TESIS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
2016
169

José Ignacio Calvo Ruata

Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu

Departamento
Historia del Arte

Director/es
Esteban Lorente, Juan Francisco

http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis

ISSN 2254-7606

Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606

Universidad Zaragoza
1542

Tesis Doctoral

VIDA Y OBRA DEL PINTOR FRAY MANUEL BAYEU

Autor

José Ignacio Calvo Ruata

Director/es

Esteban Lorente, Juan Francisco

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Historia del Arte

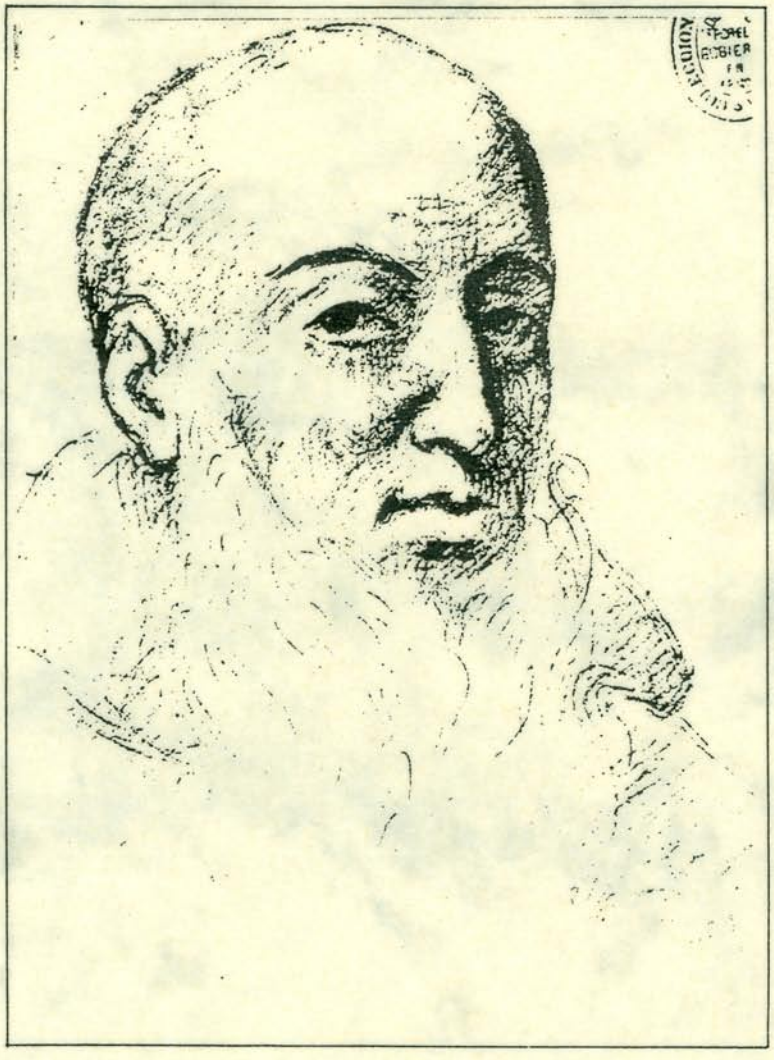
1998

Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan http://zaguan.unizar.es

Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu

Tomo 1
Estudio general

José-Ignacio Calvo Ruata



Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Francisco Esteban Lorente
Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
Enero de 1998

Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu

José-Ignacio Calvo Ruata

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Francisco Esteban Lorente,
profesor titular del Departamento de Historia del Arte
de la Universidad de Zaragoza

Tomo 1

ESTUDIO GENERAL

Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
Enero de 1998

Índice general de toda la obra

TOMO 1

INTRODUCCIÓN ……..8

Presentación ……9
Elección y justificación del tema ……...9
Método de trabajo 10
Sistematización de las partes y advertencias 15
Agradecimientos 19

Estado de la cuestión ……..21

PARTE PRIMERA: PERFIL BIOGRÁFICO 34

Capítulo 1. Orígenes de fray Manuel Bayeu 34
Nacimiento y bautismo de fray Manuel Bayeu ……..34
Formación 34

Capítulo 2. Fray Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes 39
Pasos dados en la Orden Cartujana 39
Quehacer cotidiano 41
Aparentes contradicciones con el estilo de vida cartujano ..... .43
Hermano, y no padre 46

Capítulo 3. Litigio de fray Manuel Bayeu con algunos pintores de Zaragoza 48
Los hechos .....….48
La cuestión de fondo 53

Capítulo 4. Cartas de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater 56
Asuntos de interés público 58
1. Guerras 59
2. Sucesos y otras noticias 64
Asuntos de religión ……67
1. La Congregación Española de Cartujos 67
2. Otros asuntos eclesiásticos 70

Relaciones de fray Manuel Bayeu con sus familiares…… 71
1. Primeros testimonios……71
2. Francisco Bayeu en El Pilar de Zaragoza……72
3. Viaje de Zapater a Madrid…… 73
4. Cambios de vivienda e hijos de Goya…… 74
5. *Estampas de Goya y de Ramón Bayeu* ……75
6. *Francisco Bayeu en Aranjuez:* ……76
7. *Francisco Bayeu en Toledo. Progresos de Goya* ……77
8. El Pilar de Zaragoza y San Francisco el Grande de Madrid ……79
9. *Ramón sigue pintando en el Pilar*…… 86
10. Francisco Bayeu asiste a su hermano Manuel enfermo ……87
11. Francisco de Goya y Ramón Bayeu pintores del Rey ……88
12. Calamidades de Francisco y Ramón Bayeu ……89
13. Viaje frustrado de fray Manuel a Madrid ……90
14. Últimos años…… 91
Asuntos artísticos ……92
1. *Obras regaladas a Zapater*…… 92
2. *Otros trabajos* ……94
Mecenazgo de los Comenge ……96
1.Los Comenge, benefactores de la Cartuja de las Fuentes …… 96
2.*La capilla de San Pedro Arbués, en Lalueza*…… 98
3.Alusiones varias a los Comenge ……99
4.*Fray Manuel Bayeu, artista polifacético*…… 100
Asuntos diversos ……..101
1. *Floricultura*…… 101
2. *La caza y visitas de Zapater a la Cartuja de las Fuentes* ……102
3. *Atenciones de Zapater hacia los cartujos*…… 104
La endeble salud de fray Manuel Bayeu……..108
Algunos allegados de Zapater. ……..114
J. Clemente Arana…… 114
2. Juan Martín Goicoechea…… 116
3. Tomás Pallás y Sarrate ……116
4. José Yoldi y Vidania ……117
5. Arias Antonio Mon y Ve/arde…… 117

Capítulo 5. En la Catedral de Jaca …….. 118
Preparativos para un nuevo ábside de la Catedral de Jaca ……118
Diseños de Bayeu para la fábrica del nuevo ábside ……119
Construcción del ábside ……120
Pinturas murales ……122
Finalización de los trabajos y despedida de Bayeu ……124
Trayectoria del nuevo ábside hasta el siglo XX ……125
Otras actividades de Bayeu en el entorno de Jaca …… 127

Capítulo 6. Viaje a Cataluña y relaciones con el conde de Fuente…….128

Capítulo 7. La familia Ric y el Monasterio de Sijena…… 133
La familia Ric de Fonz ……133
Fray Manuel Bayeu en el Monasterio de Sijena…… 135
Fray Manuel Bayeu en Leciñena…… 136
Un viaje a Fonz y otras noticias (1797-l798)…….. 137
Noticias diversas (1800-1801)…….. 139
Más noticias diversas (1802) ……142
Últimos contactos ……148
Afecto de fray Manuel Bayeu hacia la familia Ric…… 149

Capítulo 8. Viaje a Mallorca ……...151
Viaje y estancia ……151
Fray Manuel Bayeu y Jovellanos ……155
l. Fuentes literarias: observaciones generales……..156
2.Fuentes literarias: descripción…… 160
3. La estética de Jovellanos ……167
Francisco Tomás y don Pedro ……172

Capítulo 9. Últimos años 176

PARTE SEGUNDA:
EL ARTE DE FRAY MANUEL BAYEU…… l78

Panorana de la pintura española en el siglo XVIII.. ……l79
l. Pervivencias de la tradición…….. l79
2. *El comienzo de la renovación en el reinado de Felipe V*…….. 180
3. Los tiempos de Fernando VI ……182
4. Los tiempos de Carlos III…….. 184
Presencia de Francisco Bayeu ……186
Otras influencias ……192
Particularidades en la pintura de fray Manuel Bayeu:
cómo reconocer su estilo personal……...196
Evolución y valoración estilística ……199
Ayudantes y discípulos ……203

CONCLUSIONES……..……...……206

BIBLIOGRAFÍA ……..……211

TOMO 2

PARTE TERCERA: CATÁLOGO DE LAS OBRAS ……..4

1. La Cartuja de las Fuentes……...5
El monasterio ……..5
Estado de la cuestión.....6
La Orden Cartujana y la artes figurativas ……7
El autor…….8
Cronología y evolución ……9
CATÁLOGO... ... ...

2. Vida de San Bruno ……..146
Procedencia de los cuadros ……146
Estado de la cuestión ……...147
La vida de San Bruno en la iconografía cartujana ……..149
Fuentes literarias para la historia de San Bruno ……149
Breve biografía legendaria de San Bruno ……...155
Obras de San Bruno ……157
Vidas de San Bruno: algunos antecedentes gráficos y pictóricos ……158
La Vida de San Bruno pintada por fray Manuel Bayeu ……160
CATÁLOGO ……....162

3. La Cartuja de Aula Dei.. ……203
CATÁLOGO ……....205
A.CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA ……205
B.CAPILLA DE SAN BRUNO ……208
C.CAPILLA DE LA SAGRADA FAMILIA ……214

4. La iglesia parroquial de Lalueza ……216
Construcción de la capilla de San Pedro Arbués…… 216
Las pinturas murales ……218
CATÁLOGO ……...220

5. La Catedral de Huesca ……...……223
CATÁLOGO ……...225

6. La Catedral de Jaca ……229
Intervención en la Catedral de Jaca: datos documentales ……...229
Pinturas murales en la Catedral de Jaca: temas y estilo…….. 231
Actividad en el entorno de Jaca ……..232
CATÁLOGO ……....233
A.CATEDRAL DE JACA ……..233
B.ENTORNO DE JACA ……244

7. El Monasterio de Sijena ……247
Intentos de renovación del monasterio ……247
Intervención de fray Manuel Bayeu ……248
Desaparición de las pinturas y fortuna crítica ……249
Cronología ……..251
CATÁLOGO ……....252
A. PINTURAS DESTRUIDAS DEL SALÓN PRIORAL……..252
B. OTRAS OBRAS ……257

8. Colección del barón de Valdeolivos (Fonz) ……..260
CATÁLOGO ……....261
A.RETRATOS Y OTRAS PINTURAS ……261
B.PINTURAS DESAPARECIDAS ……...270

9.**Mallorca** ……273
A.PINTURA MURAL EN LA CARTUJA DE V ALLDEMOSA ……..273
B.OTRAS PINTURAS EN LA CARTUJA DE V ALLDEMOSA ……287
C.PINTURAS EN PALMA DE MALLORCA ……292
Iglesia de Santa Cruz ……293
Iglesia de San Miguel ……297
D.ERMITA DE LA TRINIDAD DE VALLDEMOSA: VÍA CRUCIS…….. 299
E.CUADROS PARA LA ERMITA DE BETLEM EN ARTÁ ……305

10. Obras varias ……309
A.PINTURAS…… 309
B.GRABADOS……...333

TOMO 3

PARTE CUARTA: DOCUMENTOS 1

TOMO 4

APÉNDICE GRAFICO

INTRODUCCIÓN

Presentación

Elección y justificación del tema

Como tantos otros trabajos de investigación realizados bajo la tutela del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, la tesis doctoral que presento tiene su remoto origen en un trabajo de curso que realizé para la asignatura *Arte Aragonés* (5º curso de la especialidad de Historia del Arte), impartida por el doctor Gonzalo Borrás. Con el fin de que sus alumnos diesen los primeros pasos en el terreno práctico de la investigación artística, recomendaba que se abordase un trabajo inédito que pudiera ser base para posteriores estudios. A la búsqueda del tema apropiado, descubrí el interés que tenían las pinturas murales ejecutadas por fray Manuel Bayeu en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Lanaja, Huesca), que ya conocía desde niño. La importancia tanto cualitativa como cuantitativa que tienen estas pinturas murales nos permite afirmar, con justicia, que contituyen uno de los principales conjuntos pictóricos del barroco en Aragón. El hecho inexplicable de que nunca hubieran sido objeto de estudio me llevó por entonces a emprender su análisis e investigación.

Este primer acercamiento a la producción de fray Manuel Bayeu sembró en mí el interés hacia el artista y su obra, injustamente infravalorado y necesitado de una completa y exhaustiva investigación (como bien pone de manifiesto el capítulo dedicado al estado de al cuestión). Ello sumado a mi especial preferencia por la pintura barroca en general, así como a la fascinación que me causó el mundo de la Cartuja, me animó a continuar en el estudio monográfico de la vida y obra del pintor cartujo, cuñado de Goya y hermano de Francisco "el grande". Solicité a ese fin la tutela del que es hoy mi director de investigación, el doctor Juan Fracisco Esteban Lorente, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. El primer paso efectivo en el largo camino que entonces empredí fue la presentación de mi memoria de licenciatura bajo el título *La pintura de la Cartuja de las Fuentes (Huesca). Aportación al estudio de fray Manuel Bayeu*, dirigida por el Dr. Esteban, que fue leída en noviembre de 1989[1]. En su elaboración fue de gran utilidad la ayuda económica concedida por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en el mismo año 1989. Tras este trabajo, dedicado a una parte de la obra del cartujo pintor, seguí poco a poco continuando mi investigación, en el transcurso de la cual fui agraciado con la concesión de una beca de investigación para tesis doctorales dotada por la misma institución (año 1990). Después obtuve una ayuda del Programa Europa de Estancias de Investigación, patrocinada por la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón (año 1993), con la que pude financiar un necesario viaje y estancia en Mallorca a fin de buscar, analizar y catalogar obras de fray Manuel Bayeu en la isla, además

[1] La tesis de licenciatura contituida por 2 volúmenes de texto y 4 álbumes fotográficos, fue juzgada por el tribunal formado por los Dres. Gonzalo Borrás Gualis, María Isabel Álvaro Zamora y Juan Francisco Esteban Lorente. Su calificación fue sobresaliente por unanimidad.

de consultar archivos y bibliotecas de aquellas tierras. Siguieron nuevos años de dedicación al tema, dedicación que no ha sido exclusiva por tener que alternarla con el trabajo cotidiano[2], ajeno a la materia de investigación. En el día de hoy presento el resultado final de las investigaciones realizadas, de las cuales he tenido ya ocasión de publicar algunos avances[3], si bien todavía permanecen muchas partes inéditas.

El objetivo básico y final que se ha buscado en la realización de esta tesis doctoral es la revalorización de la figura del pintor estudiado, fundada en su mejor conocimiento y comprensión. Para ello ha sido preciso abrir numerosos frentes de aproximación: acopio de elementos biográficos, historia y arte cartujanos, pensamiento de la Iglesia, historia y sociedad de la época, historias locales, arte y pintura de la Edad Moderna y especialmente del siglo XVIII, iconografía cristiana, teorías estéticas, rastreo de obras por numerosos puntos geográficos dispersos, reunión de fuentes bibliográficas y documentales de muy variada extracción, etc. Todo ello, repito, con el fin último de esclarecer al máximo la personalidad humana de fray Manuel Bayeu en el contexto en que vivió.

Método de trabajo

Para intentar alcanzar el objetivo básico antes expuesto he acometido las siguientes labores:

1. Búsqueda, recopilación, consulta y lectura sistemática de bibliografía, relativa a los siguientes temas:
- Vida y obra de fray Manuel Bayeu.
- Arte y pintura de los siglos XVII, XVIII y primera mitad del XIX a nivel europeo, español y aragonés. Muy especialmente en lo que concierne a la actividad de José Luzán, Francisco Bayeu, Ramón Bayeu, Francisco de Goya, Antonio González Velázquez, Corrado Giaquinto y Antonio Rafael Mengs, con algunos de los cuales mantuvo fray Manuel estrechas relaciones de parentesco.
- Literatura tratadística de los siglos XVII y XVIII.
- Heráldica y genealogía.
- Iconografía cristiana, en especial de los siglos XVII y XVIII.
- Modos de vida y espiritualidad de la Orden Cartujana y, en especial, de todos los aspectos concernientes a la vida de los hermanos legos, estamento al que perteneció fray Manuel Bayeu.

---

[2] En el año 1991 obtuve por oposición plaza de historiador del Arte en la Diputación Provincial de Zaragoza, institución en la que actualmente desempeño mi actividad profesional como técnico del Servico de Restauración.

[3] Véanse las siguientes publicaciones:
BARLÉS, y CALVO (1985).
CALVO (1990).n
CALVO (1993, 1º).
CALVO (1993, 2º).
CALVO (1994).
CALVO (1996).

- Arte cartujano, historia, fuentes, hagiografía e iconografía específicamente cartujanos.
- Conjuntos pictóricos en las cartujas europeas y españolas, en especial, aquellos ejecutados en los siglos XVII y XVIII.
- Técnicas pictóricas.
- Pensamiento y contexto histórico, político y social de la época en que vivió fray Manuel Bayeu.
- Guías artístico-monumentales y libros de viajes.
- Catálogos de archivos.

Para acometer esta labor hemos visitado y consultado los fondos de las siguientes bibliotecas:
- Biblioteca Nacional de Madrid.
- Biblioteca del Instituto Diego Velázquez del CSIC (Madrid).
- Biblioteca del Museo del Prado (Madrid).
- Biblioteca de la Academia de San Fernando (Madrid).
- Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano (Madrid).
- Biblioteca Universitaria de Zaragoza.
- Biblioteca General de Aragón (Zaragoza).
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.
- Biblioteca de los Departamentos de Historia del Arte y de Historia Moderna y Contemporánea de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.
- Biblioteca y Hemeroteca de la Diputación Provincial de Zaragoza.
- Biblioteca del Museo de Zaragoza.
- Biblioteca del Museo Camón Aznar de Zaragoza.
- Biblioteca de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza).
- Biblioteca del Instituto de Estudios Altoaragoneses (Huesca).
- Biblioteca Pública de Monzón (Huesca).
- Biblioteca de Cataluña (Barcelona).
- Biblioteca de la Universidad Central de Barcelona.
- Biblioteca Pública de Castellón.
- Biblioteca de la Cartuja de Porta Coeli (Valencia).
- Biblioteca Pública de Palma de Mallorca.
- Biblioteca del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Palma de Mallorca.
- Biblioteca Bartolomé March de Palma de Mallorca.
- Biblioteca de la Gran Cartuja (Grenoble).
- Biblioteca Nacional de París.

2. Búsqueda, consulta, transcripción y análisis de toda la documentación que pudiera dar noticia sobre la vida y la obra de fray Manuel Bayeu**.** Para ello se han consultado los siguientes archivos:
- Archivo Histórico Nacional de Madrid.
- Archivo del Museo del Prado (Madrid).
- Archivo General de Palacio (Madrid).
- Archivo de la Academia de San Fernando (Madrid).
- Archivo del Banco Hipotecario de España (Madrid).
- Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona).

- Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.
- Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza.
- Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza.
- Archivo de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza).
- Archivo Diocesano de Zaragoza.
- Archivo del Museo de Zaragoza.
- Archivo Histórico Provincial de Huesca.
- Archivo Diocesano de Huesca.
- Archivo de la Catedral de Huesca.
- Archivo del Museo de Huesca.
- Archivo de la Catedral de Jaca (Huesca).
- Archivo Diocesano y Capitular de Barbastro (Huesca).
- Archivo del barón de Valdeolivos (Fonz, Huesca).
- Archivo del Centro de Estudios de la Historia de Monzón
- Archivo particular de una famila de Huesca que, a su requerimiento, queda en el anonimato.
- Archivo del Reino de Mallorca.
- Archivo Municipal de Palma de Mallorca.
- Archivo Diocesano de Palma de Mallorca.
- Archivo de Gabriel Marqués (celda prioral de la Cartuja de Valldemosa, Mallorca).
- Archivo de Margarita Ferrá (celda nº 2 de la Cartuja de Valldemosa, Mallorca).
- Archivo de Gabriel Quetglas (celda nº 4 de la Cartuja de Valldemosa, Mallorca).
- Archivo de Ayuntamiento de Valldemosa (Mallorca).
- Archivo de la Parroquia de Santa Cruz de Palma de Mallorca.
- Archivo de la Ermita de Betlem en Artá (Mallorca).

El resultado de esta labor de consulta ha sido desigual. En la mayoría de los archivos mencionados aunque se encontró abundante documentación relativa a las Cartujas de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca) y Jesús Nazareno de Valldemosa (Mallorca), monasterios en los que residió fray Manuel Bayeu, tan apenas había documentos referidos a este fraile. Poco éxito asimismo tuve en los archivos de protocolos notariales dado que, en general, por su condición de monje, fray Manuel Bayeu no estableció con los encargantes de sus obras vínculos contractuales. Por el contrario, han sido muy fecundos los archivos del Museo del Prado y del barón de Valdeolivos, en los que se han encontrado numerosas cartas, escritas en su mayoría del puño y letra por fray Manuel Bayeu o por otros amigos suyos, muy ricas en datos, opiniones, anécdotas y expresiones de afecto; a veces ambiguas por sobreentendidos, otras veces interesantes fuentes de información, pero siempre sugestivas por su hondo carácter humano. Múltiples temas e individuos desfilan por estas cartas bien de forma efímera o bien reiteradamente: guerras, sucesos de la época, cuestiones domésticas de la Cartuja de las Fuentes, relaciones familiares con los Bayeu y Goya, problemas de la Orden Cartujana, datos artísticos, y muchos más asuntos, que han sido para mi trabajo fuente esencial. Un tercer núcleo documental de importancia destacada procede de la Catedral de Jaca.

El epistolario del Museo del Prado relativo a fray Manuel Bayeu comprende:
- Sesenta y cinco cartas redactadas y firmadas por fray Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes (Huesca), dirigidas personalmente a Martín Zapater, a su casa de Zaragoza. Abarcan un periodo de veinte años (1775-1795), con algunos años de especial intensidad (1775, 1777-81, 1786-89 y 1795) frente a otras etapas de largos silencios o desaparición de las cartas.

- Dos cartas redactadas y firmadas por fray Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes, enviadas a Zaragoza, una a Clemente Aranaz y la otra a Francisco Fortón y Salas. Por las personas a quienes van dirigidas y los temas de los que tratan, ambas cartas se integran plenamente en el ámbito de las relaciones Bayeu-Zapater.
- Seis cartas de Francisco Bayeu remitidas a Martín Zapater. Pertenecen al lote de cincuenta y cinco cartas autógrafas de Francisco Bayeu que también conserva el Museo del Prado. Atañen de modo directo a Manuel Bayeu, motivo por el cual se incluyen sus transcripciones aunque no siempre de forma íntegra.
- Dos cartas de Manuel Bayeu al conde de Fuentes. Son ajenas a las demás en cuanto al destinatario, periodo cronológico y temas tratados, así que su interpretación y estudio se sitúa en terrenos biográficos del artista poco o nada relacionados con su amistad con Zapater.

Mas reducido, aunque no menos interesante y rico en noticias, es el epistolario del archivo del barón del Valdeolivos concerniente a fray Manuel Bayeu. Esta compuesto por diecinueve cartas fechadas entre 1797 y 1806. Diez de ellas las dirigió fray Manuel a Miguel Esteban Ric, y otras dos, tambien de puño y letra del cartujo, se remitieron a Micaela Ric. Las siete restantes están redactadas por Pedro María Ric (cinco) y por María Francisca Ric (dos) y se dirigen también a Miguel Esteban, padre y hermano respectivamente de los mencionados.

En cuanto a la Catedral de Jaca, su archivo capitular guarda el *Libro de Gestis* o libro de actas del cabildo, en el que aparece profusa información sobre la intervención de Bayeu en ese templo.

3. Realización del trabajo de campo. Consistió básicamente en las siguientes labores:

3.1. Búsqueda y localización de obras de fray Manuel Bayeu. Se siguieron los siguientes procedimientos:

a) Consultar todos los archivos fotográficos e inventarios artísticos existentes para intentar detectar, en una primera aproximación visual, obras que pudieran ser de fray Manuel Bayeu. Con este fin consulté:
- El archivo fotográfico Mas (Barcelona).
- El archivo fotográfico Mora (Zaragoza)
- Las fichas (con sus correspondietes fotografías) de los inventarios artísticos de las Diócesis de Zaragoza, Huesca, Jaca, Barbastro y Lérida.
- Todos los inventarios artísticos y guías publicados sobre patrimonio aragonés, con sus aparatos gráficos.

b) Visitar aquellos lugares donde, por una u otra razón, pudiera localizarse obra de fray Manuel Bayeu. He visualizado exhaustivamente los fondos de los siguientes museos:
- Museo de Zaragoza.
- Museo Pilarista (Zaragoza).
- Colección del Arzobispado de Zaragoza.
- Museo Camón Aznar (Zaragoza).
- Museo de Huesca.
- Museo Diocesano de Huesca.

- Museo Diocesano de Barbastro.
- Museo Capitular de Jaca.
- Museo Diocesano de Lérida.
- Museo de Mallorca.
- Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa en Mallorca (exposición de piezas artísticas en sus dependencias: iglesia y sacristía, capillas del claustrillo, celda prioral, celda nº 2, celda nº 4, y museo municipal de Valldemosa -que abarca varias celdas-).

c) Visitar diversas colecciones particulares de Zaragoza, Huesca, Teruel, Barcelona, Tarragona y Madrid, así como diferentes anticuarios de Zaragoza, Barcelona, Madrid y Palma de Mallorca.

d) Visitar todos las ciudades y pueblos, especialmente sus iglesias parroquiales, de las inmediaciones donde trabajó con seguridad fray Manuel Bayeu:
- Zaragoza: concatedrales, parroquias y colecciones institucionales.
- Huesca: catedral, parroquias y ayuntamiento.
- Entorno de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza): Peñaflor, Montañana, Santa Isabel, etc.
- Entorno de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca), en la comarca de los Monegros: Lanaja, Sariñena, Pallaruelo de Monegros, Alcubierrre, Lalueza, Castejón de Monegros, Albalatillo, Poleñino, Robres, Grañén, Sena, Villanueva de Sijena, etc.
- Entorno de Fonz (Huesca), en el Somontano de Barbastro: Fonz, Estada, Estadilla, Monzón, Barbastro, La Almunia de San Juan, El Pueyo de Barbastro, Cofita, Azanui, Fornillos, Peraltilla, etc.
- Entorno de Jaca (Huesca): Jaca, Escarrilla, Santa Cilia de Jaca, Abay, Guasa, Banaguás, Sasal, Castiello de Jaca, Villanovilla, Atarés, Berrnués, etc.
- Entorno de la Cartuja de Scala Dei (Tarragona), en la comarca del Priorato: Scala Dei, La Morera del Montsant, Poboleda, etc.
- Palma de Mallorca: catedral y parroquias.
- Entorno de la Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa e isla de Mallorca en general: Valldemosa, Deyá, Sóller, Lluchmayor, Felanitx, Artá, Petra, Alcudia, Inca, Bañalbufar, Manacor, etc.

3.2. Estudio in situ de cada una de las obras de fray Manuel Bayeu, tanto las ya conocidas como las descubiertas en el proceso de la investigación. Esta labor llevó consigo:
- Análisis visual pormenorizado y anotación de observaciones hechas.
- Toma de los datos básicos: medidas, técnica/soporte, firmas, fechas e inscripciones, estado de conservación y cualquier otro dato que se considerase de interés.
- Realización de fotografías (de conjunto y de detalle, en color y/o blanco y negro)
- Realización de los croquis pertinentes de localización de las pinturas en el caso de los conjuntos murales.

4. Redacción del trabajo. Una vez analizados, clasificados, estudiados y ponderados todos los datos, noticias y materiales obtenidos en las anteriores fases de trabajo, se procedió a la redacción del ensayo general y catálogo, de acuedo con la sistematización y criterios que más adelante se explicarán. Asimismo se procedió a la preparación de los pertinentes apéndices documental y gráfico.

Sistematización de las partes y advertencias

La tesis doctoral se estructura de la siguiente manera:

1. Introducción. Incluye como apartado esencial un estado de la cuestión que informa de todas las aportaciones historiográficas existentes sobre la vida y la obra de fray Manuel Bayeu, incidiendo especialmente en las publicaciones más significativas. Intencionadamente se eluden muchas citas repetitivas, para centrar adecuadamente el estado de la cuestión en aquellas publicaciones que han supuesto aportaciones efectivas. La citación exhaustiva se reserva para las partes o capitulos interesados, especialmente en el catálogo general.

2. Perfil biográfico. Construido a partir de todas las fuentes y noticias que ha sido posible reunir: información bibliográfica; aportaciones documentales inéditas; análisis de las pinturas del catálogo; aportaciones indirectas procedentes del conocimiento de otros artistas y personas del entorno de fray Manuel Bayeu, como Francisco y Ramon Bayeu, Francisco de Goya, Martín Zapater, Gaspar Mechor de Jovellanos, el barón de Valdeolivos, etc.; aportaciones indirectas derivadas del estudio de algunos temas como el modo de vida y espiritualidad de la Orden Cartujana (Estatutos de la Orden), los métodos de enseñanzas artísticas, el contexto histórico, social y cultural, la historia general del arte, etc. Se articula en un total de nueve capítulos**:**

2.1. "Orígenes de fray Manuel Bayeu". Recoge todos los datos e información complementaria de utilidad, desde su nacimiento hasta su ingreso en la Orden Cartujana, prestando especial atención a su formación artística.

2.2. "Fray Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes". Expone todas las noticias relativas a su ingreso y pasos normativos dados en la Orden y, sobre todo, cómo se desarrollaba su vida cotidiana a partir de las costumbres propias de su instituto, reflejadas en los pertinentes estatutos, y a partir de las indagaciones realizadas sobre la coyuntura que atravesaba el estamento de los legos en la época en que vivió Bayeu.

2.3. "Litigio de fray Manuel Bayeu con algunos pintores de Zaragoza". Relata un interesante episodio ocurrido en 1779 en el que fray Manuel fue acusado por varios pintores zaragozanos de aceptar encargos para particulares sin cotizar al fisco en concepto de los supuestos beneficios obtenidos. El episodio, cuyo desenlace fue favorable al cartujo, es ilustrativo de una de las facetas tocantes a la problemática que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se desarrolló con respecto a la "liberalidad" del arte de la pintura y a su desvinculación de las rígidas estructuras gremiales o corporativas.

2.4. "Cartas de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater". Es el más largo y humano de los capítulos dedicados a la vida de fray Manuel ya que a través de la correspondencia que mantuvo con su gran amigo Martín Zapater se puede conocer cómo nuestro fraile vio e interpretó los aconteceres históricos que le tocó vivir; las relaciones afectivas con sus amigos y familares, muy especialmente con sus hermanos Francisco, Ramón y Josefa, así como con su cuñado Francisco de Goya; cuáles eran sus aficiones y sus gustos; cuáles fueron sus dolencias e inquietudes. En definitiva, cómo era el auténtico y cercano fray Manuel Bayeu.

2.5. "En la Catedral de Jaca". Expone con abundantes detalles todas las labores llevadas a cabo para la construcción y decoración pictórica del nuevo ábside de la Catedral de Jaca, así como algunas notas sobre la actividad de Bayeu en el entorno de dicha ciudad.

2.6. "Viaje a Cataluña y relaciones con el conde de Fuentes". Alude a la estancia de fray Manuel Bayeu por tierras catalanas, concretamente en la Cartuja de Scala Dei (Tarragona) y en la ciudad de Barcelona. Vinculado en parte con esto, también se aportan algunos datos sobre su relación con el Conde de Fuentes, Luis Pignatelli y Gonzaga.
2.7. "La familia Ric y el Monasterio de Sijena". Recoge la estrecha y afectuosa relación que fray Manuel mantuvo con la familia Ric de Fonz y la obra que para ellos hizo, tanto particularmente como para el monasterio de Sijena, en el que habían ingresado tres miembros femeninos de dicha familia, una de ellas la priora.
2.8. "Viaje a Mallorca". Comenta la estancia de fray Manuel Bayeu en la Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa, donde pintó numerosas obras, entre las que destacan las pinturas murales de su iglesia conventual. Además recoge su amplia actividad en la isla y, muy especialmente, su relación de amistad con el ilustre Jovellanos y su secretario Manuel Martínez Marina.
2.9. "Ultimos años". Es el último capítulo, muy breve, que pretende dar alguna pauta para un periodo del que prácticamente nada se sabe, desde su vuelta de Mallorca a la Cartuja de las Fuentes hasta su muerte, de fecha aún incierta.

3. **Estudio global** de la obra de Fray Manuel Bayeu desde el punto de vista formal y estilístico, con objeto de situarla y entenderla en el contexto de la pintura española dieciochesca, atendiendo a varios aspectos:
- Panorama sucinto de la trayectoria experimentada por la pintura del siglo XVIII en España.
- Análisis del trascendental influjo que ejerció Francisco Bayeu sobre su hermano el cartujo, quien siempre sintió hacia aquél gran afecto y profunda admiración como artista.
- Análisis de las influencias que determinaron su estilo, alimentado de elementos tardobarrocos, rococó y academicistas, y también matizado por su peculiar manera de ser. También se considera la importancia de la estampa como elemento de transmisión iconográfica.
- Descripción de las particularidades específicas de la pintura de fray Manuel Bayeu a través de la observación de sus figuras, escenografía, composición, dibujo, modelado, colorido y pincelada.
- Estudio de las etapas evolutivas y su valoración estilística.
- Consideración sobre los ayudantes o aprendices que habitualmente tuvo.

4. Catálogo sistemático de toda la producción identificada de fray Manuel Bayeu. Se trata de un extenso conjunto formado por 410 obras, en buena parte documentadas de manera directa o indirecta. Algunas están atribuidas a él debido exclusivamente a las evidencias formales. Reune obras que están dispersas por distintos puntos de la geografía española y realizadas en distintos soportes y técnicas, tanto las ya conocidas a través de publicaciones como las inéditas descubiertas en el proceso de investigación.

Cada obra catalogada ofrece su correspondiente ficha técnica (número de catálogo, título, medidas, técnica/soporte, cronología, inscripciones) y un comentario en el que se explica su iconografía, sus peculiaridades plásticas, datos históricos y otras observaciones que procedan. La numeración es consecutiva, del "1" en adelante, para todas las obras conservadas. Las obras desaparecidas o destruidas de las que se tiene alguna información consistente, se han intercalado en los lugares oportunos del discurso del catálogo pero con una numeración diferente que va del "[D-1]" en adelante. Debe advertirse que hay dimensiones no consignadas debido a la situación de algunas pinturas en elementos

arquitectónicos inaccesibles. Otro aspecto incierto es el de las técnicas pictóricas murales; Bayeu utilizó mucho el temple, pero en las bóvedas también parece que pusiera en práctica el fresco, aunque fuera luego retocado al seco. Utilizó incluso el óleo. Para una exacta determinación de todas las técnicas murales empleadas sería necesario someterlas a análisis químicos. Por lo que respecta a los comentarios sobre los aspectos formales, se ha procurado evitar repeticiones abusivas en que inevitablemente caería un catálogo tan extenso. Por ello, siempre que ha sido posible, se han procurado limitar y agrupar dichos comentarios plásticos o formales.

El catálogo se organiza en distintos bloques que, por una u otra razón, forman grupos homogéneos de obras. Esta ordenación permite efectuar para cada bloque un comentario general (estado de la cuestión, cronología, iconografía básica, fuentes específicas, datos históricos de interés, análisis estilístico, etc.), para pasar posteriormente a exponer la ficha técnica y el análisis individualizado de cada pintura. Los bloques establecidos, que siguen un orden preferentemente cronológico (aunque no con rigidez), son los siguientes:
- Pinturas murales de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca).
- Cuadros con historias de la vida de San Bruno, procedentes la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Museo de Huesca).
- Pinturas murales en tres capillas de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza).
- Pinturas murales de la iglesia parroquial de Lalueza (Huesca).
- Lienzos de la Catedral de Huesca.
- Pinturas murales de la Catedral de Jaca (Huesca) y algunos cuadros del entorno.
- Pinturas para el Monasterio de Sijena (Huesca), desaparecidas.
- Cuadros de la casa del barón de Valdeolivos, en Fonz (Huesca).
- Pinturas murales de la Cartuja de Valldemosa (Mallorca).
- Cuadros en dos ermitas y otros lugares de Mallorca.
- Cuadros en colecciones diversas de Zaragoza, Huesca, Madrid, Barcelona y Mallorca.

5. Finaliza el texto con la elaboración de unas breves **conclusiones**. En ellas se intenta subrayar de manera muy sucinta las aportaciones más notables realizadas.

6. Documentos. Se transcriben todos los documentos rescatados, publicados o inéditos, que atañen directamente a fray Manuel Bayeu, casi todos presentados *in extensum*. Cada documento aparece numerado y encabezado por el lugar y fecha de redacción, por la correspondiente regesta, por la referencia de su lugar de depósito y, en su caso, por la cita bibliográfica donde ya haya sido referenciado o transcrito. En la ordenación de los documentos se ha seguido un criterio cronológico. Los documentos carentes de data han sido colocados teniendo en cuenta el contexto cronológico de los hechos a los que aluden. Para la transcripción de los documentos se han seguido las normas establecidas por el Departamento de Paleografía de la Universidad de Zaragoza, cuyos puntos que más nos afectan son los siguientes:
- Como norma general se respeta la integridad del texto original, pero utilizando todos aquellos recursos que permitan una lectura más cómoda.
- Las abreviaturas se presentan desarrolladas.
- Uso de ortografía moderna en:
    - Acentuaciones.
    - Puntuaciones y signos auxiliares ortográficos.
    - Separación de palabras.

• Mayúsculas.
- Se respetan las contracciones.
- Las letras «y» y «j» con valor vocálico se sustituyen por «i».
- Las letras «rr» y «ss» iniciales se simplifican.
- El cambio de folio se señala con una raya vertical «|».
- Las palabras de lectura insegura se sitúan entre paréntesis con interrogación al final «(?)».
- Las adiciones de palabras interlineadas se sitúan entre líneas oblicuas encontradas «/ \».
- Aclaraciones diversas se colocan entre corchetes y en letra cursiva.

7. Bibliografía. Aparece citada de acuerdo por las normas establecidas por la International Organization for Standardization (ISO 690, 1987-08-15). Se expone por exclusivo orden alfabético, para facilitar el acceso desde todas las citas abreviadas del texto general de la tesis. Por el mismo motivo, únicamente figuras los títulos que se citan.

8. Apéndice fotográfico y gráfico. El apéndice fotográfico recoge todas las fotografías de las obras catalogadas existentes y algunas fotografías antiguas de obras desaparecidas. Con objeto de simplificar su manejo, no se han numerado como láminas, sino que llevan el mismo número que el otorgado en el católogo. Parte de las fotografías de las obras catalogadas se acompañan de imágenes de obras de otros artísticas que presentan vinculaciones de interés.

El apéndice gráfico está formado por los croquis de ubicación de las pinturas que componen los grandes conjuntos pictóricos murales de fray Manuel Bayeu. Éstos son:
- Croquis de localización de las pinturas murales de la Cartuja de las Fuentes.
- Croquis de localización de las pinturas murales de la Cartuja de Aula Dei.
- Croquis de localización de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Lalueza.
- Croquis de localización de las pinturas murales de la Catedral de Huesca.
- Croquis de localización de las pinturas murales de la Catedral de Jaca.
- Croquis de localización de las pinturas del Monasterio de Sijena.
- Croquis de localización de las pinturas murales de la Cartuja de Valldemosa.

Agradecimientos

Durante los largos años que ha durado la elaboración de mi tesis doctoral, son innumerable las personas que de muy diferentes maneras han prestado su apoyo y a las que, de forma genérica, aludiré. Para no incurrir en ingratos olvidos, sólo mencionaré expresamente a las personas que más estrechamente han vivido o "sufrido" esta empresa.

* Al personal de todos los archivos, blibliotecas, museos y centros culturales en general antes relacionados. Especial mención a los doctores Rocío Arnáez, Manuela Mena y Jesús Urrea del Museo del Prado. También a las hermanas Otal, usufructuarias de la casa Ric de Foz y a Enrique Badía, su archivero y conservador.

* A los canónigos, curas párrocos y religiosos en general que custodian el patrimonio eclesiástico visitado y consultado. Especial mención a Jesús Lizalde, archivero de la Catedral de Jaca.

* A los propietarios y coleccionistas particulares. Especial mención a la familia propietaria de la Cartuja de las Fuentes y a los propietarios de las celdas-museo de la Cartuja de Valldemosa.

* A diversos especialistas en Historia del Arte, de Zaragoza y otros lugares.

* A los estudiosos que suelen aglutinarse en torno a los congresos internacionales de Historia y Espiritualidad Cartujana, con mención especial a los doctores James Hogg y Giovanni Leoncini.

* Al Instituto de Estudios Altoaragoneses y a la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, por el patrocinio económico recibido a través de sus programas de apoyo a la investigación.

* A todo el claustro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, en el cual me he formado y al que debo todos mis fundamentos como historiador del arte. Especialmente quiero mencionar a dos de mis principales maestros, los doctores Gonzalo Borrás y Mª Isabel Álvaro, permanentemente interesados en que la tesis saliera adelante. Igualmente a los doctores José Luis Pano y Bernabé Cabañero por sus colaboraciones efectivas. También a algunos otros profesores de varios departamentos de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, empezando por los doctores Guillermo Fatás y Guillermo Redondo.

* A la comunidad de la Cartuja de Aula Dei, tan amigos del anonimato. Sus consejos y sabiduría, junto con la generosa confianza que se me otorgó para consultar la biblioteca, han sido fundamantales. Especial recuerdo a los dos priores que he conocido, a los bibliotecarios, a los procuradores, a los vicarios y al hermano Ángel, algunos de los cuales ya han fallecido.

* A fray Manuel Bayeu, por haber existido y por su simpática personalidad

* A mis seis hermanos, tías carnales y buenos amigos, por su afecto e interés personal en que el trabajo alcanzara su culminación. Un recuerdo a la memoria de mis padres, que no han vivido para conocer esta tesis pero que sembraron la semilla para que alguien la hiciera.

* A Daniel y Elvira, mis otros padres, a quienes debo muchísimas cosas. Entre otras, que esta tesis haya sido posible.

* A Elena, a quien tuve la suerte de conocer en la aulas de la Facultad y somos desde entonces el uno para el otro. Enorme ha sido la utilidad de su ayuda práctica, pero más áun la de su vida junto a mí. A nuestro hijo, principal sentido de nuestra existencia terrena y a nuestro nuevo hijo que está en camino. A los tres quiero dedicarles expresamente esta tesis.

* Al profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y director de mi tesis, el doctor Juan Francisco Esteban Lorente. Es la primera persona a la que debo mi gratitud en la consecución del trabajo. Ha tenido la paciencia y generosidad de leer, analizar y valorar todos mis manuscritos, resolver problemas y aportar multitud de ideas y correcciones, demostrando siempre su extensa erudición.

* A los miembros del tribunal que juzgan esta tesis, por la vocación universitaria que demuestran acometiendo la corrección de un trabajo de tales características, así como por el honor que me hacen habiendo aceptado participar en este acto y molestarse en estar hoy aquí presentes.

Estado de la cuestión

Casi dos siglos hemos de remontarnos en el tiempo para rastrear todas las aportaciones bilbliográficas que existen acerca de la vida y de la obra de fray Manuel Bayeu. La importancia de estas fuentes es desigual, desde trabajos que ofrecen escuetos datos sobre Bayeu y su obra dentro de un amplio repertorio de información más general, como puedan ser diccionarios, catálogos o manuales, hasta textos dedicados monográficamente al pintor, caso de diversos artículos y algunos libros. Dentro de toda estas publicaciones hay que diferenciar entre las que proporcionan novedades respecto a las anteriores y las que se limitan a repetir datos ya conocidos, a veces incluso con tranScripciones erróneas. Para dar cuenta de todo ello seguiré un orden fundamentalmente cronológico, a veces alterado cuando convenga en beneficio de una más racional exposición.

Como podrá comprobarse, la mayoría de las publicaciones registradas tienen su origen en investigaciones de carácter local o regional ceñidas al ámbito aragonés. Pero hay otro foco geográfico en el que, de forma independiente, también se han desarrollado algunas contribuciones. Es el mallorquín, y se deriva de la estancia de fray Manuel Bayeu en la isla para pintar en la cartuja de Valldemosa.

Durante el siglo XIX y primeros años del siglo XX fueron apareciendo diversas noticias sueltas que irían configurando la base inicial de conocimientos de la que se nutrirían muchas publicaciones posteriores:

1802. Fray Ramón de HUESCA, autor de algunos tomos del *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón,* alude a la intervención llevada a cabo por fray Manuel Bayeu en la Catedral de Jaca[1].

1828. Los académicos Narciso LALANA y Tomás LLOVET redactaron un catálogo de las obras de arte que se exhibían en la Academia de San Luis[2]. Mencionan dos cuadros de Manuel Bayeu titulados *Alegoría de las Bellas Artes* [3] y *Nacimiento del Hijo de Dios* [4]. Afirman que el pintor murió en la Cartuja de las Fuentes en 1809.

---

[1] HUESCA (1802), p. 214.

[2] Este catálogo no sería publicado hasta un siglo después. Véase LALANA, y LLOVET (1926), p. 39.

[3] Catalogado, entre otros, por DIEGO, y PASQUAL DE QUINTO (1981), nº 86; y PASQUAL DE QUINTO (1989), nº 38.

[4] El cuadro *Nacimiento del Hijo de Dios* queda descartado como obra de Manuel Bayeu.

1830-32. Edición de las obras completas de Jovellanos por Ramón María CAÑEDO, que incluyen por primera vez la transcripción impresa de las cartas dirigidas a Manuel Bayeu desde el Castillo de Bellver (Mallorca)[5].

1842. Rafael JORDÁN DE URRIÉS[6], en un catálogo conjunto de la Academia de San Luis y de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, recoge además de los dos cuadros referenciados por LALANA y LLOVET, el boceto para un techo de la Catedral de Jaca[7].

1842. Joaquín María BOVER compiló por extenso noticias históricas sobre Mallorca[8]. Entre ellas que "fray Emanuel Bayeu, cartujo lego de Fuente Aragón" pintó las bóvedas de la Cartuja de Valldemosa en 1806, las cuales describe sucintamente. También, que pintó la capilla de San Miguel del monasterio el año anterior. Y, por último, que murió en 1808 en la "Cartuja de Fuente-Aragón", siendo luego su cadaver profanado por los franceses. Son datos interesantes pero que debemos tomar con precaución. El mismo autor dijo poseer un autorretrato de fray Manuel Bayeu que perteneció al escultor Francisco Tomás[9].

1844. El viajero erudito José María QUADRADO menciona al "lego Bayeu" como autor de las pinturas de la Cartuja de las Fuentes[10].

1859. Edición de los dos primeros tomos de las obras completas de Jovellanos en la "Biblioteca de Autores Españoles", a cargo de Cándido NOCEDAL. Contienen las cartas a Manuel Bayeu[11].

1863. Francisco ZAPATER y GÓMEZ, sobrino nieto del célebre Martín Zapater, recogió en su estudio sobre la escuela aragonesa de pintura la existencia de los cuadros mencionados por LALANA-LLOVET y JORDÁN DE URRIÉS. Menciona la presencia de Bayeu como monje y pintor en las cartujas de Las Fuentes (Huesca)[12].

1867. El primer catálogo impreso del Museo Provincial de Zaragoza atribuye dos obras a Manuel Bayeu tituladas *La Virgen en oración* y *San José trabajando de carpintero,* así como las pinturas de las dos puertas de un armario[13]. Se ha demostrado que la autoría de las puertas corresponde a José Luzán[14].

---

5 JOVELLANOS (1830-32), t. V, p. 347-367.

6 JORDÁN (1842), p. 11 (nº 13), 12 (nº 34) y 15 (nº 6).

7 Dice que es boceto del techo de la sacristía, cuando en realidad lo es para la cúpula sobre el presbiterio. Está catalogado, entre otros, en DIEGO, y PASQUAL DE QUINTO (1981), nº 69; y PASQUAL DE QUINTO (1989), nº 37.

8 Es manuscrito que se conserva en la Biblioteca March de Palma. Véase BOVER (1839 y ss.), t. XII, fol. 356 r.-v.

9 Véase la voz "Tomás (Francisco)" en BOVER (1842).

10 QUADRADO (ed. 1937 p. 58).

11 JOVELLANOS (1958-59), t. II, p. 155-160. La última y más cuidada edición de las cartas de Jovellanos, con aparato crítico, ha sido realizada por José Miguel CASO GONZÁLEZ. Véase JOVELLANOS (1984-90), t. V, p. 502-523, documentos 2085-2091.

12 ZAPATER (1863), p. 36.

13 COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS (1867), p. 44, 47, 49 y 50.
Estas pinturas han sido también incluidas en catálogos posteriores:

1882. El primer catálogo del Museo Provincial de Huesca, redactado por José de NASARRE, recoge la serie de diecisiete cuadros sobre la *Vida de San Bruno* y otra serie denominada *Milagros de un santo*, como obras de Manuel Bayeu[15]. La atribución a Bayeu del segundo grupo de cuadros es muy cuestionable.

1883-84. El diccionario de artistas de Manuel OSSORIO recoge algunos datos y pinturas ya mencionados, manteniendo algunos errores. Subraya la amistad que existió entre Jovellanos y Bayeu y los elogios que aquél le dedicó en sus cartas. Hace un comentario que será común en tratadistas posteriores, referente a la excesiva rapidez y descuido con que pintaba Bayeu[16].

1888. El libro de viajes por la isla de Mallorca de Pablo PIFERRER y José María CUADRADO ofrece una descripción minuciosa de las pinturas que decoran la iglesia de la Cartuja de Valldemosa[17]. De su autor, Manuel Bayeu, deducen erróneamente que profesó en la Orden Cartujana como padre y no como hermano lego, basándose en las fórmulas de tratamiento que empleaba Jovellanos para dirigirse a él por carta.

Ca. 1889. Sebastián MONSERRAT DE BONDÍA y José PLEYÁN DE PORTA dirigieron una guía del Aragón pintoresco y monumental, obra inacabada cuyo primer tomo fue dedicado a la provincia de Huesca[18]. Mariano de PANO y RUATA redactó en este volumen el capítulo monográfico dedicado al Monasterio de Sijena, en el que por primera vez se consideraron las pinturas de Bayeu para el salón del palacio prioral del cenobio. Eran los retratos de las principales prioras de la casa, que incluía en uno de grupo el autorretrato del artista. PANO concedió escaso mérito a estas pinturas[19]. Del capítulo dedicado a Sariñena y otros pueblos se hizo responsable PLEYÁN, quien habla de Manuel Bayeu como autor de las pinturas de la Cartuja de las Fuentes y advierte que los cuadros de la vida de San Bruno llevados a Huesca procedían de allí[20]. El mismo PLEYÁN redactó el capítulo de Huesca, donde da cuenta de los lienzos del cartujo Bayeu que había en la capilla de Santa Lucía de la catedral[21].

1889. El diccionario de artitas del conde la VIÑAZA añade a las conocidas pinturas del Museo de Zaragoza y de la Sociedad Económica, otras de la sacristía de la iglesia de San Gil de Zaragoza[22]. Aunque varios autores las han mantenido dentro de la producción de Bayeu[23], deben descartarse como obra suya[24]. El conde de la Viñaza

---

- *Museo de Bellas Artes de Zaragoza* (1928), p. 43 y 44. Incluye también un *San Pedro Mártir de Verona*, del que posteriomente se ha descartado su atribución a Manuel Bayeu.
- BELTRÁN (1964), p. 53, 54 y 68.
- BELTRÁN (1976), p. 209.
- BELTRÁN, DÍAZ DE RÁBAGO (1988), p. 1822

14 ANSÓN (1987), p. 109, 110, 134 y 135.

15 NASARRE (1882), p. 33 y 34.

16 OSSORIO (1883-84), p. 73.

17 PIFERRER, y QUADRADO (1888), p. 449-450. La misma descripción recoge LLORENS (1929), p 51-53.

18 MONSERRAT, y PLEYÁN (1889).

19 Véase MONSERRAT, y PLEYÁN (1882), p. 133. La monografía de Sijena se publicó de manera exenta: PANO (1883), p. 40 y 41.

20 MONSERRAT, y PLEYÁN (1889), p. 402.

21 MONSERRAT, y PLEYÁN (1889), p. 462.

22 VIÑAZA (1889) t. II, p. 51-53.

23 MORALES (1979), p. 171-172. GARCÍA DE PASO (1985), p. 50 y 51.

24 Véase CALVO (1992) y ANSÓN (1995), p. 163.

también habla de una cuadro de la *Virgen del Pilar* perteneciente a la parroquia de Santiago y San Felipe de Zaragoza, aunque posiblemente se refiera, por error, a un cuadro de la iglesia de Santa Cruz de la misma ciudad. A partir de este autor se empiezan a utilizar como fuente documental para el estudio de Bayeu las cartas que Jovellanos le escribió desde su confinamiento en el Castillo de Bellver (Mallorca). Reseña los elogios que Jovellanos dedicó a Bayeu y relaciona los seis bocetos, diez cuadros de un *Via Crucis* y una *Inmaculada* que mencionan las cartas. En tratadistas posteriores, la correspondencia de Jovellanos será a menudo cuestión fundamental en el estudio de fray Manuel Bayeu.

1889. Rafael LEANTE menciona la intervención de Bayeu en el presbiterio de la catedral de Jaca, así como la existencia de los bocetos preparatorios[25].

1890. Javier FUENTES y PONTE, en su monografía del Monasterio de Sijena, trata con más profundidad que PANO las pinturas del salón prioral[26]. La descripción de los retratos es bastante exhaustiva y transcribe todas las inscripciones que llevaban.

1891. Los hermanos GASCÓN DE GOTOR propusieron que fray Manuel había muerto asesinado por los franceses en el segundo sitio de Zaragoza (1809)[27]. El dato puede ser verosímil, aunque no cita fuente de origen ni concuerda exactamente con los dados por LALANA y LLOVET y por BOVER[28].

Finales siglo XIX - principios siglo XX. Mario de LA SALA VALDÉS publicó una serie de arículos en la revista *El Pilar* sobre la Zaragoza monumental, unificados en un volumen que vio la luz en 1933. En él, además de los cuadros ya mencionados de la sacristía de la iglesia de San Gil[29], se atribuye a Manuel Bayeu el lienzo de *San Hugo rechazando la tiara pontificia,* de la iglesia de San Fernando de Torrero[30]. En la iglesia de la Santa Cruz[31], un cuadro de la *Virgen del Pilar* [32] que sería el mismo al que alude el conde de la VIÑAZA situándolo erróneamente en la parroquia de San Felipe[33], así como unas obritas murales cuya atribución a Bayeu no se ha mantenido[34].

1903. Ricardo del ARCO publica una parte del diario de Jovellanos de la época en que fue confinado en Bellver (Mallorca). Incluye algunas noticias escuetas sobre Bayeu[35].

---

25 LEANTE (1889), p. 14.

26 FUENTES (1890), t. II, p. 75-80.

27 GASCÓN DE GOTOR (1891), vol. II, p. 167.

28 Tanto LALANA, y LLOVET (1926), p. 39, como BOVER (1839 y ss.), t. XII, fol. 356 r.-v., dicen que murió en la Cartuja de las Fuentes y no en Zaragoza.

29 LA SALA-VALDÉS (1933), p. 68.

30 LA SALA-VALDÉS (1933), p. 317.

31 LA SALA-VALDÉS (1933), p. 122 y 124.

32 LA SALA-VALDÉS (1933), p.

33 VIÑAZA (1889), t. II, p. 52-53.

34 Las pinturas murales de la iglesia de la Santa Cruz son, al parecer, obra de Braulio González. Véase FATÁS, *et.al.* (1982), p. 300.

35 ARCO (1903).

1908. El Dr. Ricardo ROYO VILLANOVA comenta en una revista médica el contenido de un par de cartas escritas por fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos[36]. Explican diversos remedios curativos. La principal importancia de estas cartas ha sido ponernos en la pista para hallar otras cartas de Bayeu a Ric.

1910. Un compañero de religión de Bayeu, el padre cartujo Roch AUSSEIL, escribió una voluminosa obra manuscrita relatando la historia de la cartujas españolas. Al tratar la de Las Fuentes, sintetiza la vida y obra del autor de sus pinturas[37]. Debemos tomar con prevención los datos que aporta porque se detectan algunas inexactitudes. Comienza presentándolo como hermano y discípulo de Francisco Bayeu, a quien acompañaba en diversos encargos. Uno de ellos, según AUSSEIL, sería el dorado del retablo mayor de la Cartuja de las Fuentes, donde Manuel decidiría su vocación religiosa[38]. Respecto al oscuro asunto de la muerte de nuestro cartujo, AUSSEIL dice que se produjo durante la Guerra de la Independencia y que se hizo constar en la Carta Capitular de Ara Christi de 1815. En lo concerniente a su producción pictórica sólo repara escuetamente en aquélla destinada a los monasterios cartujanos de Las Fuentes, Scala Dei (Tarragona) y Valldemosa (Mallorca), cuyo encargo fecha erróneamente en 1800. En el caso de Las Fuentes señala la existencia de ciclos dedicados a la vida de Cristo y de la Virgen, santos aragoneses, retratos de priores y pinturas de la capilla de San Bruno incluido el autorretrato que en ella hay.

1908. LA SALA VALDÉS, en un panegírico a los héroes de los Sitios de Zaragoza incluye a Pedro María Ric y alude a un retrato suyo hecho por Manuel Bayeu[39]. Lo fecha erróneamente en 1814.

1925. Vicens FURIÓ hace llegar a Bayeu a Mallorca en el año 1803[40]. Describe las pinturas de Valldemosa y pone de manifiesto el interés de la correspondencia de Jovellanos, extractando algunos pasajes. Incluye los retratos inéditos de un niño (Faust Morell) y del pintor Pere Antoni Umbert, así como el autorretrato mencionado por BOVER[41].

De todas las publicaciones hasta aquí comentadas, ninguna está dedicada al estudio exclusivo de fray Manuel Bayeu. Son obras de contenidos diversos donde las referencias a nuestro pintor son generalmente breves, aunque todas juntas y debidamente ordenadas conforman un útil elenco de datos sobre su vida y su obra. A partir de ahora podremos ya reseñar trabajos, algunos de carácter monográfico, que no se limitan a exponer hechos simples sino que valoran la producción y ponen de manifiesto la personalidad del artista. El pionero en dar este paso cualitativo sería Ricardo del ARCO, seguido de Enrique LAFUENTE FERRARI y Enrique PARDO CANALÍS:

---

36 ROYO (1908), p. 138 y 139.

37 AUSSEIL (1910), vol I, p. 96 y 104. El mismo texto viene recogido y traducido en SUPERVÍA (1912), p. 93 y 94.

38 Es una suposición errónea porque el dorado del retablo se hizo años después de haber ingresado Manuel Bayeu en la orden. Por otro lado, Francisco Bayeu no fue el dorador.

39 LA SALA (1908), p. 304. PANO (1947), p. 262, también lo recoge y añade el retrato de su hermana María Francisca Ric.

40 FURIÓ (1925), p. 26-32.

41 Voz "Tomás (Francisco)" en BOVER (1842).

1910-1942. Ricardo del ARCO tuvo ocasión de conocer directamente la obra de Manuel Bayeu a través de la redacción de varias guías artísticas circunscritas al ámbito oscense: de la ciudad y provincia (1910)[42], del Alto Aragón (1913)[43], del Monasterio de Sijena (1915 y 1921)[44], de la Catedral de Jaca (1921)[45], de la Catedral de Huesca (1924)[46] y de toda la provincia (1942)[47]. En estas publicaciones introdujo, de manera bastante sucinta, todo lo que ya se conocía sobre la Cartuja de las Fuentes[48], el Monasterio de Sijena, la Catedral de Jaca, Sariñena y el Museo de Huesca. Además documentó cuatro nuevos cuadros pertenecientes a la Catedral de Huesca que pertenecieron a las capillas de la Trinidad, Santa Lucía, San Andrés y San Gil.

1918-1956. El contacto de Ricardo del ARCO con la obra de Bayeu motivó en él un progresivo interés, fruto del cual serían varios artículos dedicados específicamente al pintor, publicados entre 1918 y 1956[49]. Son bastante repetitivos e incluso llegan a reproducir iguales fragmentos. Habla en general de todas las pinturas conocidas, pero se detiene más en el ciclo de San Bruno del Museo de Huesca, ciclo que tuvo ocasión de enseñar al maestro Zuloaga, quien quedó admirado del mismo y contagió su emoción a del ARCO. Los artículos son prolijos en adjetivos, enjuiciando a Bayeu de pintor rebelde, expresionista, antiacadémico, áspero, sincero, dinámico, etc. Lo califica de barroco pero también, no sin cierto apasionamiento, de muy moderno, elevándolo casi a la categoría de Goya. Valora los juegos de luces intensos, la gama cromática y las composiciones. Proclama la necesidad de que sea estudiado a fondo. Comenta el contenido de las cartas de Jovellanos y hace hincapié en lo que le gustaba y no le gustaba de Bayeu, así como en las críticas y consejos que le transmitió.

1947. Enrique LAFUENTE FERRARI es autor de un esclarecedor estudio sobre el contexto pictórico de Goya. Se detiene a comentar el quehacer de muchos artistas, entre ellos Manuel Bayeu[50], al que alista dentro de los pintores antiacadémicos llamados de la "veta brava". Justifica su manera independiente y desenfadada por no preocuparle el éxito mundano y sí el atender con premura a los encargos.

1951. Enrique PARDO CANALÍS desvela en un artículo la fecha exacta del nacimiento de Manuel Bayeu (8-I-1740)[51]. Se ocupa de una serie de cartas inéditas debidas a Bayeu, a la

---

42 ARCO (1910), p. 46, 47, 64, 193 y 216.

43 ARCO, y LABASTIDA (1913, 1º), p. 63, 64 y 85.

44 ARCO (1915), y ARCO (1921, 1º).

45 ARCO (1921, 2º), p. 178.

46 ARCO (1924),.p. 94, 108 y 109.

47 ARCO (1942), p. 103, 124, 349, 353, 387 y 409.

48 Respecto a la Cartuja de las Fuentes incluye unas sillas de coro que fueron llevadas a Sariñena y cuyos respaldos estaban pintados por mano de Bayeu con efigies de santos. Desaparecieron en la última guerra civil.

49 ARCO (1918).
ARCO (1934).
ARCO (1944).
ARCO (1946, 1º), p. 390, 391 y 402-409. Aunque este artículo tiene un contenido más amplio, dedicado a todo el círculo de pintores aragoneses contemporáneos a Goya, es de los más interesantes porque incluye abundante documentación sobre las pinturas murales de la Catedral de Jaca, señala la existencia de los bocetos para las mismas y rescata dos anotaciones del Diario de Jovellanos alusivas a Bayeu.
ARCO (1946, 2º).
ARCO (1956), p. 187-194.

50 LAFUENTES (1947), p. 68-71 y 73.

51 PARDO (1951).

Academia de San Fernando y a la Junta Preparatoria de la Academia de San Luis, con motivo de un litigio que tuvo Bayeu con varios pintores de Zaragoza. Incluye un retrato a lápiz del cartujo hecho por Valentín Carderera[52].

1966. PARDO CANALÍS comenta dos cartas escritas por Bayeu a Miguel Esteban Ric[53]. Reproduce el texto de Roch AUSSEIL[54], del que comenta algunos aspectos. Expone breves pero penetrantes observaciones sobre los diferentes escritos de Jovellanos relacionados con Bayeu, incluidas algunas citas del Diario no referenciadas por Ricardo del ARCO y una memoria testamentaria en virtud de la cual el célebre ilustrado legó algunos cuadros de Bayeu, obrantes en su poder, a amigos suyos. Termina con un llamamiento para que sea acometido un estudio a fondo del artista y da algunas orientaciones al respecto.

1967. PARDO CANALÍS publicó los listados de alumnos matriculados en la Academia de San Fernando, entre los que figura inscrito Manuel Bayeu (6-X-1758)[55]

Recordemos algunas otras referencias bibliográficas que vieron la luz por aquellos años:

1956. Edición de los tres últimos tomos de las obras completas de Jovellanos en la "Biblioteca de Autores Españoles", a cargo de Miguel ARTOLA. Documentos vinculados con Bayeu son el Diario de Bellver[56] y la *Segunda memoria testamentaria* [57]

1957. El catálogo monumental de Francisco ABBAD RÍOS[58] añadía a pinturas ya conocidas el cuadro de *Santa Rosa* pareja del *San Hugo rechazando la tiara pontificia* de la iglesia de San Fernando de Torrero, en Zaragoza[59]. Atribuye a Manuel Bayeu los cuatro evangelistas de las pechinas de la sacristía de la iglesia de San Ildefonso o Santiago, en Zaragoza, pero no hay duda de que pertenecen a su hermano Francisco[60]. Propone como posible autor de la pinturas de las bóvedas de la iglesia de Épila (Zaragoza) al mismo pintor que el de la Cartuja de las Fuentes, a quien por error llama "fray Ramón Bayeu", pero tampoco pueden aceptarse estas obras dentro del catálogo de fray Manuel[61].

---

52 El retrato a lápiz ya viene recogido en BARCIA (1901), p. 122.

53 PARDO (1966). Las dos cartas habían sido ya publicadas en ROYO (1908), p. 138 y 139, pero se debe a PARDO CANALÍS su adecuada divulgación en la historiografía artística.

54 AUSSEIL (1910), vol. I, p. 96 y 104.

55 PARDO (1967), p. 14.

56 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 71, 75, 76, 78, 83, 88, 92, 97, 116, 124, 128,

57 JOVELLANOS (1956), t. V, p. 271 y ss.

58 ABBAD (1957), t. I, p. 96, 124 y 136.

59 LA SALA (1933) sólo había dado cuenta del segundo de estos cuadros.

60 Así lo vieron los hermanos Albareda en ALBAREDA (1934), p. 46. También Arturo Ansón en FATÁS, *et al.* (1991), p. 252, y ANSÓN, *et al.* (1996), p. 13. Por mi parte, comparto plenamente la atribución a Francisco Bayeu.

61 La posible atribución fue mantenida por Gonzalo BORRÁS en la voz "Épila" de FERNÁNDEZ CLEMENTE (1980-82), vol. V, p. 1213, y en BORRÁS (1987), p. 468. Arturo ANSÓN, en TORRALBA, *et al.* (1995), p. 161-162 las adjudica a Mariano Ponzano y Bernardo Costa.

1958. Juan LLABRÉS[62] fija la llegada de Bayeu a Mallorca en 1803. Además de los frescos de Valldemosa y otras pinturas ya mencionadas anteriormente, dice que pintó para el regente de la Real Audiencia de allí.

1963. El trabajo de curso realizado por Prudencia GIMÉNEZ, María del Carmen NACHÓN y Margarita DÍAZ sobre la iglesia de San Fernando de Torrero dedica una amplia reseña a los dos lienzos de Bayeu, que por entonces todavía subsistían[63]. Los datan equivocadamente con posterioridad a 1797.

1966. Ildefonso M. GÓMEZ, religioso benedictino del Paular (Madrid), extrajo y comentó todas las anotaciones sobre monasterios y monjes existentes en los diarios de Jovellanos. Naturalmente no escapa cuanto se refiere a Bayeu[64].

1968. Catálogo de la exposición dedicada a los Bayeu, preparado por Francisco OLIVÁN BAILE. Figuró un cuadro de Manuel Bayeu, hasta entonces inédito, con el tema de *San Judas Tadeo* [65].

1971. Antonio ALONSO FERNÁNDEZ redactó una guía artística de Valldemosa[66] en la que recopila algunos datos biográfico de fray Manuel. Describe todas las pinturas murales de la iglesia de la Cartuja de Valldemosa valorando una por una su calidad y su carácter dentro de la tradición barroca. Confirma la existencia de un *Vía crucis* compuesto por catorce lienzos, al que ya había aludido el conde de la VIÑAZA[67] basándose en Jovellanos, y lo localiza en la ermita de la Trinidad, próxima a Valldemosa. Hoy el *Vía crucis* sigue allí.

1973. Antonio ALONSO reproduce el mismo texto anterior pero añade al catálogo de Bayeu unos cuadros de la ermita de Belén (Artá, Mallorca)[68] y un *Calvario* en la ermita de la Trinidad antes citada. Aumenta la confusión sobre la muerte de Bayeu al afirmar que falleció en la Cartuja de las Fuentes en 1808 y que su cuerpo fue luego profanado por los franceses[69].

1972. Julio ARRIBAS SALABERRI publicó un libro cuyo título haría suponer que está dedicado monográficamente al estudio de las pinturas hechas por Bayeu para el salón prioral del Monasterio de Sijena (Huesca)[70]. Sin embargo el autor, con miras más ambiciosas, quiso contemplar todos los aspectos de la vida y obra del artista. Además trata sobre puntos tan dispares como la historia de Sijena, la historia de la Cartuja de las Fuentes, la biografía de Jovellanos, la presencia de Chopin en la Cartuja de Valldemosa... Una amalgama desordenada de datos e ideas

---

62 LLABRÉS (1958-1971), t. I, p. 117 y 118.

63 El trabajo fue publicado bastantes años después. Véase GIMÉNEZ, NACHÓN, y DÍAZ (1983), p. 19, 20 y 23-28.

64 GÓMEZ (1966), p. 161-162.

65 OLIVÁN (1968), nº 13, s/p.

66 ALONSO (1971).

67 VIÑAZA (1889-1894), t. II, p. 52. Uno de los cuadros de este *Vía crucis* viene recogido en el catálogo de la exposición *Nostra Dona Sta. Maria dins l'art mallorquí* (1988), p. 142.

68 GILI (1975), p. 23 y GILI (1988), p. 165, confirman documentalmente la donación de estos cuadros a la ermita de Belén especificando sus títulos.

69 RAMIS, BOUTROUX, y ALONSO (1973), p. 119-123 y 173.

70 ARRIBAS (1972). Véase también ARRIBAS (1975), ARRIBAS (1977), p. 55-58, y ARRIBAS (1978), p. 8-10.

que se limitan a retomar o copiar literalmente textos de anteriores tratadistas, con numerosos errores. Sólo son genuinos algunos juicios subjetivos, sin valor científico, y algunas especulaciones hipotéticas sobre la biografía de Bayeu.

1974. Ángel FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ dedicó un estudio a la presencia de Jovellanos en Mallorca. Entre los documentos que presenta hay varias cartas del célebre ilustrado al padre cartujo Juan Bautista Capó, en las que a veces se alude a Bayeu[71].

1978. Luis RIPOLL[72] asume lo publicado por FURIÓ y ALONSO[73].

En los últimos veinte años han surgido numerosas aportaciones que incrementan considerablemente los conocimientos sobre el pintor que estudiamos:

1979. José Luis MORALES Y MARÍN dedicó su tesis doctoral al estudio de los tres hermanos Bayeu, tesis que fue publicada en 1979. Por lo que respecta al hermano intermedio, Manuel[74], básicamente se limitó a reunir buena parte de la información hasta entonces publicada y exponerla de acuerdo con un esquema coherente, aunque incurriendo en errores y falsas suposiciones. Divide en cuatro partes el capítulo concerniente a Manuel: biografía, estilo, cartas de Jovellanos y catálogo de obras. En cuanto a la biografía, afirma que recibió sus primeras enseñanzas en las Escuelas Pías de Zaragoza; supone que se formó con los pintores Juan Andrés Merclein y José Luzán, sin perjuicio de la impronta que también pudo dejarle su hermano Francisco; determina, sin fundamento, que ingresó en la Orden Cartujana en el Monasterio de Aula Dei, en 1757[75]; retrasa la llegada de Bayeu a Mallorca al año 1806. La segunda parte, dedicada a la valoración estilística, redunda en algunas apreciaciones ya establecidas por Ricardo del ARCO: carácter barroco, oposición al neoclasicismo, misticismo, realismo, dibujo incorrecto, abuso del claroscuro y excesiva precipitación al trabajar. En la tercera parte selecciona diversos fragmentos de las cartas de Jovellanos y comenta dos aspectos básicos derivados de ellas, que son las críticas concretas hechas por Jovellanos a Bayeu y los consejos generales que en materia artística le dio. La cuarta y última parte es el catálogo razonado de la obra de fray Manuel. A las ya conocidas añade un *Asno*[76], una *Visitación* [77] y seis cuadros de un *Vía Crucis* [78]. Todas las pinturas del catálogo aparecen datadas, pero con un criterio habitualmente aleatorio. MORALES, en trabajos posteriores, ha sintetizado con mayor o menor extensión los contenidos expuestos[79], añadiendo al catálogo un cuadro dedicado a *San Vicente Ferrer*[80].

---

71 FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1974), p. 129, 132, 148 y 151.

72 RIPOLL (1978), p. 67, 72 y 73.

73 FURIÓ (1925), p.26-32, y ALONSO (1971).

74 MORALES (1979), p. 161-186.

75 En realidad ingresó en 1760, en la Cartuja de las Fuentes. Veáse BARLÉS, y CALVO (1985), p. 150.

76 Recientemente catalogado por el mismo investigador como obra de Francisco Bayeu. Véase MORALES (1995), p. 75.

77 MORALES (1979), p. 178, nº 31. Aunque sólo la conozco por fotografía, no parece obra de fray Manuel.

78 Es obra evidente de Francisco Bayeu, como ya demostró ANSÓN (1983, 2º).

79 MORALES (1983), p. 190-192.
CAMÓN, MORALES, y VALDIVIESO (1984), p. 194-196.
Véase la contribución de MORALES "Fray Manuel Bayeu 1740-1809" en BUENDÍA (1986), p. 105-106.

1980. Con la publicación de la *Gran Enciclopedia Aragonesa* se dedicó una voz a las cartujas aragonesas redactada por Gonzalo BORRÁS. Al tratar la de Las Fuentes destaca la gran importancia de todo el conjunto mural y hace un llamamiento para que sea estudiado. Indica la existencia de pinturas en la iglesia y en el claustro y repara en los retratos de priores, así como en las pinturas de las capillas de la Trinidad, la Inmaculada y la Asunción[81].

1980. Juan MUNTANER extracta de la miscelánea Pascual T. las siguientes obras realizadas por Manuel Bayeu en Mallorca[82]: un *San Bruno* para la capilla de la Beata Catalina Tomás en la iglesia parroquial del pueblo de Valldemosa; dos lienzos del bautismo de la Beata Catalina Tomás en el Monasterio de Santa María Magadalena; y otros dos lienzos de la *Virgen del Carmen* y de la *Virgen de la Salud* en la iglesia de San Miguel (¿de Palma?). De ninguna de estas pinturas existe constancia efectiva pero, desde luego, nada hay de fray Manuel Bayeu en la parroquial de Valldemosa ni en el convento de la Magdalena de Palma.

1980, 1983. James HOGG, padre de los estudios cartujanos, ha promovido la edición de monografías ampliamente ilustradas fotográficamente de casi todas las cartujas de Europa. Para el caso concreto de Las Fuentes y de Valldemosa, son unos álbumes fotográficos, sin apenas texto, pero que han divulgado una interesante selección de imágenes de ambas cartujas y de sus pinturas[83].

1981. En una suma de artículos de Santiago SEBASTIÁN dedicados a lecturas iconográficas, se ocupa del significado mariológico que tiene el programa mural de la iglesia de la Cartuja de Valldemosa, partiendo de un trabajo inédito de C. JULIÁ ARECHAGA[84].

1982. Mercedes ÁGUEDA, bajo la dirección de Xavier de SALAS, preparó una edición crítica de las cartas de Goya a Martín Zapater. Con motivo de los múltiples comentarios a pie de página que suscitan las palabras de Goya, trae a colocación algunos datos dispersos procedentes de un lote de cartas de Manuel Bayeu, dirigidas también a Martín Zapater (en su inmensa mayoría), que había adquirido el Museo del Prado poco tiempo antes[85].

1983. Belén BOLOQUI, al publicar su tesis sobre escultura barroca zaragozana, dio a conocer la documentación del contrato para el dorado del altar mayor de la Cartuja de las Fuentes, entre cuyas cláusulas se otorgan ciertas funciones a Manuel Bayeu[86].

MORALES (1991), p. 79-85, 95-101, 182-197. Incluye en el católogo de Manuel Bayeu una *Piedad* que descarto.

MORALES (1994), p. 350-353.

80 BUENDÍA (1986), p. 105-106. MORALES lo titula erróneamente *San Agustín.*

81 FERNÁNDEZ CLEMENTE, director (1980-82), t. III, p. 680.

82 MUNTANER, y ARGENTE (1980), p. 44.

83 HOGG, WAHL, y ZUBILLAGA (1980). COMAS, HOGG (1983).

84 SEBASTIÁN (1981), p. 258-259.

85 GOYA (1982), p. 15, 32, 40, 68, 158, 163 y 177. Escasos datos sueltos que figuran en estas cartas de Manuel Bayeu también empleó Nigel GLENDINNING en PÉREZ SÁNCHEZ, *et al.* (1988), p. 75 y 77, y en GLENDINNING (1992), p. 27 y 55.

86 BOLOQUI (1983), vol II, p. 236 y 237.

1983. Arturon ANSÓN da a conocer nuevos datos sobre la familia Bayeu[87]: origen del padre, partida matrimonial de los padres, partida de nacimiento de los seis hermanos Bayeu y Subías no pintores, testamentos del padre y de la madre, partida y capitulaciones matrimoniales de Francisco y partidas de defunción de los padres y de la hermana mayor.

1985. Lectura de la tesis de licenciatura de Elena BARLÉS, que permanece inédita. Aunque su propósito se ciñe al estudio de la arquitectura de la Cartuja de las Fuentes, también dedica un sucinto capítulo a las pinturas murales. Demuestra la autoría de Bayeu, fija su cronología entre las décadas de 1770 y 1790, clasifica las pinturas en figurativas y no figurativas. De las pinturas figurativas, enumera, denomina y sitúa ciento cuarenta y ocho escenas distintas que luego agrupa por temas mariológicos, cristológicos, alegóricos, hagiográficos y retratísticos. Por último valora toda esta producción dentro del estilo barroco.

1986-1987. Los restauradores Carlos BARBOZA y Teresa GRASA, en su contribución a la monografía general sobre la Cartuja de Aula Dei de Jesús BOSQUED[88], identifican las pinturas murales de la capilla de San Bruno como obra de Manuel Bayeu. El mismo libro reune diversos datos biográficos ya conocidos[89]. Por entonces restauraban tres cuadros de la Vida de San Bruno del Museo de Huesca. Ello les llevó a redactar una serie de conclusiones donde describen los deterioros que padecían, las soluciones aplicadas, para pasar luego a analizar la técnica y personalidad pictórica de Bayeu[90].

1987. Uno de los tomos de arte de la *Enciclopedia Temática Aragonesa,* redactados por Gonzalo BORRÁS, reserva algunas líneas para Manuel Bayeu[91]. Reune algunos de los datos conocidos más importantes. Repara en la huella que Francisco Bayeu y Goya dejaron en Manuel.

1989. Voz "Bayeu y Subías, Manuel" de la *Gran Enciclopedia de Mallorca* [92]. Duda injustificadamente de la atribución a Bayeu del conjunto que forma el *Vía crucis* de la ermita de la Trinidad en Valldemosa. Aporta como dato de interés que el regente de Mallorca encargó a Bayeu obras para la Real Audiencia.

1990. Un artículo periodístico de Carlos BARBOZA sobre los hermanos Bayeu incide en las influencias de Goya sobre Fray Manuel, influencias que aprecian particularmente en una *Visitación* del Pilar de Zaragoza[93].

1991. Antonio DURÁN GUDIOL expone, desarrolla y aclara diversos datos documentales sobre la intervención de Bayeu en la Catedral de Huesca[94], a los que ya se había referido Ricardo del ARCO[95].

---

87 ANSÓN (1983, 1º).
88 BOSQUED (1986), p. 530.
89 BOSQUED (1986), p. 99.
90 BARBOZA, y GRASA (1987).
91 BORRÁS (1987), p. 468 y 469.
92 DOLÇ (1989), t. II, p. 55.
93 BARBOZA (1990), p. 16. ANSÓN (1995), p. 155 y 176 retoma el estudio de dicho cuadro.
94 DURÁN (1991), p. 219, 226 y 227.
95 ARCO (1924), p. 94, 108 y 109.

1992. Desiré ORÚS ha dedicado un artículo a la serie de diecisiete cuadros de la vida de San Bruno del Museo de Huesca[96]. No es correcta la cronología propuesta, tomada de MORALES. El mayor interés radica en que por primera vez se expone una aproximación iconográfica a los temas representados dentro del contexto de la biografía de San Bruno.

1992. Jesús LIZALDE se aproxima con mayor precisión a la iconografía de las pinturas murales de la Catedral de Jaca. También hace aclaraciones de tipo técnico.

1993. Monografía de Mª Carmen LACARRA sobre la Catedral de Jaca. Amplia los comentarios de LIZALDE sobre las pinturas murales y reproduce una selección de los bocetos, casi desconocidos[97].

1993. A propósito del retrato de un benefactor de la Cartuja de las Fuentes llamado Pedro Perandreu, pintado por Manuel Bayeu, Antonio BARCELÓ plantea la problemática de diversos datos cronológicos sobre dicho individuo[98].

1995. Conferencia de Arturo ANSÓN en la que presenta un panoroma de la pintura tardobarroca en Aragón, considerando la influencia rococó y su progresivo desplazamiento por el academicismo, corrientes a las que no fue ajeno Manuel Bayeu[99].

Por mi parte, he dedicado varios trabajos al pintor Manuel Bayeu. Se relacionan todos agrupados como parte final del presente estado de la cuestión:

1985. Artículo en colaboración con Elena BARLÉS dedicado a la construcción de una capilla en la iglesia de Lalueza (Huesca). Me ocupé de la intervención como pintor que tuvo Bayeu y presenté varios datos sobre su ingreso en 1760 en la Orden Cartujana y votos posteriores[100].

1989. Lectura de mi memoria de licenciatura dedicada a las pinturas de Bayeu para la Cartuja de las Fuentes, inédita[101]. El primer tomo contiene un estado de la cuestión sobre Manuel Bayeu, una reconstrucción biográfica a partir de todos los datos hasta entonces conocidos procurando su interpretación adecuada, un estudio anáilitico general de las pinturas del monasterio tanto desde el punto de vista formal (personajes, objetos, animales, escenografía, composición, dibujo, modelado, colorido, luz, pincelada, estilo) como iconográfico (Virgen, Cristo, Eucaristía, alegorías, San Juan Bautista, Santa María Magdalena, San Bruno, santos apóstoles, San Miguel Arcángel, otros santos, retratos de priores y arte funerario), unas observaciones sobre la técnica mural y el estado de conservación y, por último, las conclusiones de la tesis de licenciatura. El segundo tomo contiene el catálogo sistemático de todas las pinturas de la Cartuja de las Fuentes, hasta un total de doscientas setenta y cinco; cada una se presenta con su ficha técnica, descripción, interpretación iconográfica, antecedentes visuales y otras observaciones. Completan el trabajo tres

96 ORÚS (1992).
97 LACARRA (1993), p. 22, 46-51.
98 BARCELÓ (1993), p. 222-225.
99 Publicada en TORRALBA, *et al.* (1995), p. 147, 151, 154, 155.
100 BARLÉS, y CALVO (1985), p. 146-160.
101 Publicado un breve resumen en CALVO (1988).

álbumes de fotografías intercaladas con croquis de situación de las pinturas en las distintas estancias.

1989. A partir del trabajo de la tesis de licenciatura, traté de forma independiente uno de los aspectos iconográficos más interesantes de la Cartuja de las Fuentes, el de las representaciones alegóricas, cuya principal fuente de inspiración es la *Iconología* de RIPA[102].

1991. Ficha de "San Victorián de Asán", cuadro de la iglesia de Santa Cruz de Zaragoza, atribuido tradicionalmente a Juan Andrés Merclein, que fue restituido al catálogo de Manuel Bayeu en la exposición *El Espejo de nuestra historia* [103].

1993. Publicación de los cuadros inéditos *El sacrificio de Isaac* y *La gloria de San Bruno*, que se conocían en el comercio pero se ignoraba su autor[104].

1993. Transcripción comentada de todas las noticias sobre Goya y la familia Bayeu existentes en el fondo documental de cartas de Manuel Bayeu que conserva el Museo del Prado[105].

1994. Artículo periodístico que contempla principalmente algunos aspectos humanos de fray Manuel, como la dependencia respecto a su hermano Francisco, la amistad con notables como Martín Zapater, Jovellanos y la familia Ric, o el padecimiento del paludismo. Incluye seis autorretratos (reproducidos fotográficamente), de las cuales cuatro eran inéditos[106].

1996. Edición crítica del fondo documental de sesenta y nueve cartas escritas por Manuel Bayeu y obrantes en el Museo del Prado[107]. La gran mayoría están dirigidas a Martín Zapater. Se hace mención pormenorizada de todas aquellas noticias sueltas que ya habían sido publicadas por Mercedes ÁGUEDA y Nigel GLENDINNIG[108]. Se transcriben íntegras, acompañadas de un aparato de notas que pretende explicar quién es cada una de las personas que figuran, de qué asuntos tratan, qué implicaciones tienen, etc. Se fechan con mayor o menor aproximación todas aquellas que no tienen data. El libro asume, naturalmente, todo lo publicado en el artículo de 1993. En el corpus gráfico incluye imágenes de algunas pinturas desconocidas de la Cartuja de las Fuentes y tres cuadros inéditos del artista, a saber, una *Inmaculada* (iglesia de Santa Engracia de Zaragoza), una *Virgen del Rosario* (colección particular) y un boceto para la cúpula de la Cartuja de Valldemosa (colección particular).

---

[102] Es una comunicación a un congreso cuya publicación en las actas sufrió una grave errata que afectó a todo el aparato de notas. Por este motivo volvió a publicarse en CALVO (1990).

[103] BUESA, y RICO (1991), p. 602-603.

[104] CALVO (1993, 1º).

[105] CALVO (1993, 2º). Numerosas alusiones a esas mismas noticias ha aparecido posteriormente en:
MORALES, y RINCÓN (1995).
MORALES (1995).
ANSÓN (1995, 1º).
ANSÓN, *et al.* (1996).

[106] CALVO (1994).

[107] CALVO (1996).

[108] Véase supra.

Parte primera

PERFIL BIOGRÁFICO

Capítulo 1

Orígenes de fray Manuel Bayeu

Nacimiento y bautismo de fray Manuel Bayeu

Manuel Braulio Baltasar Bayeu y Subías nació el día 8 de enero de 1740, a la cinco de la tarde, en Zaragoza y fue bautizado al día siguiente en la parroquia de la Seo por el doctor Gutiérrez de Bernabé, siendo padrino el pintor Braulio González[1]. Obviamente, el neófito debió a su padrino el segundo nombre de pila recibido.

Manuel vino al mundo en el seno de una familia destinada a trascender en el mundo artístico[2]. El padre, Ramón Bayeu y Fanlo, era maestro lancetero y mantenía un taller en la zaragozana calle de la Cuchillería. Había casado con María Subías y Domínguez en 1728 y tuvieron nueve hijos, de los cuales cinco llegaron a adultos: Francisco, el segundo (aunque de hecho pueda considerarse el primogénito por haber muerto su anterior hermana antes de nacer él), en su condición de pintor de cámara llegó a ser uno de los artistas españoles más reconocidos de su tiempo; Manuel, el quinto, individuo que nos ocupa; Ramón, el séptimo, llegó también a ser pintor de cámara del rey, pero siempre a la sombra de Francisco; María Josefa, esposa de Goya; y María, casada en Madrid con Marcos del Campo.

Formación

A falta de datos específicos sobre los años de infancia y juventud de Manuel Bayeu en Zaragoza, podemos intentar una aproximación a partir del contexto en que se desenvolvió y, más concretamente y por analogía, a partir de algunos datos más precisos que proporciona la biografía de Francisco Bayeu.

[1] Partida de bautismo publicada por PARDO CANALÍS (1951), p. 52.
[2] Sobre los orígenes de la familia Bayeu véase ANSÓN (1983, 1º).

Los padres de los Bayeu quisieron proporcionar a su hijo mayor Francisco los medios para que encontrara en el futuro un buen acomodo profesional y social. No se explica, si no, que el hijo de un artesano, después de estudiar las Primeras Letras, cursara estudios de "latinidad y filosofía"[3], es decir, estudios de Gramática (Enseñanza Media, utilizando un lenguaje actual). Según diversos autores, recibió estas enseñanzas en las Escuelas Pías de Zaragoza[4]. En cuanto a la formacion escolar de fray Manuel, podemos suponer que cursó Primeras Letras en el mismo colegio que Francisco. Desconocemos si realizó estudios de Gramática, pero en caso afirmativo no pudo cursarlos en el colegio de los Escolapios ya que desde 1747 una Real Orden de Fernando VI prohibió impartir enseñanzas de grado medio en dicho centro a raíz de un pleito impulsado por la Compañía de Jesús[5]. El cierre se produjo cuando Manuel contaba sólo siete años de edad y no sería revocado hasta 1760.

Mucha mayor importancia tiene para nosotros el conocimiento de la formación artística de Manuel Bayeu. En la década de 1740 había en Zaragoza una academia nocturna particular de Dibujo en casa del escultor José Ramírez de Arellano donde impartían clases, además de éste, los también escultores Manuel Ramírez de Arellano y Simón Ubao, así como los pintores Miguel Lorieri, Félix Rabiella, Tomás Pereda, Francisco Périz y José Luzán. En 1746 la junta de académicos de Dibujo de Zaragoza, en representación del capítulo general de profesores de dibujo de la ciudad, aspirando a establecer una academia oficial elaboraron una propuesta que fue enviada al Consejo de Castilla, pero el informe desfavorable de la Real Audiencia de Aragón, emitido al año siguiente, hizo fracasar el intento. Las clases continuaron de modo particular en casa de los Ramírez hasta 1752, año en que la academia se trasladó a los bajos del palacio de los condes de Fuentes, en el Coso Alto, por mediación de fray Vicente Pignatelli, miembro de la noble casa. En 1754 un grupo de aristócratas zaragozanos, encabezados por Vicente Pignatelli, volvieron a intentar la creación de un estudio público de las Bellas Artes bajo la protección real, consiguiendo que por decreto se constituyera una junta preparatoria que, sin embargo, acabó cayendo en cierta desidia. Entre tanto, las clases de la academia continuaban, convirtiéndose Luzán en el docente más destacado. En 1759 se trasladó de nuevo la sede a una casa del marqués de Ayerbe donde, al parecer, permanecería hasta 1771[6]. Hasta 1792, tras superar las gestiones diversos altibajos, no se conseguiría el establecimiento oficial de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

En conclusión, parte del aprendizaje artístico al que en los años cincuenta del siglo XVIII un joven zaragozano, como era Manuel Bayeu, podía acceder en su ciudad, radicaba en la academia de Dibujo cuya trayectoria queda expuesta. Aunque debe tomarse con reservas por ser muy tardío, existe el testimonio de un manuscrito titulado *Breve noticia sobre la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza*, de 1869, donde se relacionan los nombres de los alumnos más importantes que pasaron por dicha escuela remontándose a los antecedentes de la misma, es decir a los tiempos en que todavía no era oficial. En esta relación aparece Manuel Bayeu junto con otros, como sus dos hermanos, Francisco de Goya, José Beratón, etc.[7].

---

[3] CEÁN (1800), t. I, p. 98.

[4] MORALES (1979), p. 15. ANSÓN (1983, 1º), pp. 241-242.

[5] BLASCO (1977), p. 128. MORALES (1979), p. 163, afirma que estudió en los Escolapios.

[6] Datos extraídos de ANSÓN (1993), capítulos 2 y 3.

[7] Archivo de la Diputación de Zaragoza, legajo 652, *Breve noticia sobre la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza*, ms. firmado por Antonio Palao y Bernardino Montañés el 20 de agosto de 1869, fol. 5 r. Este documento fue dado a conocer por GARCÍA GUATAS (1982).

Simultáneamente a la academia de Dibujo, había muchachos que asistían a los estudios de algunos artistas. Por las manos de José Luzán, caso más destacado, pasaron, entre otros, Francisco de Goya, José Beratón, Tomás Vallespín y Francisco Bayeu: bien pudo también Manuel Bayeu acudir al estudio de Luzán.

También merece ser considerado el ambiente familiar en los comienzos artísticos de Manuel Bayeu. Su padre no era pintor, pero sí artesano -maestro lancetero-, lo que permitía una mejor predisposición a encaminar a sus hijos a profesiones artísticas que si hubiera sido, pongamos por caso, agricultor. Por otro lado, el ejemplo del pintor Braulio González, vecino, amigo de la familia y padrino de Manuel, tuvo que cundir entre los jóvenes Bayeu[8]. Por último, tuvo que ser decisivo para Manuel la figura de su hermano Francisco, seis años mayor que él, lo suficiente para que se diera una relación no de igualdad sino de cierta superioridad, acentuada por la rara habilidad que desde niño parece que demostró Francisco para el dibujo y la pintura. La condición subordinada de Manuel respecto al primogénito, al igual que el resto de los hermanos, se vería intensificada con los fallecimientos prematuros del padre (28.8.1755) y de la madre (28.2.1757)[9]. Las orientaciones dadas por Francisco a Manuel serían de gran relevancia en su formación.

El aprendizaje artístico con el que un preadolescente o adolescente se iniciaba en la época se basaba, ante todo, en un buen conocimiento del Dibujo a tres niveles: copia de modelos bidimensionales, copia de modelos tridimensionales estáticos y copia de modelos del natural[10]. El primer nivel consistía en copiar estampas y dibujos, las estampas generalmente sacadas de cuadros de grandes pintores, mientras que los dibujos podían ser de diverso origen siendo común que fueran del maestro; eran muy utilizadas las llamadas cartillas de dibujo, compendio de diversas partes del cuerpo humano en distintas posiciones y puntos de vista (manos, ojos, orejas, cabezas...). El segundo nivel se basaba en copiar vaciados en yeso, bien de simples partes del cuerpo humano, o bien figuras enteras fieles al canon y modelo clásico difundido desde el Renacimiento. En tercer lugar, el nivel más avanzado para el aprendizaje del Dibujo consistía fundamentalmente en tomarlo en vivo de un cuerpo de varón desnudo, aunque también se complementaba, por ejemplo, con la copia de paños y vestidos puestos sobre un maniquí. Obviamente, el dominio del cuerpo humano era fin primordial para todo aprendiz de dibujante.

Saber dibujar era condición previa e indispensable para adentrarse en la práctica de la pintura, que el maestro enseñaba al alumno en su taller, desde los procedimientos meramente técnicos como eran la preparación e imprimación de la tela, la molienda de pigmentos o la preparación de colores, hasta el desarrollo de un asunto pictórico en el que la intervención del maestro podía ir desde hacer un boceto, o un simple "rasguño" o tanteo compositivo dibujado, hasta hacer el dibujo definitivo que el aprendiz debía pasar al lienzo o hasta los retoques finales de pincel. Era muy recomendable que el iniciado contemplara, estudiara y copiara las buenas pinturas a las que tuviera acceso en su entorno. En este sentido, el viaje a Italia, cuna del Arte de la Edad Moderna, representaba la máxima aspiración a cumplir.

---

[8] ANSÓN (1983, 1º), p. 242.
[9] ANSÓN (1983, 1º), pp. 244 y 245.
[10] CARRETE, *et al.* (1989), p. 1.

Cuando los medios y circunstancias lo permitían, la instrucción de un futuro pintor debía ser a la vez teórica. Aunque tuvieran asimismo su vertiente práctica, podemos incluir dentro de las enseñanzas teóricas las siguientes disciplinas: Anatomía, que incluía la osteología y la miología; Simetría, o estudio de la "proporción y buena correspondencia de las partes entre sí y con el todo en los cuerpos animales"[11]; Fisonomía, o estudio de los estados psicológicos a través de la representación del rostro; y Perspectiva.

Dentro del conjunto de saberes, brevemente expuestas, que un joven principiante como Manuel Bayeu podía acopiar en su época, hay que tener en cuenta las limitaciones de una ciudad como Zaragoza, que ni era Bolonia o Roma, ni era Madrid. No obstante, consta que ya en la academia de Dibujo de Juan Ramírez Mejandre, establecida en 1714 y continuada por su hijo José, los alumnos se aplicaban en los "principios del diseño y del desnudo vivo del hombre"[12] y, según otra versión, en el "estudio theórico y práctico del Dibuxo, y dando las reglas y principios fundamentales de la Arquitectura"[13]. Por lo que respecta a José Luzán, uno de los presuntos maestros de Manuel Bayeu, enseñaba a sus discípulos a través de estampas, de modelos de yeso y del natural[14]. Presumiblemente poseía estampas de Rafael, Carracci, Sacchi, Vouet, Maratta, Cortona, Rubens, Conca, Van Loo, etc. Además, se había traído de Nápoles bastantes dibujos suyos, al parecer tomados de grandes obras de Mastroleo, Giordano, Matteis, Solimena, Ribera, etc.[15].

El panorama estilístico en el que se encontraba la pintura zaragozana en los años cincuenta del siglo XVIII, época de formación de Manuel Bayeu, estuvo marcado por vientos de renovación que enterraron las pervivencias del siglo anterior. El primer factor determinante de este cambio fue la estancia de José Luzán en Nápoles hacia 1735/36, donde recibió el influjo de las nuevas orientaciones rococó y del barroco clasicista académico. Al volver a Zaragoza, Luzán fue poco a poco decantando su personalidad renovadora hasta quedar perfectamente configurada desde 1750 en adelante, fechas en las que desarrollaba su plena labor docente como profesor y como propietario de un taller frecuentado por discípulos, convirtiéndose así en el pintor de más ascendencia sobre la nueva generación que se estaba formando por entonces. El segundo factor determinante, y de gran trascendencia, fue la venida a Zaragoza del madrileño Antonio González Velázquez, fiel seguidor de Corrado Giaquinto, para pintar la bóveda del Pilar situada sobre la Santa Capilla. La prolongada estancia de este pintor, desde el 4 de octubre de 1752 hasta el 5 de febrero de 1754[16], afianzó la nueva sintaxis rococó en Zaragoza y supuso un importante ejemplo para los pintores locales, muy especialmente para Francisco Bayeu cuya conversión al "giaquintismo" fue absoluta en su primera etapa. La ciudad llegó incluso a recibir la visita del mismo Giaquinto cuando hacia el 10 de junio de 1753, cuando camino de Roma a Madrid se detuvo varios días en la ciudad del Ebro para ver el trabajo de su antiguo discípulo González Velázquez.

---

11 Definición del célebre tratadista PALOMINO (ed. 1988), t. II, p. 75.

12 CEÁN (1800), t. IV, p. 149.

13 ANSÓN (1993), p. 216. Es un testimonio extraído de la solicitud de los profesores de Dibujo de Zaragoza hecha en 1746 al Consejo de Castilla para establecer una academia oficial.

14 ANSÓN (1987), p. 43.

15 ANSÓN (1987), p. 46.

16 GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), pp. 39 y 42.

Hacia 1756, contando 22 años de edad, Francisco Bayeu se emancipó de Luzán y se dedicó a tomar encargos particulares acuciado por la mala situación económica en que había quedado su familia desde la muerte del padre[17]. Manuel, de unos dieciséis años, puede que continuara acudiendo a la academia nocturna de Dibujo, por lo demás gratuita, pero lo más probable es que ante todo quedara al servicio de su hermano mayor. Es significativo que de Ramón Bayeu, más pequeño, nacido en 1746, diga Ceán Bermúdez, sin más, que fue discípulo de Francisco[18].

El día 28 de septiembre de 1758 la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid concedió una pensión a Francisco Bayeu para estudiar bajo la dirección de Antonio González Velázquez[19]. Allí acudió llevándose a sus hermanos Manuel y Ramón, a quienes matriculó en la misma Academia el día 6 de octubre de 1758 para que prosiguieran su formación artística[20]. Las expectativas que de momento parecían abrirse a los tres hermanos en Madrid fueron pronto abortadas por no asistir Francisco con regularidad a las clases de su mentor y ello trajo consigo una serie de conflictos que desembocaron en la renuncia del beneficiario a la pensión, hecho recogido en la junta ordinaria de la Academia del 17 de diciembre de 1758[21].

Los Bayeu volvieron a Zaragoza, abriéndose para Francisco un periodo de intensa actividad mantenida hasta su regreso definitivo a Madrid en 1763, llamado por Mengs. Durante esos años realizó, entre otras obras, diversas pinturas para las tres cartujas aragonesas. Según Ceán Bermúdez[22], para la Cartuja de la Concepción ejecutó veintidós lunetos con pasajes de la vida de San Bruno, una Asunción, una Coronación de la Virgen, una Visitación, una Presentación, un sueño de San José, un Nacimiento, una Epifanía, y una Multiplicación de los panes y peces; para Aula Dei pintó dos lunetos con ángeles, una Primavera con niño, una Epifanía y una Virgen con el Niño; y para la Cartuja de las Fuentes "varias obras". Manuel, que entre tanto ya había cumplido los dieciocho años, debió de ser su fiel ayudante en muchos de estos encargos, sobre todo teniendo en cuenta que Francisco aún no estaría en condiciones económicas apropiadas para mantener mancebos ajenos a la familia. Podemos suponer que al trabajar Manuel en las mencionadas cartujas sintiera estimulada su vocación religiosa y decidiera tomar los hábitos de la Orden Cartujana.

17 ANSÓN (1983, 1º), p. 244.
18 CEÁN (1800), t. I, p. 105.
19 SAMBRICIO (1955), p. 10.
20 PARDO CANALÍS (1967), p. 14.
21 BEDAT (1989), pp. 208-209.
22 CEÁN (1800), t. I, pp. 104-105

Capítulo 2
Fray Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes

Pasos dados en la Orden Cartujana

Habiendo tomado la decisión de retirarse del "mundo", Manuel Bayeu ingresaba el día 3 de diciembre de 1760, a los veinte años de edad, en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Sariñena, Huesca)[1]. A partir de esa fecha fue dando los pasos sucesivos que la Orden Cartujana establecía para llegar a su definitiva profesión como hermano converso[2]:

1) 3 de diciembre de 1760. Manuel Bayeu, "pintor de oficio", ingresó como "probante de donado" en la Cartuja de las Fuentes[3]. Los Estatutos de la Orden Cartujana vigentes en la época de Bayeu[4], establecían que el neófito, debía permanecer en un primer estado de prueba "en hábito de secular por espacio de un año ó más largo tiempo" a arbitrio del prior. Durante ese periodo, el prior "lo ejercitará en las ocupaciones más viles y humildes, y en las Obediencias más pesadas y trabajosas, y le hará asistir al Oficio Divino y cumplir en él como los Hermanos Conversos, para que se acostumbre á la austeridad de la Regla"[5].

2) 21 de marzo de 1761. Manuel Bayeu fue aceptado por la comunidad para recibir el hábito y comenzar el año de "noviciado de donado". Recibió el hábito el día 24 del mismo mes[6]. "El

---

1 MORALES (1979), p. 163, afirma injustificadamente que Manuel Bayeu tomó el hábito en la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza) en 1757.

2 Datos publicados en CALVO, y BARLÉS (1985), p. 150.

3 Doc. 3.

4 Desde las primitivas *Costumbres* de Guigo (1127), la legislación cartujana no evolucionó mucho en su espíritu esencial a lo largo de la historia, pero sí en la más concreta definición de sus modos de vida, como por ejemplo en la fijación de los distintos grados que debía recorrer un religioso. En 1581 se llegó a refundir en una compilación única los distintos estatutos y ordenaciones que se habían ido acumulando, bajo el nombre *Nueva Colección de Estatutos*. Hubo una segunda y tercera edición corregidas de dicha compilación en los años 1680 y 1688, promovidas por el prior general Inocencio Le Masson. En 1736 se aprobó la cuarta edición de la *Nueva Colección de Estatutos*, básicamente igual a la de 1688. Esta cuarta edición de 1736 es la que estaba vigente cuando fray Manuel Bayeu ingresó en la Orden Cartujana. He consultado la parte de dichos estatutos correspondiente a los hermanos conversos y donados en la siguiente obra: *Tercera parte de la Nueva Colección de los Estatutos de la Orden de la Cartuja, seguida del Directorio y Ceremonial de los hermanos legos y de los tratados de la Oración y de la Vida religiosa*, edición española tomada de la de Valencia de 1743, Tournai: Imprenta de Santa María de los Prados, 1907 (la denominaremos *Estatutos 1736*, 3ª parte).

5 *Estatutos 1736* (1907), pp. 38-39.

6 Doc. 4.

hábito exterior, ó túnica de los Donados, nunca sea vareado ó listado con diferentes colores, ni partido ó abierto, ni de color verde, y este burielado ó castaño, y tan largo, que cubra las rodillas, y aun pase un poco más. Deben siempre llevar capillo del mismo color del hábito"[7]. Los Estatutos únicamente establecían el llamado noviciado de converso como paso subsiguiente al periodo de prueba inicial, pero una ordenación de 1636 había fijado con carácter casi totalmente general la exigencia de revalidar y consolidar la vocación a través de dos grados intermedios, llamados noviciado de donado y donado: "No se reciba en adelante lego alguno al hábito de Converso, sin haber sido probado antes en el hábito de Donado, por espacio de cinco años después de hecha la donacion, sin especial licencia del Capítulo General ó del Reverendo Padre; la que juzgamos siempre no deber concederse sino rara vez y por gravisimas causas"[8]

3) 25 de marzo de 1762. Habiendo superado el noviciado de donado, Bayeu hizo su "donación". Se celebraba en ese día la Anunciación de la Virgen[9].

4) 28 de junio de 1771. Tras haber permanecido nueve años como donado (cuatro más de los necesarios, según establecía la mencionada ordenación de 1636 y recuerda el presente documento), fue admitido por la comunidad para iniciar el "noviciado de converso". Se le vistió el hábito correspondiente[10]. "Tendrán los Hermanos para su vestuario dos túnicas largas, tres túnicas pequeñas ó camisas de paño, tres capillos, tres pares de medias, cuatro de peales ó escarpines, una pellica, una pellejuela, ó un sayo aforrado, dos lumbares, dos ceñidores, zapatos diurnos y nocturnos... Cuando salen fuera de Casa deben llevar capa de color castaño, ó buriel, y sombrero del mismo color"[11].

5) 3 de enero de 1772. La comunidad aceptó a Bayeu para la "recepción de los seis meses", una vez superada la primera mitad del noviciado de converso[12].

6) 26 de junio de 1772. Habiendo superado el año de "noviciado de converso", la comunidad de Las Fuentes aceptó a Manuel Bayeu para realizar la "profesión" solemne como hermano converso[13]. Hizo su profesión el día 29 del mismo mes, festividad de San Pedro y San Pablo. Se habían culminado todas las condiciones exigidas por la Orden para llegar al grado final de hermano lego: "si se halláre que es humilde, obediente, casto, fiel, devoto y diligente en el trabajo, entonces, se podrá y deberá proponer al Convento de los Monjes; y si todo el Convento ó la mayor parte juzgáre que conviene recibirle, se recibirá con ósculo de paz en el Capítulo el dia que el Prior señaláre, estando presentes el Prior, el Procurador, y todos los Hermanos; y después de estar recibido, rasurado, y vestido, recibirá el capillo de mano del Prior"[14].

Como es de suponer, en los años que van desde 1760 hasta 1772 Manuel Bayeu residió habitualmente en la Cartuja de las Fuentes. En los años posteriores, otros testimonios corroboran su cotidiana permanencia y activa participación en el monasterio. En este sentido,

---

[7] *Estatutos 1736* (1907), pp. 68-69.
[8] *Estatutos 1736* (1907), p. 7.
[9] Doc. 4.
[10] Doc. 5
[11] *Estatutos 1736* (1907), p. 36.
[12] Doc. 6.
[13] Doc.7.
[14] *Estatutos 1736* (1907), p. 39.

consta que fray Manuel Bayeu estuvo presente en un capítulo celebrado con toda la comunidad el día 13 de noviembre de 1776[15]. Igualmente estuvo presente en los actos que se celebraron con motivo de la inauguración de la nueva iglesia de la cartuja, que fue bendecida el 13 de septiembre de 1777 y celebrada en ella la primera misa, "en la que comulgó por su devoción fray Manuel Bayeu"[16]. Al día siguiente se dispuso una procesión para trasladar la imagen de la Virgen de las Fuentes y el Santísimo desde la que había sido iglesia interina (sala capitular) hasta la iglesia nueva, llevando fray Manuel una de las varas del palio[17]. Abundantes sucesos del vivir cotidiano de Bayeu en la Cartuja de las Fuentes desde 1775 hasta 1795 desfilan por la correspondencia que mantuvo con Martín Zapater, de la cual nos ocupamos en capítulo aparte.

Quehacer cotidiano

No es difícil imaginar, de manera bastante cabal, en qué consistía el vivir cotidiano de fray Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes, dedicado a su doble condición de religioso y pintor. Como fraile lego, pertenecía a una de las dos familias básicas que constituyen la Orden Cartujana, la de los hermanos, cuyo fin esencial siempre ha sido el permitir que la otra familia, la de los padres, pueda dedicarse enteramente a la vida contemplativa sin tener que cuidarse de los múltiples asuntos materiales que conlleva la subsistencia de un monasterio. No obstante sus ocupaciones de índole práctica, los hermanos también dedicaban parte del día a la oración. "Hemos recibido en nuestra compañia Hermanos Legos para que cuiden con diligencia de la agricultura y de la crianza de ganados en las Casas, segun atendida la calidad de los tiempos y lugares se juzgáre útil y provechoso, como también generalmente de todos los demás ejercicios corporales, según les fuere mandado por sus Superiores... No por esto queremos en modo alguno que se ocupen de tal manera en los ejercicios exteriores, que se descuiden de cumplir en los espirituales á sus debidos tiempos"[18].

Al igual que los padres, los hermanos como Bayeu tenían que interrumpir el sueño todas las noches para asistir al largo oficio de Maitines en la iglesia conventual. De regreso a sus

---

15 Huesca, Archivo particular, *Libro de Actas del Capítulo de la Comunidad de la Cartuja de las Fuentes,* fol. 136 r.

16 *Ibídem,* fol. 200 r. Nótese al respecto lo siguiente: "Todos los Conversos y Donados deben recibir devotamente la Santa Eucaristia el primer Domingo de cada mes, despues de haberse dignamente preparado y confesado á hora oportuna antes de la Misa Conventual, en la que deben comulgar, sino estuvieran de otra manera legitimamente impedidos, á juicio de sus Confesores; y en tal caso, comulgaran otro dia, á arbitrio del Prior. Deben comulgar tambien en las Fiestas de la Natividad, de la Cena, de Pascua, de Pentecostés, del Córpus, y de Nuestro Padre San Bruno... Les exhortamos tambien en el Señor á que vivan con una pureza de vida tan conforme á la santidad de su estado, que se hagan dignos de recibir más frequentemente el adorable Sacramento de la Eucaristia; y si el Prior advirtiere en algunos de ellos tan santas disposiciones, les podrá permitir que comulguen con más frecuencia" (*Estatutos 1734*, 1907, p. 15). Así pues, Bayeu comulgó en ese día 13 de septiembre por un motivo excepcional, como excepcional fue el hecho de que se dejara constancia escrita de ello, sin aludir a ningún otro comulgando.

17 *Ibídem,* fol. 201 r. Para una exhaustiva descripción de los actos celebrados con motivo de la bendición de la iglesia del monasterio nuevo y traslación a su camarín de la Virgen titular, véase BARLÉS (1993), t. 11, p. 178-188.

18 *Estatutos 1736* (1907), pp. 1-2.

celdas, dormían un segundo periodo que acababa hacia el amanecer con el toque de Prima. La jornada se dedicaba al trabajo, interrumpido rítmicamente por las llamadas Horas del Día y Horas de la Virgen en las que cada fraile formulaba unas breves oraciones, algo más largas en Vísperas y en Completas. En las festividades canónicas y demás días significados religiosamente (domingos y festivos, Semana Santa, determinados santos, etc.) se incrementaba notablemente el tiempo dedicado a la oración particular y conventual. El rigor y orden de la vida cartujana se hacía extensiva a la alimentación, privada como es bien sabido de carne, interrumpida por múltiples ayunos y limitada por la abstinencia de lacticinios en ciertos días del año.

Es de notar el hecho de que cuando Manuel Bayeu ingresó como probante de donado en la Cartuja de las Fuentes se recogió en acta su condición de "pintor de oficio", lo que abona la idea de que para la Orden Cartujana no aportaba simplemente su persona sino también los conocimientos de su profesión, que serían extensamente empleados en varias fundaciones. El empleo de las habilidades que los miembros de la Orden Cartujana hubieran aprendido en el "siglo" era privativo de los hermanos, y en esto se diferenciaban radicalmente de los padres, casi exclusivamente dedicados a la oración y apartados de cualquier práctica profesional que hubieran aprendido o desempeñado en su anterior vida seglar. "Las ocupaciones de los conversos eran elegidas de modo que pudieran promocionarse al máximo sus aptitudes. En los siglos XVII y XVIII, son numerosos los hermanos cartujos que dejaron una sólida reputación de artistas"[19]. Otros cartujos legos habían antecedido a fray Manuel Bayeu en el desempeño de sus talentos artísticos. Famosas son las historias cartujanas pintadas por fray Juan Sánchez Cotán para la Cartuja de Granada (ca. 1615-1625). Siguiendo en el siglo XVII, fray Diego de Leyva pintó una serie de cuadros sobre la vida de San Bruno para la Cartuja de Miraflores (Burgos) y fray José Martínez hizo lo propio en su Cartuja de Aula Dei (Zaragoza), mientras que fray Joaquín Juncosa dejó obra suya en las cartujas catalanas de Scala Dei y Montalegre. Contemporáneos y paisanos de fray Manuel fueron los donados Ramón Almor, autor de las pinturas murales situadas en las bóvedas de la iglesia de la Cartuja de la Concepción (Zaragoza), y Manuel Ramírez, escultor y responsable de la portada y retablo mayor de la iglesia de Aula Dei.

Sin perjuicio de otras obligaciones que Bayeu naturalmente tendría que atender, la principal de todas fue, pues, la pintura. Desde que ingresó en 1760 en la Cartuja de las Fuentes hasta, al menos, el año 1796, estuvo ocupado en decorar sus muros con extensos programos pictóricos, así como en realizar cuadros de caballete para dicha casa. El hecho de que tomara los hábitos allí y no en Aula Dei o La Concepción, ambas casas mucho más próximas a Zaragoza, se deba posiblemente a la especial necesidad de que la cartuja monegrina, entonces en construcción, contara con un pintor hábil y barato para hacerse cargo de los acabados en las partes más representativas del monasterio: iglesia, tribuna, capilla del sagrario, sacristía, claustrillo de capillas, capillas de mismo, etc. En determinadas épocas de su vida también llegó a trabajar para otras cartujas, al menos que sepamos la de Aula Dei (Zaragoza), la de Scala Dei (Tarragona) y la de Valldemosa (Mallorca). Además, como iremos viendo, atendió a numerosos encargos ajenos a su Orden. De la ingente cantidad de trabajo llevada a cabo y hoy por hoy conocida, se deduce que la misión fundamental de fray Manuel en el seno de la Orden Cartujana fue desempeñar su oficio de pintor.

---

[19] GÓMEZ (1985), p. 436.

Aparentes contradicciones con el estilo de vida cartujano

Los datos biográficos que conocemos sobre Manuel Bayeu considerados a la luz de la regla cartujana sugieren que el estilo de vida al que estaba habituado no siempre se atenía a las rigurosas disposiciones de la Orden. Así se desprende de la relación de ejemplos, entresacados de entre otros muchos, que a continuación expondré, en contraposición a distintos pasajes de los Estatutos:

1) Fray Manuel Bayeu recibía dinero de su hermano Francisco. En noviembre de 1784 Francisco se lamentaba de haber proporcionado a Manuel la elevada suma de 40 duros, que el cartujo tenía pensado destinar a comprar una capa de paño, carbón, chocolate[20]. Sin embargo, dicen los Estatutos: "ninguno tenga en su poder ó á su disposicion dinero alguno, ni por sí mismo, ni por medio de otra cualquiera interpuesta persona; de otra manera será rigurosamente castigado. Si á alguno se le diere ó presentare alguna cosa, no debe ni puede pretender en ella derecho, ni propiedad alguna, aunque (á excepcion del dinero) podrá con permiso del Presidente guardarlo y servirse de ello simplemente..."[21].

2) Ramón Bayeu, al morir en 1793, legó en herencia a su hermano Manuel 6.000 reales "para sus necesidades religiosas"[22]. En los Estatutos leemos: "Ninguno tome á su cargo ejecutar testamentos auque sea para causas pias, ni solicitar ni proseguir causas algunas ó negocios"[23].

3) José Narciso Comenge regaló a Manuel Bayeu un libro de arquitectura[24]. En colección particular se conservan algunos libros procedentes de la Cartuja de las Fuentes en cuyas portadas se indican que son propiedad de Manuel Bayeu con estas fórmulas, en algunos casos posiblemente autógrafas: "de fray Manuel Bayeu"[25]; "De el (¿reverendo?) León Sancho [*firma y rúbrica*]. Y este padre lo regaló en el Monasterio de Santa Fe a fray Manuel Bayeu cuando les pintó los cuadros de los altares de la iglesia, año 1796"[26]; "por la grazia de Dios soy del padre fray Manuel Bayeu [*rúbricado*]. Fray Manuel Bayeu, cartujo de las Fuentes. Año 1801. Pedro Martínez [*rúbricado*][27]; "De fray Manuel Bayeu", "Soy de fray Manuel Bayeu, pintor ábil y famoso"[28]; y "de fray Manuel Bayeu, cartujo"[29]. No son acordes estas proclamaciones expresas de propiedad con lo establecido en los Estatutos (ver más arriba el apartado 1).

---

20 Doc. 70.

21 *Estatutos 1736* (1907), p. 49.

22 MORALES (1979), p. 40.

23 *Estatutos 1736* (1907), p. 54.

24 Doc. 79 (2.10.1787)

25 En el libro PUENTE, Pedro Antonio de la (PONZ, Antonio), *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella,* Madrid: Por D. Joaqchín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1772.

26 En el libro FERNÁNDEZ DE VELASCO Y PIMENTEL, Bernardino, duque de Frías y conde de Peñaranda, *Deleyte de la Discreción y fácil escuela de la agudeza...*, Madrid: Oficina de Gabriel Ramírez, 1749.

27 En el libro *Guía de pecadores.*

28 En el libro D.A.S., *Compendio histórico de los Reyes de Aragón desde su primer monarca hasta su unión con Castilla,* Madrid: Por D. Pedro Julián Pereyra, Impresor de Cámara de S.M., 1797, t. II.

29 En el libro *Catecismo para el uso de todas las iglesias del Imperio Francés, aprobado por el Cardenal Caprara, legado de la Santa Sede, y mandado publicar por el Emperador Napoleón*, Madrid: Imprenta de Villalpando, 1807.

4) Manuel Bayeu atendía cumplidamente a los visitantes seglares de la cartuja, como eran algunos amigos comunes de él y de Martín Zapater, o al propio Zapater. Conversaba con ellos abundantemente. Consta su intención de que su hermano Ramón se alojara durante una temporada en la Cartuja de las Fuentes[30], o de viajar a Madrid y alojarse en casa de Francisco[31] Según los Estatutos: "Tampoco les es licito á los Conversos hablar ó confabular sin licencia con los seculares que sobrevienen, sino solamente saludarán á los que encuentran, inclinando ó descubriendo la cabeza: les mostrarán el camino, responderán á las preguntas que les hicieren, sí ó no, y se escusarán con que no tienen licencia para hablar más con ellos, que lo que pide la necesidad"[32]. "Prohibimos totalmente á nuestros Hermanos todos los cuidados y aficiones carnales, como las visitas de sus parientes y amigos seculares; y asimismo, tomarles por criados sin licencia del Prior ó Procurador"[33].

5) Manuel Bayeu mantuvo estrecha amistad con Miguel Esteban Ric, en cuya casa de Fonz (Huesca) le visitó y se alojó detenidamente[34]. Estatutos: "Cuando se envia alguno fuera, debe volver lo más presto que pueda"[35]. También mantuvo buena amistad con las monjas del Monasterio de Sijena, muy relacionadas con los Ric, en donde asimismo llegó a alojarse[36]. Estatutos: "Nunca se hospeden los Conversos en las Casas de las Monjas"[37]. Trató con mujeres del entorno familiar de los Ric y se carteó con algunas[38]. Estatutos: "Prohibimos muy rigurosamente á los Conversos toda suerte de familiaridad y coloquios con mugeres, principalmente con personas y en lugares y horas sospechosas: ni queremos que hablen con ellas ni dentro ni fuera de nuestros términos, sin una justa, inevitable y evidente causa"[39].

6) Los Estatutos sólo permiten excepcionalmente, por causa de enfermedad, ingerir alimentos distintos de los cocinados para la comunidad en las horas establecidas. "Ninguno debe preguntar que es lo que guisa el Cocinero para comer, ni puede alguno rehusar la pitanza que se da en comun á todos los Religiosos, sino es que por alguna enfermedad no la pueda comer"[40]. En fray Manuel Bayeu vemos una generosa interpretación de lo establecido, al recibir limoncillos confitados de su hermano Francisco, o chocolate y almendradas de Zapater[41]. Incluso consumía tabaco[42]. El Cabildo de Jaca le regaló unas botellas de jarabe de frambuesa[43].

7) Preocupado por sus habituales problemas de salud, Manuel Bayeu no escatimaba medios para proveerse de medicamentos y tratamientos, sobre todo quina y otros preparados[44]. Estatutos: "Mas se les amonesta á los

---

30 Doc. 65 (11.8.1781).
31 Doc. 80 (25.2.1788)
32 *Estatutos 1736* (1907), p. 19.
33 *Estatutos 1736* (1907), p. 50.
34 Docs. 133 (1.1.1801) y 138 (28.9.1802).
35 *Estatutos 1736* (1907), p. 44.
36 Doc. 124 (18.11.1797).
37 *Estatutos 1736* (1907), p. 57.
38 Docs 135 (16.5.1802) y 137 (8.7.1802).
39 *Estatutos 1736* (1907), pp. 56-57.
40 *Estatutos 1736* (1907), p. 33.
41 Docs. 18 (9.7.1775) y 22 (8.3.1777).
42 Doc. 20 (4.2.1777) y 22 (8.3.1777).
43 Doc. 88 (10.6.1791).
44 Docs. 19 (6.8.1775), 29 (31.10.1778), 30 (7.11.1778), 31 (14.11.1778), etc.

enfermos que no contristen á los que les sirven, pidiendo cosas supérfluas ó imposibles, ó quejandose sin razon; porque deben acordarse del Instituto que han abrazado, y considerar sériamente, que asi como los Religiosos sanos no deben vivir del mismo modo que los seculares que gozan salud, asi los Religiosos enfermos no deben ser tan delicadamente tratados, como los seculares enfermos..."[45].

8) Manuel Bayeu tuvo a lo largo de su vida una correspondencia intensa con familiares y amigos. Que sepamos, con su hermano Francisco, con Martín Zapater, con Miguel Esteban Ric, con Jovellanos, etc. Dificilmente el prior o el procurador estuvieran al tanto de todas y cada una de estas cartas, tal y como exigen los Estatutos: "No enviarán ni recibirán cartas sino vistas primero por el Prior ó Procurador, si están en la Casa..."[46].

Y sin embargo, a pesar de los ejemplos expuestos, no debe deducirse necesariamente que Manuel Bayeu fuera un mal cartujo. Al contrario. Múltiples detalles atestiguan que su condición de fraile le satisfacía plenamente, que estaba perfectamente integrado en su comunidad, que hacía lo posible por cumplir con su deber y sus obligaciones, que gozaba ampliamente de la confianza de sus superiores, que incluso desempeñaba numerosos trámites y recados para la Cartuja de las Fuentes haciendo de intermediario con el mundo exterior. La aparente contradicción entre ciertas actividades de Bayeu y las exigencias de los Estatutos responden más a las circunstancias generales que atravesaba la Orden en esa época, proclive a la permisividad, que a la conducta particular de aquél. En los años centrales del siglo XVIII había indicios evidentes de decadencia en los ideales monásticos, tal y como ilustra una crónica de la Cartuja de Portaceli[47]. Se estaba dando "la corruptela indebida e innecesariamente introducida de mandar y gobernar los hermanos conversos todos los negocios temporales de sus monasterios con tal autoridad, que hasta los mismos prelados se vieron precisados a valerse de ellos y sujetarse a sus ideas, si en sus prelacías querían gozar de algún sosiego. Tal era la industria y mañosa sagacidad con que en el transcurso de muchos años habían sabido introducirse y grajearse crédito y predominio en la explotación y administración de los bienes que constituían el patrimonio de las cartujas"[48]. En el Capítulo General de 1759 quiso ponerse coto a los amplios poderes y privilegios que venían gozando los hermanos legos, lo que provocó un sonado recurso ("recurso de los legos") interpuesto por los de algunas cartujas de la provincia de Castilla contra dos ordinaciones, "dirigidas la una a señalar nuevo color en las capas que siempre los legos habían usado; y la otra a inhabilitar a éstos para representar a sus monasterios en negocio alguno"[49]. En definitiva, Manuel Bayeu estaba inmerso en un clima de cierta relajación y permisividad, especialmente tocante al estamento de los legos.

---

45 *Estatutos 1736* (1907), p. 35.
46 *Estatutos 1736* (1907), p. 48.
47 FUSTER (1993), pp. 303-304.
48 CUARTERO (1988), t. II, p. 288.
49 GÓMEZ (1985), p. 192.

Hermano, y no padre

Ha quedado claramente expuesto que Manuel Bayeu hizo votos de hermano converso o lego y, por consiguiente, no debe quedar ninguna duda acerca del grado eclesiástico que alcanzó. No obstante, se ha mantenido en diversas ocasiones que no fue hermano sino padre, cuestión que conviene aclarar. Las cartas que Jovellanos escribió a fray Manuel desde su prisión en el castillo de Bellver (Mallorca) entre 1805 y 1806 se encabezan siempre con la expresión "Mi muy estimado padre fray Manuel" o similar, lo que hizo pensar a Piferrer y Quadrado[50] que Bayeu había accedido al sacerdocio, idea seguida posteriormente por otros estudiosos como Arribas y Morales[51]. En la posición contraria, ya el diccionario Madoz indica que las pinturas de Las Fuentes fueron ejecutadas por un "lego"[52]. Asimismo Ricardo del Arco dio por supuesto que Bayeu fue monje lego[53]. Ansón reforzó con varios argumentos la condición de hermano converso y no de padre que tuvo Bayeu[54]. Dejemos zanjada definitivamente la cuestión exponiendo las pruebas más cocluyentes:

1) Más arriba han quedado documentados los distintos grados superados por Bayeu hasta su profesión solemne como hermano converso.

3) En el contrato para el dorado del retablo mayor de la Cartuja de Las Fuentes, firmado en 1772 se alude en tres ocasiones al "hermano Bayeu"[55].

2) En el acta del 29 de julio de 1776 consta que el prior de Las Fuentes José Fanlo mandó congregar a toda la comunidad y, a continuación, se dicen los nombres de todos los componentes dividiéndolos en dos grupos: padres y hermanos. Fray Manuel aparece en el segundo grupo[56].

3) Existen varios autorretratos de fray Manuel Bayeu en los que siempre aparece con barba, atributo que era exclusivo de los hermanos (costumbre que hoy languidece), frente a los padres que debían llevar la cara completamente rasurada. "Es costumbre antigua que los Conversos se rasuren y se les quite el pelo de encima de los labios, todas las veces que se rasuran los Monjes. Mas la barba inferior, que siempre se les dejó como señal de penitencia, queremos que totalmente descuiden de su aliño, para que no se convierta en abuso; y si alguno hiciere lo contrario, sea privado de toda la barba"[57].

4) Debe descartarse toda posibilidad de que que Bayeu pasara en un momento dado de lego a padre, pues a este respecto los Estatutos son tajantes: "Por ninguna dispensacion ó licencia se permita jamás que los Conversos ó los Donados lleven Tonsura Clerical, ni que aprendan Gramática ó canto, ni que suban al estado de Monjes; sino que cada uno persevere en la

---

50 PIFERRER, y QUADRADO (1888), p. 449.
51 ARRIBAS (1972), p. 77. MORALES (1979), pp. 165 y 166.
52 MADOZ (1849), t. XIII, p. 867, voz "Sariñena".
53 ARCO (1944), p. 121
54 ANSÓN (1983, 1º), pp. 249 y 250.
55 Doc. 8.
56 Huesca, Archivo particular, *Libro de Actas...* , fol. 119 v.
57 *Estatutos* 1736 (1907), p. 34.

condicion á que ha sido llamado; ni sobre esto sean importunos á los Priores ó Visitadores, pues de ninguna manera pueden estos conceder semejante gracia"[58].

5) La relativa permisividad en los modos de vida de Bayeu, tal y como ha quedado antes expuesto, era propia de los hermanos. Dificilmente un padre, exceptuando a un prior o a un procurador, hubiera podido gozar de tanta libertad de movimiento.

6) La referencia bibliográfica más antigua que sobre Bayeu se conoce figura en la magna obra *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, impresa en vida del pintor. Al hablar en el tomo VIII de las pinturas del presbiterio de la Catedral de Jaca dice textualmente que son "obra de fray Manuel Bayeu, religioso lego de la Cartuxa de las Fuentes"[59].

[58] *Estatutos* 1736 (1907), p. 6.
[59] HUESCA (1802), p. 214.

Capítulo 3
Litigio de fray Manuel Bayeu con algunos pintores de Zaragoza

Los hechos

A través de la correspondencia dirigida por fray Manuel Bayeu a Martín Zapater y a través también de un expediente obrante en el archivo de la Academia de San Fernando[1], poseemos detallada noticia de un conflicto surgido entre Manuel Bayeu y algunos pintores zaragozanos.

Corrían los primeros meses de 1779. Hasta ese momento la labor fundamental de fray Manuel como pintor se había concentrado en los muros y bóvedas de la Cartuja de las Fuentes, pero también había aceptado algún encargo del exterior que fue desencadenante del litigio, dado que ello significaba ejercer la profesión de pintor pero eludiendo las cargas fiscales y, por lo tanto, incurriendo en supuesta competencia desleal.

Cuatro fueron los pintores promotores del contencioso aunque según sospechas de Bayeu, basadas en ciertos antecedentes, el verdadero instigador fue el escultor Carlos Salas: "me temo todo a nazido de Salas, que sabe tirar la piedra y esconder la mano, pues aze toda esta Cuaresma le debo por cartas las prendas de amor y amistosas cláusulas que nunca a praqticado. Y esta nobedad, con lo que antaño junto con Gutiérrez izo sobre el mismo asunto, me aze entrar en sospecha. Dios no dejará de pagarle como coresponde, por más que yo le deseo toda felicidad"[2]. Estas fueron, entre otras, las primeras impresiones de Bayeu transmitidas a Martín Zapater el 27 de marzo de 1779, después de que Clemente Aranaz le diera la primicia acerca de lo que se le avecinaba: "Clemente me a dicho lo de los pintores de Zaragoza contra mí".

Los cuatro pintores en cuestión eran José Luzán, Manuel Eraso, Diego Gutiérrez y Francisco Périz[3]. Acusaban a Manuel Bayeu[4] de haber pintado "barios cuadros para comunidades" y "particulares de dibersos pueblos" a cambio de "pingües utilidades"; y más concretamente de pintar dos cuadros "para una cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria

---

[1] El conjunto de documentos que forman este expediente fue publicado y su contenido resumido por PARDO (1951). Véanse docs. 44-48. Las cartas de fray Manuel Bayeu proporcionan información complementaria de gran importancia: docs. 41-43.

[2] Doc. 41.

[3] Carta de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater del 3.4.1779. Doc. 42.

[4] Según testimonio del propio Manuel Bayeu. Doc. 44.

fundada en el Carmen Calzados de la ciudad de Zaragoza". Entendían que "era irregular el manejo interesal en un religioso, mucho más quando redundaba en daño y opresión de los seculares facultativos que, sobre el indispensable gravamen de haverse de mantener con su travajo juntamente con sus respectivas familias, tenían que sufrir los precisos cargos de república y real contribución que se les impone por razón del arte, de que se hallaba libre dicho religioso"[5]. Como primer paso, antes de aventurarse a formalizar una denuncia ante el Consejo de Castilla, los pintores querellantes decidieron poner el asunto en conocimiento de Ramón Pignatelli, presidente de la junta preparatoria de la academia de dibujo que con carácter oficial se pretendía establecer en Zaragoza a imitación de la de San Fernando. Pignatelli, "deseoso de cortar el empeño y consequencias en su origen, les insinuó tendría por más acertado acudiesen primero al padre prior del monasterio enterándole de todo". Los querellantes obraron en consecuencia pero sin abandonar el tono de acritud, según testimonio de fray Manuel: "dichos pintores conspiran a inbertir el ánimo del exponiente por emulación, de modo que an tenido diferentes escritos y otros papeles, así al prelado del suplicante como a éste, increpándole de ambizioso contra toda justizia y razón". Por entonces el prelado o superior de la Cartuja de las Fuentes y, por ende, de Bayeu, era -a falta de prior- el vicario presidente Mariano Ambrosio Gil.

Manuel Bayeu consultó con su hermano Francisco el camino a seguir. "Veremos Francho qué dize", comentaba a Zapater el 27 de marzo cuando únicamente contaba con las informaciones oficiosas de Clemente[6]. El 3 de abril, habiendo ya escrito a Francisco y en espera de contestación, decía a Zapater: "Dios sabe mi hermano Francisco cómo lo tomará, que no dudo lo abrá sentido"[7]. Y líneas después: "Mi hermano no me a escrito; sin duda esperará ablar con Salas, de que abisaré a vuestra merced". El día 10 de abril Francisco ya se había manifestado al respecto: "mi hermano me dize no me dé pena cuanto fomenten con tramitales jenios, que corre a su cargo ese asunto"[8]. La decisión finalmente adoptada por fray Manuel, consistente en elevar una queja formal ante la Academia de San Fernando manifestando ser falsas las imputaciones de los pintores zaragozanos, pudo perfectamente ser inducida por Francisco Bayeu, teniendo en cuenta que éste era académico y podía influir favorablemente en el dictamen de tan alta corporación en materias artísticas. El escrito o memorial dirigido por Manuel Bayeu a la academia madrileña[9] fue acompañado de una apostilla del vicario presidente, padre Mariano Ambrosio Gil, certificando ser cierto lo expuesto por su subordinado, firmada y fechada a 22 de abril de 1779.

Fray Manuel Bayeu afirmaba en el memorial que: "después de cumplir con la obediencia y demás actos correspondientes a su ministerio, en los ratos y ocasiones que le permiten éstos, por huir de la oziosidad se a dedicado y dedica al nobilismo arte liberal de la Pintura". Y que esta dedicación se había limitado a "obras en su mismo monasterio" y "algunas obritas de corta considerazión" para algunos benefactores del mismo "en mutua correspondienzia de agradecido". En cuanto a la concreta acusación de haber atendido a un encargo para la cofradía de la Candelaria, aducía no haberlo hecho por dinero sino "a cambio de una porzión de lienzo para unos cuadros que necesitava para un claustro de dicho su monasterio". Por todo ello

[5] Doc. 48.
[6] Doc. 41.
[7] Doc. 42.
[8] Doc. 43.
[9] Doc. 44.

suplicaba a la Academia de San Fernando que mandase a los profesores de Zaragoza promotores del litigio no interferir en sus trabajos: "no vejen ni molesten con imperbólicos fundamentos al suplicante... y puede... exercer... el dicho arte sin el menor impedimento"

El memorial de Manuel Bayeu fue tratado en junta particular de la Academia de San Fernando el 2 de mayo de 1779[10]. Los asistentes se pusieron de parte del cartujo y consideraron injustificada la reclamación de los pintores zaragozanos, "pues siendo la Pintura un arte libre y mui laudable en un religioso, era contra la naturaleza de la misma el que nadie quisiese impedir su exercicio ni la remuneración debida a quien trabaja". Acordaron que el secretario, Antonio Ponz, mandara un escrito al secretario de la junta preparatoria de Zaragoza recomendando proteger "al expresado religioso contra tan injustas pretensiones, aun siendo cierta la circunstancia de que recibiese recompensa por las pinturas que hacía, en cuyo conocimiento sólo debía entrar su prelado quando sin su licencia executase las obras, o la ganancia de ellas redundase en su particular beneficio y no en el del monasterio". También acordaron que Ponz escribiera a Manuel Bayeu "manifestándole el dictamen de la Academia".

Con fecha de 8 de mayo de 1779 Antonio Ponz escribió la carta acordada al secretario de la junta preparatoria de Zaragoza, a la sazón Francisco Calvo y Cavero[11]. Tras resumir algunos antecedentes del conflicto, manifestaba el criterio de la Academia de San Fernando y recomendaba a dicha junta preparatoria "tome sus medidas en el asunto y pueda el expresado fray Manuel baxo su protección continuar su laudable exercicio, no siendo asunto reparable las remuneraciones". A continuación, en un alarde de erudición que a la vez sirviera para respaldar la decisión adoptada, añadía: "La Pintura es un arte libre que en todos tiempos han exercitado personas religiosas, no solamente sin que nadie les haya molestado, pero con mucha alabanza de las mismas: Fray Juan Sánchez Cotán, cartuxo de Granada,... fray Diego de Leyva de la de Burgos,... don Luis Pasqual y fray Joaquín Juncosa de la de Escala Dei... y Francisco Galeas monge de la de Sevilla". Y continuaba la lista con monjes pintores de otras órdenes religiosas: Nicolás Factor, Juan Bautista Mayno, Agustín Leonardo, Juan Rici y Juan Narduk.

Por su parte, las líneas que escribió Ponz el mismo día 8 a fray Manuel Bayeu estaban llenas de aliento: "ha juzgado la Academia que vuestra reverencia puede executar y pintar libremente qualesquiera obras que le parezca y le permita su prelado, para su monasterio o para fuera de él. Y que si en sus pinturas pone el estudio y diligencia que tan noble arte requiere, serán sus desvelos muy acreedores de toda alabanza y recompensa".

Calvo y Cavero contestó a Ponz el 15 de mayo de 1779[12] comunicándole que la primera medida adoptado a la vista de su escrito había sido consultar el asunto con el presidente de la junta preparatoria Ramón Pignatelli, para quien el tema no era nuevo como ya sabemos. Es más, según señala Calvo y Cavero, el vicario de Las Fuentes había mandado a Pignatelli días atrás una contrarréplica manifestando que la queja de los pintores "nacía más de principios de emulación que de fundamento, pues las utilidades recividas havían sido de corta considerazión y

[10] Doc. 45.

[11] Doc. 46. Francisco Calvo y Cavero había sido elegido secretario de la junta preparatoria en cumplimiento de una Real Orden de 10 de septiembre de 1771. Era jacetano. Fue también secretario de la Sitiada del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia y miembro de la sociedades económicas de Zaragoza y Jaca. Hombre culto, tradujo una obra poética de Jacabo Vaniére escrita en versos latinos. Murió en Zaragoza en 1799. Véase ANSÓN (1993), p. 78.

[12] Doc. 48.

el religioso muy arreglado a las obligaciones de su instituto, sin haver pensado en hacer agravio". No obstante, el vicario mostraba su voluntad de no alimentar el conflicto. Asimismo Pignatelli había contestado al vicario "lo importante que podría ser evitar qualquiera competencia en el asumpto por los medios proporcionados para ello". Dicho esto, el secretario de la junta preparatoria adoptaba una postura no comprometida y concluía remitiéndose al futuro acuerdo que al respecto se tomara en la celebración de la próxima junta.

Desde el primer momento la actitud de Manuel Bayeu fue enérgica y resuelta a hacer cuanto fuera necesario en orden a demostrar su inocencia y a salvaguardar su honor, aunque inevitablemente la situación tuvo que hacer mella en su estado anímico, sobre todo al principio: "Berdaderamente que en este asunto más sentiré el ruido que las nuezes, porque de éstas no hay y de aquél será grande y tengo drecho a mi onor y abré de danzar al son que me tañan"[13]. Pocos días después, el 3 de abril, escribía: "no ay duda me he tomado disgusto"[14]. Pero a la semana siguiente, el 10 de abril, se mostraba más tranquilizado y reconfortado por el apoyo moral de quienes le apreciaban, como su hermano Francisco y Martín Zapater: "Agradeziendo sus buenos consejos -decía a Zapater- quedo en olbidar lo que me encarga, pues además mi hermano me dize no me dé pena... No ay duda me turbó lo practicado muchos ratos de la paz que tanto reynaba y reyna en mí. Porque un cartujo que no tiene con quién desfogarse un rato de satisfazión, solo con 4 paredes, lo poco es bastante para inquietarlo. Pero ya, gracias a Dios, me río de mí mismo y de mis acusadores"[15].

Además de considerarlas injustas, las acusaciones tuvieron que afectar doblemente a los sentimientos de fray Manuel Bayeu por proceder de viejos conocidos suyos a los que incluso, según su testimonio, había prestado múltiples favores. Veamos cada caso:

1) José Luzán Martínez. Es considerado el maestro de toda la generación de pintores a la que perteneció fray Manuel Bayeu, incluidos naturalmente sus hermanos, y por lo tanto mucho mayor de edad (nacido en 1710). Gozó de las protección de los condes de Fuentes y durante décadas fue uno de los pintores locales más reconocidos. De allí que en los años cuarenta del siglo XVIII formara parte de la academia de dibujo dirigida por el escultor José Ramírez de Arellano, prolongación de la fundada por su padre Juan Ramírez Mejandre. En 1777 figuraba como director de pintura de una nueva academia de dibujo mantenida por la junta preparatoria presidida por Ramón Pignatelli. En el contexto del caso que nos ocupa, Bayeu comentaba con resentimiento de su antiguo maestro: "A Luzán, por encargo suyo, le ize rebolber los libros de La Almolda y Lanaja, sacando las partidas autorizadas que le conbenían a su onor, etcétera, sin costarle nada, que las necesitaba para su hijo, etcétera"[16]. Este rastreo genealógico en el que José Luzán estuvo interesado se explica por proceder de familia infanzona, oriunda de la comarca de los Monegros[17]. Más concretamente su padre Juan Domingo Luzán Pinós nació en La Almolda hacia 1675, hijo a su vez de Jaime Luzán y María Pinós. Quizá fueran tatarabuelo y bisabuelo del pintor José Luzán los otrora vecinos de Castejón de Monegros llamados Jaime Luzán y Juan Luzán, a cuyo favor les fueron ejecutadas pruebas de infanzonía en 1627 y 1641,

[13] Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 27.3.1779. Doc. 41.
[14] Doc. 42.
[15] Doc. 43.
[16] Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 3.4.1779. Doc. 42.
[17] Véase ANSÓN (1987), p. 15.

respectivamente[18]. Como aclara Bayeu, a José Luzán le interesaban estas gestiones especialmente en provecho de su hijo Ignacio, único que llegó a adulto, nacido en 1751 y abocado a una brillante carrera jurídica y administrativa que le condujo a ser abogado de los Reales Consejos, alcalde de Jaca y corregidor de Fraga.

2) Manuel Eraso[19]. Nació en Zaragoza en 1744, donde inició su formación y la continuó en Madrid. Estuvo pensionado en Roma a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, regresando a Zaragoza en 1774. Compartió con Luzán y Juan Andrés Merklein la condición de director de pintura de la academia de dibujo mantenida en Zaragoza entre 1777 y octubre de 1779 por la segunda junta preparatoria. También fue profesor, al igual que Merklein, de la escuela de dibujo promovida por la Sociedad Económica (1784-1791) hasta su marcha a Burgos en 1786 como director de la escuela de dibujo establecida en esa ciudad por el Consulado de Comercio. De sus contribuciones en concepto de industrias se deduce que desarrolló su mayor actividad profesional entre 1781 y 1783, siendo en esos años el pintor zaragozano que más cotizó[20]. El comentario que le dedica fray Manuel es de este tenor: "A Eraso, antes de irse a Roma que benía a dibujar a mi casa y éramos condiscípulos, infinitos fabores; y por mi hermano, y tanbién mi ruego a éste, logró sin mérito más de 6 años dos pesetas en Roma asta que vio la Academia no conbenía que las tubiera"[21]. Por lo tanto hemos de suponer a Eraso instruido en Zaragoza, junto con Manuel Bayeu, por Francisco Bayeu hacia finales de la década de los cincuenta, antes de ingresar Manuel Bayeu en la Orden Cartujana.

3) Diego Gutiérrez. Era natural de Barbastro. Por las contribuciones de indutrias pagadas por este pintor entre 1772 y 1788 se deduce que mantuvo en Zaragoza una actividad profesional discreta pero constante, destacando algunos años sobre la media[22]. Además de su actividad como pintor fue también dorador. De hecho, fue la persona contratada en 1772 para dorar el recién levantado retablo mayor de la Cartuja de las Fuentes bajo la supervisión de fray Manuel Bayeu[23]. Parece que hicieron mucho los Bayeu por Gutiérrez, por más que luego se mostrara tan desagradecido: "A Diego Gutiérrez, por cartas de su padre, enpeñé a mi hermano para que le enseñara en Madrid y le diera de comer. Y cuando allí no pudo estar, lo admití yo aquí aziéndolo curar y curándolo, que estaba lleno de males venéreos. Y con mis cartas lo puse en la grazia de su padre asta que lo conduje a Barbastro y se curó en su casa enteramente. Si él se acordara las noches que sus ayes no me an dejado dormir, no sería capaz de azer contra mí una falsedad como la que a hecho"[24].

4) Francisco Périz. Muy poco se sabe de él. Era mayor que los anteriores y próximo en edad a Luzán, con quien compartió tareas docentes durante la década de 1740 en la academia de Dibujo de los Ramírez[25]. Bayeu lo consideraba una buena persona, incapaz de enconarse contra él, tal y

18 Pruebas de infanzonía conservadas y documentadas por ANSÓN (1987), p. 15.
19 ANSÓN (1993), p. 174-175.
20 ANSÓN (1982), p. 637.
21 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 3.4.1779. Doc. 42.
22 ANSÓN (1982), p. 637.
23 BOLOQUI (1983), t. I, p. 109, 218 y 465; t. II, p. 236-237. Ver doc. 8.
24 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 3.4.1779. Doc. 42.
25 ANSÓN (1993), p. 54.

como se acabó demostrando: "Ya suponía yo que Périz no hera de la danza, porque sé su bondad aze algunos años y ésta lo abría hecho seguir los o[*t*]ros, pero ni aún esto"[26].

La cuestión de fondo

El altercado sufrido por fray Manuel Bayeu a raíz de las iniciativas tomadas contra él por varios colegas suyos no se queda en simple anécdota sino que tiene por trasfondo una problemática más compleja que palpita en toda la Edad Moderna, la de la consideración social del pintor. Tal y como se ha demostrado para el caso español, durante ese periodo histórico se fueron dando continuos alegatos que aspiraban a ver reafirmada la práctica de la Pintura como un arte liberal[27]. En el siglo XVI vieron la luz diversos tratados de inspiración italiana en los cuales subyacía siempre la tesis de la ingenuidad y liberalidad del arte de la Pintura, como era, por ejemplo, la Poesía. Entre sus autores podemos citar a Juan Huarte de San Juan, Diego de Sagredo, Cristóbal de Villalón, Lázaro de Velasco, Francisco de Holanda, Felipe de Guevara, Francisco de Villalpando y Hernando de Ávila[28]. El tratado de Gaspar Gutiérrez, de 1600, establece una nítida diferenciación entre las artes liberales, en las que incluye la Pintura, como propias del entendimiento y dignas de los hombres libres, y las artes mecánicas, ejercitadas simplemente con el cuerpo[29].

En el camino de la defensa y reafirmación de la nobleza de la Pintura hubo, además de los manifiestos teóricos, dos objetivos más concretos perseguidos por muchos pintores: exonerarse de las cargas fiscales, que eran consideradas propias de las labores meramente manuales, y emanciparse progresivamente del sistema gremial.

El siglo XVII está jalonado por varios hitos que marcan la lucha por la exención de impuestos. Uno de los más destacados es el pleito derivado de la demanda que el fiscal del Real Consejo de Hacienda puso a Carducho en 1626 para exigirle el pago de alcabalas como gravamen a la venta de sus pinturas, pleito en el que al parecer tambien se vieron involucrados otros pintores (Caxés, Pedro Núñez, Lanchares...). Actuó en su defensa el letrado Juan Alonso de Butrón, autor de un largo memorial que alegaba los fundamentos jurídicos de la ingenuidad de la Pintura. La sentencia definitiva, dictada en 1633, fue favorable a los pintores y sentaría jurisprudencia al respecto, si bien no produjo efectos absolutos y definitivos según demuestra el surgimiento posterior de otros pleitos[30], como el sostenido en 1638 por varios pintores residentes en Madrid, entre ellos Velázquez y Ángelo Nardi, cuando apelaron con éxito contra la exigencia de pagar alcabalas[31]. Pese a los privilegios obtenidos en el siglo XVII, los pintores castellanos y aragoneses no pudieron librarse del nuevo sistema fiscal implantado por la dinastía

[26] Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 10.4.1779. Doc. 43.
[27] GÁLLEGO (1976).
[28] GÁLLEGO (1976), cap. IV.
[29] GÁLLEGO (1976), cap. V.
[30] GÁLLEGO (1976), cap. IX.
[31] GÁLLEGO (1976), pp. 167-174.

borbónica tras la Guerra de Sucesión, un sistema que aspiraba a ser permanente y generalizado a toda España, denominado "Única Contribución", y que afectó a todos los sectores productivos: bienes inmuebles, ganadería, artesanía, Bellas Artes, fábricas, oficios públicos, profesiones liberales, comercio, etc.[32]. Existe documentación precisa sobre las cantidades cotizadas por los pintores de Zaragoza entre los periodos 1721-1730 y 1772-1792, datos recogidos en los Libros de la Real Contibución[33]. Según la mentalidad ilustrada, el hecho de pagar impuestos no iba en detrimento de la nobleza de la Pintura, sino que más bien buscaba dignificar todos los oficios o profesiones, entre ellas las artes liberales.

En cuanto a la desvinculación del encorsetado sistema gremial, fueron pioneros los pintores de Zaragoza. En 1666 consiguieron emanciparse de la vieja cofradía de San Lucas, en la que se agrupaban con los doradores, y pasaron a ejercer libremente su actividad profesional. Pocos años después, en 1677, las Cortes del Reino de Aragón declararon que "el Arte de la Pintura era Liberal y Noble, y que a sus profesores no les debía obstar para entrar en las Cortes y obtener los demás empleos honoríficos de la república". Ello suponía una elevación legal de la condición social de los pintores merced a la cual podrían participar en los cargos municipales, formar parte del tercer brazo de las Cortes aragonesas (brazo de caballeros e infanzones) y beneficiarse de ciertas exenciones fiscales.

En el siglo XVIII, el establecimiento de la Academia de Bellas Artes de San Fernando contribuyó firmemente al proceso de liberalización de los artistas en general y de los pintores en particular, no sin encontrar duras reticencias. El artículo 34 de los estatutos de 1757, tras diferenciar claramente a los artesanos de los artistas académicos, establecía que éstos últimos podrían ejercer libremente su profesión fuera de Madrid, sin que ninguna autoridad pudiera obligarles a alistarse en cofradía alguna ni someterse a sus veedores o síndicos[34]. Además, el académico que se alistara a una cofradía perdería los privilegios correspondientes a su título. La Academia tuvo que intervenir en numerosos conflictos para defender el nuevo orden. Por ejemplo, en 1763 apoyó al escultor y académico zaragozano Juan Fita en el pleito que contra él sostuvo y perdió la corporación de carpinteros y escultores de su ciudad[35]. Recordemos también cómo los pintores mallorquines Vilella y Cantelops tuvieron que recurrir en 1766 al amparo de la Academia de San Fernando para hacer frente al acoso de los gremios de la isla[36].

Éstos y otros casos convirtieron a la Academia madrileña en adalid de la causa a favor de la liberalidad de las artes[37]. Por eso, cuando el asunto de fray Manuel Bayeu llegó a sus instancias, la institución estaba ya muy sensibilizada. Si bien no era un problema gremial propiamente dicho, dado que en Zaragoza los pintores eran independientes, en el fondo había un "tufillo" de viejos privilegios corporativos. Por ese motivo la Academia reaccionó con enérgica determinación dando su total apoyo al pintor cartujo. No deja de ser significativo que al año siguiente de los hechos que nos ocupan, en 1780, Carlos III mandara al Consejo de Castilla que expidiese

32 Véase PEIRÓ (1988).

33 ANSÓN (1982), pp. 631 y 637. Estos hechos no concuerdan con la tesis mantenida por GÁLLEGO (1976), p. 198, según la cual y basándose en la recopilación del jurista Dou y Basols de principios del siglo XIX, la actividad de los pintores escapaba a las disposiciones sobre impuestos, alcabalas y otros derechos reales introducidos por la administración borbónica.

34 BÉDAT (1989), p. 97.

35 BÉDAT (1989), p. 344-349.

36 BÉDAT (1989), p. 352.

37 BÉDAT (1989), parte tercera, capítulo I.

una providencia para que los pintores, escultores y arquitectos pudieran ejercer libremente su profesión "sin que ningún gremio se arrogase el derecho de impedírselo"[38]. La filosofía que inspiraba a los miembros de San Fernando alcanzó plena vigencia legal mediante una Real Orden de 1785 en virtud de la cual el ejercicio de las nobles artes del Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado quedó enteramente libre para que todo sujeto, español o extranjero, pudiera ejercitarlas sin estorbo ni contribución alguna[39].

Se advierte una notable diferencia entre la actitud resuelta, casi beligerante, de la Academia de San Fernando por defender a Bayeu, frente a la cautela de los próceres zaragozanos, condicionados sin duda por la conveniencia de mantener buenas relaciones con los pintores de su ciudad. Así Ramón Pignatelli, presidente de la junta preparatoria de la futura Academia de San Luis, "deseoso de cortar el empeño y consequencias en su origen" había escrito al padre vicario de Las Fuentes dándole a entender "lo importante que podría ser evitar cualquiera competencia en el asumpto". Por su parte Calvo y Cavero dejó bien claro a la Academia de San Fernando su papel de mero intermediario, señalando que como secretario de la junta preparatoria informaría a la misma de lo dictaminado en Madrid "para que se vea la providencia que más conviniere".

El apoyo dado a fray Manuel Bayeu por la máxima autoridad en materias artísticas de la época tuvo que dejarle las manos libres, aunque ignoro en qué medida pudo afectarle momentáneamente todo este asunto en su producción para el exterior de la cartuja. De todos modos aún tenía mucha tarea pendiente en su casa. La ausencia en la Academia de San Fernando de documentación ulterior sobre el tema hace pensar que no tuvo más alcance[40]. Algunos años después, arropado por un marco legal definitivamente permisivo en lo concerniente a la libre práctica de las artes, Bayeu no tuvo ningún problema en hacerse cargo de grandes encargos solicitados desde fuera de la Orden Cartujana.

---

[38] BÉDAT (1989), p. 356.

[39] BÉDAT (1989), p. 358. Real Orden publicada en la *Gaceta de Madrid,* 2.8.1785.

[40] PARDO (1951), p. 51, señala: "La falta de documentación posterior sobre este asunto induce a creer que reducida o no a límites de insignificancia la copiosa producción de Fray Manuel, debió de ir disminuyendo, al menos, la hostilidad de sus colegas y paisanos. De otra suerte, los ecos clamorosos de la porfía hubiesen dejado alguna huella en los libros de actas o legajos de la Academia matritense".

Capítulo 4

Cartas de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater

Guarda el Museo del Prado entre sus fondos documentales un conjunto de sesenta y nueve cartas de fray Manuel Bayeu, escritas de su puño y letra desde la Cartuja de las Fuentes[1]. En su inmensa mayoría –65 cartas– fueron remitidas a su amigo Martín Zapater[2]. Al morir Zapater, las cartas pasarían, es de suponer, a manos de su sobrino-nieto Francisco Zapater y Gómez, al igual que había ocurrido con un buen número de cartas de Goya. Más adelante pasarían al mercado hasta ser definitivamente adquiridas por El Prado. Su formato habitual es en folio doblado por su mitad, de manera que suelen presentar cuatro carillas de escritura generalmente espaciada.

Los cauces por los que se desenvolvieron las relaciones entre fray Manuel Bayeu y Zapater fueron de afecto y confianza mutua. El elevado número de cartas que llegaron a escribirse no se explica por mero utilitarismo mutuo, y su lectura así lo demuestra. Aunque generalmente cada carta obedece a algún asunto determinado, de tipo práctico, es en todas notorio el fluido de una cálida amistad. Así lo pregonan los entrañables saludos y despedidas que inician y concluyen cada carta, la gratitud continuamente expresada por fray Manuel hacia Zapater, el deseo de ponerse siempre a su disposición, la intimidad en el trato de determinados temas, etc. Por su parte, aunque no tengamos las respuestas epistolares de Zapater (a excepción de dos escuetos ejemplos[3]), es perceptible que éste se sentía muy honrado de la amistad de fray Manuel Bayeu y que atendía con gusto las necesidades y favores que el fraile requería. A diferencia del trato con Goya o con Francisco Bayeu, Zapater no se tuteaba con fray Manuel y viceversa, pero es de suponer que se debiera a la condición de fraile de éste último. Por lo demás Manuel Bayeu se expresa con la llaneza y familiaridad propia de quien se dirige a alguien muy próximo y querido.

---

1 Las primeras alusiones breves referentes a estas cartas se publicaron en el prólogo de Xavier DE SALAS y notas de Mercedes ÁGUEDA del epistolario GOYA (1982), pp. 15, 32, 40, 68, 158, 163, 177, y en los artículos de Nigel GLENDINNING para los catálogos PÉREZ SÁNCHEZ, *et al.* (1988), pp. 75, 77, y GLENDINNING (1992), pp. 27, 55.
Más adelante publiqué de forma comentada todas las noticias tocantes a Goya y a la familia Bayeu. Véase CALVO (1993, 2º).
Recientemente he publicado el epistolario completo en edición crítica. Véase CALVO (1996).

2 De las cuatro cartas restantes, una va dirigida a Francisco Fortón (6.8.1775), otra a Clemente Aranaz (24.¿3?.1778), individuo de quien ya hablaremos, y otras dos al conde de Fuentes (15.10.1796 y 6.12.1797).

3 Docs. 104 y 113.

La amistad de Zapater con Bayeu no era aislada, sino que se hizo extensiva a toda la comunidad cartujana de Las Fuentes. Numerosas expresiones de afecto hechas por distintos padres o hermanos a través de fray Manuel lo demuestran.

Martín Zapater[4] es sobradamente conocido gracias a la copiosa correspondencia, hoy en buena parte conservada, que le dirigió su íntimo amigo Francisco de Goya. Hijo de comerciantes, nació en Zaragoza en 1747[5]. Durante sus primeros estudios fue compañero de Goya, momento al que se remonta su larga amistad con él. Realizó una brillante carrera como hombre de negocios, fruto de la cual llegó a obtener importante fortuna y notoriedad pública. Entre 1775 y 1795 tomó en arriendo las rentas señoriales del barón de Figueruelas, del conde de Atarés y de las bailías de Zaragoza y Aliaga de la Orden del Hospital. Después invirtió buena parte de su capital en fincas rústicas procedentes de las desamortizaciones de Godoy. Practicó el comercio de cereales y tejidos con Cataluña, Valencia y Francia. En 1787 fue elegido diputado del común del Ayuntamiento de Zaragoza, encargado de administrar los pósitos y abastos municipales. En 1789 sufría España una fuerte crisis económica debido a las malas cosechas, alcanzando el precio del trigo la cota más alta de todo el siglo. Temeroso de las revueltas populares, vistas en el espejo de Francia, el Ayuntamiento de Zaragoza pidió y consiguió la ayuda económica de Zapater a fin de combatir la generalizada penuria. El rico comerciante concedió importantes préstamos de dinero (más de 460.000 reales de vellón) para comprar trigo, tocino y carbón con los que atender a las necesidades de los zaragozanos. En reconocimiento, Carlos IV le concedió el título de noble de Aragón. Enterado de ello Manuel Bayeu se apresuró a felicitarle: "Por el amigo Clemente he sabido, con singular regozijo mío, la gracia que le a echo nuestro Rey de noble de Aragón. Y le doy a vuestra merced mil bezes la enorabuena"[6]. Por supuesto también Goya se hizo eco del acontecimiento en carta del 5 de agosto[7]. Nuevos actos cívicos de talante conservador protagonizo Martín Zapater en años posteriores. Así, en la Guerra contra la Convención Francesa (1793-95) contribuyó económicamente a mantener tropas en el Rosellón. En 1802, una nueva carestía impulsó a Zapater y a otros prohombres, como el mencionado Goicoechea, a favorecer el abastecimiento de trigo en Zaragoza. Otras facetas de hombre público fueron su pertenencia como socio fundador a la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (1776), de la que llegó a ser tesorero, y su activa colaboración para la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (1792), de la que fue académico de honor (1793), viceconsiliario (1797) y primer consiliario (1802). Murió en su ciudad natal el día 24 de enero de 1803.

Hoy por hoy, el conjunto de sesenta y nueve cartas de fray Manuel Bayeu conservadas en el Museo del Prado, que ahora nos ocupa, constituye el corpus documental más importante para el estudio de la figura de Manuel Bayeu, tanto en su perfil humano como en otras múltiples facetas.

---

4 Sobre la biografía de Zapater véanse:
PEIRÓ (1985), p. 81 y ss.
Voz "Zapater y Clavería, Martín" de Antonio PEIRÓ ARROYO, en FERNÁNDEZ CLEMENTE (1987), apéndice II, p. 365.
Artículo "Retrato de Martín Zapater" de Arturo ANSÓN NAVARRO, en el catálogo de exposición TORRALBA, *et al.* (1992), p. 216-223.

5 BATICLE (1992), p. 53.

6 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 18.8.1789. Doc. 82.

7 Escribe Goya a Zapater: "Sea mil vezes enorabuena, sea y resea; y aun me quedo muy corto y yo quisiera y esperaba y espero mucho más de lo que dicen que te ha concedido el Rey de noble del Reyno, y como tan ynteresado me la retorno yo con mil paravienes". Véase GOYA (1981), pp. 297-298, doc. 159.

Además constituye una variada fuente de información sobre la época y el entorno que le tocó vivir al fraile pintor. De todos estos asuntos se da cuenta en los epígrafes que siguen.

Asuntos de interés público

Dentro del heterogéneo contenido de las cartas de fray Manuel Bayeu, los temas de política nacional e internacional, guerras, clero, economía, sucesos, etcétera ocupan numerosas líneas. Esto no tiene nada de raro en una correspondencia informal entre amigos, máxime teniendo en cuenta que Zapater venía a ser para los monjes de la Cartuja de las Fuentes un "heraldo" del mundo exterior, particularmente bien capacitado por ser hombre que alcanzó notable prestigio social y estar bien informado y relacionado. Zapater no sólo informaba personalmente de la actualidad a los cartujos sino que además les hacía llegar ejemplares de la prensa periódica. Concretamente existen las siguientes referencias a envíos o posibles envíos de prensa:

* 15 de febrero de 1775. Fray Manuel Bayeu pide por el correo noticias a Zapater, añadiendo: "y auque sea por el mismo la Gazeta de Madrid". También le pide: "algún Mercurio, que aquí se ben por indulgenzia"[8].

* 24 de febrero de 1775. Bayeu ha recibido de Zapater la "Gazetilla y Mercurio"[9].

* 27 de febrero de 1775. Se ha recibido en la Cartuja de las Fuentes una "Gazeta" procedente de Zapater[10].

* 7 de abril de 1775. Bayeu ha recibido de Zapater "Mercurios y Gazetas"[11].

* 18 de septiembre de 1779. Bayeu comenta la actividad del ejército inglés "según las gazetas"[12]

* 23 de diciembre de 1780. Bayeu pide a Zapater: "enbiarme las papeletas, que aquí ya no se dize otro que lo de la Gazeta"[13].

No es de extrañar que *La Gaceta de Madrid* y el *Mercurio Histórico y Político* fueran los periódicos remitidos por Zapater dado que eran los más "oficialistas" y de mayor difusión. De hecho, ambos acabaron dependiendo del Gobierno[14].

---

[8] Doc. 11.
[9] Doc. 13.
[10] Doc. 14.
[11] Doc. 16.
[12] Doc. 53.
[13] Doc. 60.
[14] Para más información sobre las breves reseñas que sobre estos periódicos se ofrecen véanse:

La Gazeta de Madrid había sido fundada en 1661. Aparecía los martes y desde 1778 dos veces por semana. A partir de 1762 pasó a depender de la Secretaría de Estado. Basaba su contenido en informaciones políticas de España y del extrajero y también daba noticias sobre libros. Usaba como principal fuente de información la *Gazette* francesa, así como las de Amsterdam, Bruselas y otros periódicos foráneos. Floridablanca y Campomanes la valoraron en estos términos: "Toda la vida y todo el progreso nacional afluye a las páginas de aquel papel que, satisfaciendo la curiosidad, despertaba en todas las clases el afán de instruirse, imponía en las costumbres el placer de la lectura, ponía nuestra sociedad civil, aislada en el confín de nuestra Península, al último extremo de Europa, en contacto con la vida universal contemporánea"[15]. Sólo en una ocasión fray Manuel Bayeu menciona *La Gazeta de Madrid* por su nombre completo. Las demás veces se limita a llamarla *Gazeta*. Pienso que, en cualquier caso, siempre se refiere al mismo periódico, pero no hay que descartar alguna posibilidad de que tambien se trate de la *Gazeta de Zaragoza*, que a comienzos de 1733 apareció regularmente con periodicidad semanal aunque más adelante tendría una trayectoria irregular no bien conocida[16]. Contenía noticias de Europa, algunas de la Corte y muy breves relacionadas con Aragón.

El *Mercurio Histórico y Político* arranca en 1738 y se extingue en 1830. Inicialmente su periodicidad era mensual, desde 1759 trimestral y desde 1804 quincenal. En 1756 la Monarquía decide incorporarse el privilegio de su impresión bajo la supervisión de la Secretaría de Estado. Desde 1784 pasó a llamarse *Mercurio de España*. Según la portada del primer número: "contiene el estado presente de la Europa: lo que pasa en todas sus Cortes: los intereses de los Príncipes, y todo lo más curioso... con las reflexiones políticas sobre cada Estado". Al parecer se limitaba en buena parte a traducir el *Mercure* de La Haya.

Directamente vinculados o no a las noticias de prensa, desfilan en la correspondencia Bayeu-Zapater los siguientes asuntos que en su día fueron de interés público:

1. *Guerras*

Las inestables posesiones de plazas españolas en el Magreb y el flagelo de los corsarios berberiscos venían siendo problemas recurrentes para España desde siglos atrás. En el reinado de Carlos III estos conflictos se vieron notablemente recrudecidos. En 1767 se había firmado un tratado de paz y comercio con Marruecos pero en 1774 su monarca Siddi Mohamed, conculcando lo pactado, hizo presente a Carlos III que debido a las presiones recibidas de sus súbditos y de los

---

PÉREZ DE GUZMÁN (1902).
ENCISO (1957).
AGUILAR (1978), p. 14-15 y 18-19
Artículo de ENCISO RECIO, Luis Muiguel "Prensa y opinión pública", en STIFFONI, *et al.* (1985), p. 237-238.
Artículo de ENCISO RECIO, Luis Miguel "La prensa y la opinión pública", en BATLLORI, *et al.* (1987), p. 75-77.

15 Cita tomada de L.M. ENCISO, en BATLLORI, *et al.* (1987), p. 76.

16 Sobre la *Gazeta de Zaragoza* véanse:
BLASCO (1947), p. 19.
AGUILAR (1978), p. 52.
FERNÁNDEZ CLEMENTE, y FORCADELL (1979), p. 19-20.
Artículo de L.M. ENCISO "La prensa y la opinión pública", en BATLLORI, *et al.* (1987), p. 97.

argelinos no podía seguir permitiendo la presencia de cristiano alguno entre Ceuta y Orán. El rey español, mediante contestación del 23 de octubre de 1774 consideró esta actitud inadmisible y la paz quedó rota. Siddi Mohamed, decidido a ir más lejos puso sitio a Melilla el día 9 de diciembre con la intención de expulsar a los españoles. Hasta el mes de febrero de 1775 el bombardeo musulmán fue muy intenso, pero con escasos resultados gracias a la fortaleza de la plaza y a los refuerzos enviados desde la península. Siendo incapaz de lograr su objetivo, el monarca marroquí levantó el sitio el 16 de marzo[17].

El cerco de Melilla despertó gran interés en la opinión pública, que siguió el desarrollo de los hechos contando con una fuente de información muy directa y de amplia difusión, la *Gazeta de Madrid*: En ella se publicaron al pie de la letra todos los partes del comandante de la plaza, Juan Skarloch. La curiosidad despertada por el conflicto explica las impacientes demandas de fray Manuel Bayeu, quien apremia a Zapater en varias ocasiones para que le mantenga informado. La primera vez, que tengamos constancia, el 15 de febrero de 1775: "El plan de Melilla y demás notizias que vuestra merced me remitió la vez pasada a causado el mayor gusto que puede vuestra merced discurrir en estos padres. Y yo me he alegrado infinito y espero que por el correo me dará las que vuestra merced guste y acomode, y aunque sea por el mismo la Gazeta de Madrid"[18]. A los pocos días, el 19 de febrero, escribe: "Mucho se an alegrado estos mis venerables padres con sus noticias de Melilla, pues aseguró Salas aquí la habían tomado los marruequines, y con las de vuestra merced están gozosos y yo nada menos. Mucho me alegraré ber el plan nuebo, pero sin que a vuestra merced le aga falta"[19]. Y el día 24 manifiesta: "regozijo de ber el plan de Melilla, Gazetilla y Mercurio, con lo que he rigozijado a éstos mis venerables padres, que en su conpañía doy las grazias, prometiéndonos la continuazión de las que ubiere en los suzesibo"[20]. Para entonces, según refleja la alegría de Bayeu, el desenlace favorable a España estaba claramente sentenciado. El 13 de marzo, pocos días antes de levantarse el sitio, fray Manuel sigue empeñado en estar a la última: "Deseo saber de Melilla y qué se asegura de quintas y cuándo"[21].

El fracaso marroquí sorprendió al Gobierno español preparando una gran expedición para hacer respetar sus intereses en el norte de África cuyo destino acabó siendo Argel, nido de piratas berberiscos enemigos crónicos de los navíos españoles. Aunque el destino definitivo era, en teoría, secreto a fin de dar el golpe de mano por sorpresa, los preparativos fueron bien ostensibles. Desde el mes de mayo de 1775 se iniciaron movimientos de tropas y naves que fueron concentrándose en Cartagena. Por entonces escribía Manuel de Roda, ministro de Justicia: "Aquí no se habla ahora de otra cosa que de nuestra grande expedición"[22]. Y, cómo no, aquí tenemos a Manuel Bayeu el 19 de junio a la caza de noticias: "Suplico si ay algunas notizias de gerra, etcétera, se tome la pena de abiármelas"[23]. La expedición española partió del puerto murciano el 27 de junio. Tras varios intentos infructuosos, el desembarco en Argel se produjo el 8 de julio terminando en un estrepitoso fracaso. De poco sirvieron los ruegos elevados al Cielo por la comunidad de la Cartuja de las

[17] Todos estos episodios quedan recogidos en detalle por DANVILA (1890), t. 4, p. 159-261.
[18] Doc. 11.
[19] Doc. 12.
[20] Doc. 13.
[21] Doc. 15.
[22] Cita tomada de CORONA, y ARMILLAS (1984), p. 309.
[23] Doc. 17.

Fuentes el 9 de julio, ignorantes aún del desastre: "Recibí con el de Albalatillo el pliego de vuestra merced y fueron del mayor aprezio de estos padres las notizias que incluían, y de mi mayor gusto, pues ya abía días nada sabíamos. Y en resulta de dichas notizias, oy 9 del corriente, a dispuesto nuestro venerable padre prior azer una prozesión por el claustro grande conpuesta de toda la comunidad y familia, y se a cantado en ella la Letanía de los Santos con unas orazione a la buelta propias para pedir a Dios biqtoria en las armas católicas. Que berdaderamente causaba debozión y todos con cantorales en las manos, etcétera"[24].

El siguiente conflicto bélico en el que se vio envuelto España aconteció una vez más en teatro colonial, esta vez contra Portugal. El marqués de Pombal, ministro del monarca portugués José I, había promovido una sorda usurpación de territorios españoles en el Río de la Plata. Las negociaciones para poner coto a la situación no sirvieron de nada. Floridablanca, reciente secretario de Estado sucesor de Grimaldi, mandó organizar una expedición para castigar los agravios del país vecino que salió del puerto de Cádiz el 13 de noviembre de 1776 bajo el mando del marqués de Casa-Tilly. El 23 de febrero de 1777 la flota desembarcó en la isla de Santa Catalina, la cual pasó a dominio español. Adentrados en el Río de la Plata, la plaza de Sacramento cayó el 4 de julio de 1777. Ambas conquistas y alguna otra escaramuza supusieron un confortante triunfo para España, dolida en su reputación internacional desde el desastre de Argel. La muerte de José I (23.2.1777) y la caída de Pombal facilitaron notablemente las conversaciones de paz, sobre todo teniendo en cuenta que el trono portugués quedó en manos de la reina gobernadora, hermana de Carlos III. En 1777 (1 de octubre) y 1778 (11 de marzo) se firmaron sendos tratados en los Reales Sitios de San Ildefonso y de El Pardo que establecieron, entre otros puntos, el dominio absoluto para España del Río de la Plata, con la incorporación de la colonia de Sacramento[25]. Detrás de todos estos episodios tenemos de nuevo a fray Manuel, preocupado por recibir puntual información de los hechos, que en gran medida aparecieron en *La Gazeta de Madrid*. El 4 de febrero de 1777, cuando la expedición estaba todavía en plena travesía del Atlántico, inquiere a Zapater: "dígame algo de nuestra Armada"[26]. En febrero, marzo y abril insiste: "Por aquí deseamos tener algunas notizias y sé se sabe algo del destino de la Armada, que estamos como si ubiese caído en un pozo"[27]; "Estamos deseosismos de notizias"[28]; "suplicando a vuestra merced me diga algo de notizias... de gerra"[29].

Sonado conflicto armado se desencadenó a partir del mes de febrero de 1778 entre Inglaterra y Francia a raíz de haber apoyado esta última potencia el movimiento independentista de las colonias británicas en América. Fue, en definitiva, un agudo acceso en las permanentemente tensas relaciones sostenidas entre ambos países durante todo el siglo XVIII y hasta el tratado de Viena (1815). España se vio pronto implicada, primero con vocación mediadora pero más adelante, en 1779, enfrentándose contra Inglaterra y aliándose consecuentemente con Francia[30]. Los vientos de guerra despertaron vivamente la curiosidad de los ciudadanos y, cómo no, de fray Manuel Bayeu.

---

[24] Doc. 18.

[25] Sobre los acontecimientos extractados véase DANVILA (1890), t. 4, p. 306-329.

[26] Doc. 20.

[27] Carta del 26.2.1777. Doc. 21.

[28] Carta del 8.3.1777. Doc. 22.

[29] Carta del 9.4.1777. Doc.23.

[30] Extensa información sobre esta guerra puede consultarse en DANVILA (1890), t. 4, capítulos V-VII, y t. 5, capítulos I-V.

Por eso el 13 de abril de 1778 añadía la siguiente anotación en una carta a Zapater: "Las notizias que aya de gerra no omitirlas"[31]. Precisamente en ese mes de abril se produjeron numerosos movimientos de embarcaciones de uno y otro bando. Las gestiones pacificadoras de Floridablanca y del conde de Almodóvar, embajador de España en Londres, durante 1778 no cosiguieron arrancar gestos de buena voluntad por parte de los británicos. Un despacho de Almodóvar a su Ministro de Estado fechado a 4 de diciembre de 1778 explicaba cómo el gobierno de Jorge III no demostraba ningún interés verdadero en buscar la paz, sino todo lo contrario. No es de extrañar, por tanto, que a pesar de la postura oficialmente pacifista de España, fueran insistentes los rumores sobre su inminente participación bélica, como por ejemplo refleja fray Manuel el 28 de enero de 1779: "Por aquí se a dicho... que es cierta la gerra con Portugal e Yngalaterra"[32]. La especie era desde luego infundada en lo tocante a Portugal pues, como ya se ha dicho, las relaciones con el país vecino se normalizaron positivamente tras los tratados de 1777 y 1778. Sin embargo las expectativas respecto a Inglaterra eran ciertamente poco halagüeñas. En las semanas posteriores escribía Bayeu insistiendo en los rumores: "Si se verifica lo de Gibraltar y las quintas, será candonga"[33]; "Las noticias del Puerto de Santa María las apreciamos mucho"[34]; "Estimo la lista de nuestra Armada; y de las notizias que tenga de su direqción estimaré se sirba dezirme algo, que los padres las estiman mucho"[35].

Tras tensa y prolongada espera Inglaterra acabó por no aceptar ningún tipo de acuerdo, lo que condujo al gobierno español a dar el ultimátum con fecha 3 de abril de 1779. El día 12 Floridablanca, por España, y el conde de Montmorin, en representación de Francia, firmaron en Aranjuez un tratado de alianza. En junio se iniciaron movimientos para fletar una escuadra combinada con el fin de atacar las costas británicas, estando los respectivos buques al mando de Luis de Córdova y del conde d'Orvilliers. La unión de ambas escuadras se retrasó en demasía, ya que la española no avistó la isla de Sisarga, lugar determinado para el encuentro con la francesa, hasta el 23 de julio. En agosto la escuadra combinada se retiraba a Brest en espera del momento propicio para el ataque, tal y como habían decidido Carlos III y Luis XVI, pero éste nunca llegó a ser efectivo ante el respeto que provocaba la escuadra británica comandada por el almirante Hardy. Tienen que ver con esta tentativa dos cometarios de Bayeu. El primero, del 31 de julio: "Aquí a benido de Madrid la notizia que el día 12 de este que fina dijo el Rey a la Corte: Oy desenbarcan en Londres 40.000 franzeses. Si es berdad, notizias tendremos. Si no, es mentirón gordo"[36]. No iba desencaminado el rumor llegado a Bayeu pues, efectivamente, el 1 de julio el embajador francés en España conde de Montmorin entregó a Floridablanca un plan de ataque conjunto contra Inglaterra que incluía el desembarco de 20.000 soldados aliados en las costas británicas, plan que fue aceptado el 11 de julio pero aumentado la cifra de hombres a 30.000 a instancias del conde de Aranda. Como ya se ha dicho, el plan no llegó a efecto y el rumor quedó desmentido según refleja el segundo comentario de Bayeu a Zapater, del 28 de agosto: "Por aquí a corrido la papeleta del conbate naval, y a no aver precedido el abiso de vuestra merced, nos lo tragamos sin enbarazo alguno"[37]. De paso,

[31] Doc. 26.
[32] Doc. 36.
[33] Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 5.2.1779. Doc. 37.
[34] Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 6.3.1779. Doc. 40.
[35] Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 27.3.1779. Doc. 41.
[36] Doc. 50.
[37] Doc. 52.

fray Manuel insta a su amigo a que siga informando a la Cartuja sobre la guerra: "Estimamos infinito la memoria de enbiarnos lo que ocurre y esperamos la continuazión".

Por Real Cédula del 21 de junio de 1779 se decretó el bloqueo de Gibraltar, al mando de los tenientes generales Martín Álvarez de Sotomayor por tierra y Antonio Barceló por mar. Durante los más de tres años que duró, el bloqueo provocó en España un acalorado entusiamo en todas las clases sociales, y así lo atestiguan la extensa documentación existente o las páginas de la *Gaceta de Madrid*. Manuel Bayeu en la mencionada carta del 31 de julio, en su nombre y en el de sus compañeros de claustro, pedía información a Zapater: "a Clemente dele las notizias y el mapa del sitio, porque los deseamos". Es posible que se refiriera a algún mapa o dibujo de los expresamente publicados para satisfacer la curiosidad popular[38]. El bloqueo fue incruento hasta el 12 de septiembre de 1979, día en que los ingleses sitiados se decidieron a romper el fuego. Las líneas escritas por Bayeu el día 18 nos resultan un tanto equívocas acerca de si ya era él conocedor o no del comienzo de las hostilidades: "He recivido la papeleta que me dirije del Canpo de San Roque, que la an visto los padres con gusto y todos damos gracias. Ya teníamos gana, que no sabíamos desde el mentirón de el choque de las armadas. Y según las gazetas pareze que el Inglés ba aziendo la escondequca. Si el nuebo general que ponen no es más arriesgado, nuestra pérdida (tal bez será) sin pelear. Dios quiera quedemos con honor y no como años a zaga"[39]. Como hipótesis, podría interpretarse por estas palabras que las últimas noticias de guerra mandadas por Zapater a la Cartuja de Las Fuentes hablaban de dos cosas distintas: por un lado, de la calma tensa que se respiraba en el Campo de San Roque, desde donde el grueso principal del ejército de tierra español mantenía el cerco de Gibraltar; y, por otro lado, de la tan lamentada irresolución mostrada por el conde d'Orvilliers, comandante en jefe de la escuadra francoespañola, para atacar a la escuadra británica cuando la tuvo a la vista el 31 de agosto, optando finalmente por retirarse a Brest y pedir el relevo, siendo reemplazado inmediatamente por el conde Duchaffault. Parece que el 25 de septiembre fray Manuel ya era plenamente conocedor del desencadenamiento de la violencia en Gibraltar, a la que se refiere así: "Todos los padres y yo damos gracias por el gazetín, que es cosa de gusto y que deseábamos. Ya estarán bonbeando a Gibraltar. Lo que aya, esperamos"[40].

La guerra contra Inglaterra, como todas las guerras, exigía a la nación gastos elevados para lo cual fue necesario recurrir a impuestos especiales: "Abremos de sufrir el plus en el tabaco, sal y contribuzión, como lo sufrimos en el correo", comenta Bayeu el 11 de diciembre de 1779[41].

No volvemos a tener noticia del interés de los cartujos de Las Fuentes por la guerra hasta el 23 de diciembre de 1780, cuando Manuel Bayeu escribe a Zapater: "deseo... se acuerde de enbiarme las papeletas, que aquí ya no se dize otro que lo de la Gazeta. Y si el humor del mundo no se ha mudado, creo que no faltan pasajes que ofrezer a la pluma, según se ben encaramadas las gerras, los

[38] Hay uno cuya leyenda va encabezada bajo el rótulo "Perspectivas de Gibraltar" y se puso a la venta en la librería de don Juan Esparza de Madrid. Otro, de 1782, se conserva en el Servicio Geográfico del Ejército y lleva una filacteria con el título "Gibraltar". Véanse respectivamente DANVILA (1890-94), t. 5, p. 224; y CORONA, y ARMILLAS (1984), p. 307.

[39] Doc. 53.

[40] Doc. 54. Esta carta está fechada sólo con día y año, pero no con mes. Creo que corresponde a septiembre, pero también podría ser de octubre e incluso noviembre.

[41] Doc. 55.

corsarios y el sitio de Gibraltar"[42]. Pocas semanas después Zapater remitió a Bayeu información, presuntamente referida al tema a tenor de la contestación dada por el fraile el 13 de enero de 1781: "Recivo su estimada con singular gusto, juntamente lan [*sic*] noticias del Canpo, que se an dibertido los padres y yo con ellos. De que damos gracias, suplicando se tome vuestra merced el trabajo de continuarlas"[43]. Hemos de suponer que el "Campo" del que hablaba era el Campo de San Roque. El año 1780, que se había iniciado con la exitosa expedición de socorro del almirante Rodney a los sitiados, había llegado a sus postrimerías teniendo por único balance el tenaz fogueo mantenido entre ambos contendientes durante todo ese tiempo. Por otro lado, los ataques de los corsarios ingleses en todos los mares venían haciendo su labor corrosiva, especialmente desde que el 19 de junio de 1779 Jorge III despachara patentes de corso contra España, a lo que Carlos III había respondido con lo propio los días 1 y 8 de julio de 1779. Duro golpe supuso la nueva violación del bloqueo de Gibraltar en abril de 1781 por barcos ingleses al mando del almirante Darby con objeto de proporcionar refuerzos a sus compatriotas, lo que llevó a cierta atonía en el mantenimiento del sitio y consecuente disminución del fuego.

La necesidad de encontrar España alguna compensación al duro hueso de Gibraltar fomentó la puesta en práctica de otra empresa, la conquista de Menorca, isla en poder de Inglaterra desde el tratado de Utrecht (1713). Carlos III confió la expedición al duque de Crillon, militar francés que salió de Cádiz el 21 de junio de 1781. El secretismo con que se llevó la operación, a fin de asegurar el efecto sorpresa, se refleja en lo tardíamente que un español de a pie como era fray Manuel se apercibió del asunto: "Ya pareze salió de Cádiz la escuadra conbidada [*sic*] y aún se duda de su runbo"[44], escribía a Zapater el 28 de julio, cuando ya hacía nueve días que la escuadra española había desembarcado y tomado casi toda la isla, a falta del reducto del Castillo de San Felipe que no capituló hasta el 4 de febrero de 1782. Así pues, en el verano de 1781 los esfuerzos se habían concetrado en Menorca y la actividad en el sitio de Gibraltar se había ralentizado visiblemente, lo que desacredita el bulo que recoge Bayeu el 11 de agosto de 1881: "Por aquí a corrido bolo de desgracia en el Canpo nuestro espaldón, sin que aya quien quedase vivo para contarlo"[45]. El sitio de Gibraltar continuó, y aún hubo nuevos intentos abortados de forzar la plaza, aunque no hay constancia de ello en las cartas de Manuel Bayeu. Finalmente fue firmada la paz entre las naciones por el Tratado de Versalles el 3 de septiembre de 1783, quedando la plaza en poder de Inglaterra.

2. *Sucesos y otras noticias*

Luctuoso suceso ocurrió en Zaragoza el día 12 de noviembre de 1778. Se representaba la ópera *La Real Jura de Artaxerxes* en el teatro regentado por el Hospital de Nuestra Señora de Gracia, cuando se produjo un incendio de desastrosas consecuencias. El humo, la oscuridad, la caída de las arañas y el terror provocaron un total caos que se saldó con la cifra de setenta y siete muertos, entre los que se encontraba el capitán general Antonio Manso[46]. Zapater dio buena cuenta

[42] Doc. 60.
[43] Doc. 61.
[44] Doc. 63.
[45] Doc. 65.
[46] Hay una crónica impresa escrita por un contemporáneo de los hechos: SEBASTIAN (1779).

de los hechos a los monjes de la Cartuja de las Fuentes, de lo cual acusa recibo fray Manuel el 21 de noviembre:

"Toda la comunidad se a asonbrado de ber la relación que enbiaba vuestra merced de la tragedia del día 12, y aunque todos los días bienen nuebas noticias de los pasageros y algunos que escriven, nada más bien que la de vuestra merced. Y ay algunos padres que nada creen que no benga por vuestra merced escrito. Y todos le deseamos ber para que a boca nos diga aquel espectáculo. Yo siento en estremo que vuestra merced se tome tanto pesar. Es preciso avivar la considerazión que Dios nada aze acaso, y todo lo ordena justismamente según su justizia y alta providencia para, de un daño a nuestros ojos tan grande, sacar muchos bienes para todos nuestros patrizios y quizá escusar inumerables ofensas suyas. Toda esta comunidad da gracias a Nuestra Señora por aber libertado de tal desdicha a vuestra merced y a su casa. Y yo las daré diariamente asta que vuestra merced benga a tributárselas, asegurándole me tiene este asunto muchas oras sin dormir en la cama y se me inpresiona de modo que me allo sin sentir en medio de aquellas operaciones y trabajos tan críticos de rescatal las vidas y sus inpedimentos. No estraño que los que lo an visto les ocasione desvelos, duelos y tristeza. Pero aora, en tales casos, es preciso dilatarse a estajo y orillar dolores ya que Dios a querido livertarlos.

"Al amigo Clemente, que no abrá padecido nada, ni su casa, de que doy gracias, pero estará quizá ocupado con algún enfermo de esta clase, démele vuestra merced un recado de cariño. Y esté asegurado que a los enfermos de la tragedia (aunque digan los médicos) no les sucederá la muerte de esta resulta por ocasión de los colores y azeites de los telones, etcétera. A no ser que el gran susto o tropelía les ocasionen síntomas capazes de ello o medizinas para precaver aquello. Yo tengo muy bien conocidos tales quilates y tragado umos de estos materiales sin la menor actividad aún para desganar a nadie. El umo del pino y cáñamo son muy malos"[47].

En resumen, Bayeu comenta cómo todos hablaban de lo mismo y la honda impresión que el suceso había producido; hace una justificación cristiana de la desgracia y expone su opinión sobre el efecto de los humos en el organismo. Zapater vivía en el Coso, enfrente del palacio del conde de Sástago, y por lo tanto no lejos (aunque tampoco demasiado cerca) del lugar del incendio, cuyo solar corresponde hoy al Banco de España. De ahí que Bayeu exprese su alivio de saber que Zapater y su casa estuvieran bien. Sus aprensiones debió de tener fray Manuel, al igual que las tuvo su hermano Francisco según demuestran esta líneas suyas escritas a Zapater desde Aranjuez: "Si no le ha conprendido la desgracia del teatro, ha hecho vuestra merced muy mal de no escrivirme, pues me tiene con cuydado. Dígame el estado de su salud y mande a su amigo"[48].

Algunos días antes del 8 de diciembre de 1778 ocurrió un terremoto en Sevilla, en el cual el comportamiento de los ciudadanos debió de ser bastante más ejemplar que el de los zaragozanos ante la tragedia del teatro. Informado Bayeu por Zapater, le responde: "Ojalá que a este exemplo botasse Zaragoza otro tanto, y cual del agrado de Dios sería"[49].

---

[47] Doc. 32.

[48] Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 21, fecha 21.11.1778. MORALES (1995), p. 236, nº 80.

[49] Doc. 34.

Sonoro fue en su día el auto de fe al que fue sometido Pablo Antonio de Olavide. Protegido del conde de Aranda, era intendente de Andalucía y conocido por sus ideas ilustradas, afrancesadas y anticlericales. El Santo Oficio, aprovechando la caída de Aranda, consiguió del rey licencia para procesar a Olavide. Mediante sentencia dada en octubre de 1778, fue destituido de todos sus cargos y condenado a ocho años de reclusión en un convento de Sahagún. Sus bienes fueron confiscados y sus descendientes inhabilitados hasta la quinta generación. Los principales cargos imputados fueron: haber conocido a Voltaire y a Rousseau, tener libros prohibidos, poseer cuadros obscenos, haber sostenido que algunos emperadores romanos tenían mejores cualidades que muchos reyes canonizados, haber criticado el culto a las imágenes, haber afirmado que la iglesia retardaba la prosperidad de los Estados, etc.[50]. Pasado algún tiempo consiguió huir a Francia y en 1798 se le permitió regresar a España. Fray Manuel Bayeu estuvo al tanto del proceso inquisitorial informado por Zapater: "Las noticias... de don Pablo de Olabide es lastimosa. Dios quiera azerlo un San Pablo o un San Agustín"[51], comenta a su informante el 8 de diciembre de 1778, mostrándose escandalizado por la impiedad de Olavide y anhelando que algún día supiera reconocer sus errores como hicieron los antiguos paganos Pablo de Tarso y Agustín de Tagaste. Bayeu y el resto de su comunidad pudieron leer el sumario (o parte o crónica del mismo), gracias a Zapater: "An leído con admirazión los padres el auto de Olabides. Da miedo oirlo"[52].

Un rumor corrió en enero de 1779, que había tañido la famosa campana de Velilla de Ebro: "Por aquí se a dicho se a tocado sóla la canpana de Velilla"[53], cuenta Bayeu a Zapater. En dicha localidad, próxima a Zaragoza, se asienta la ermita de San Nicolás de Bari, en cuya espadaña cuelga una milagrosa campana que según la leyenda apareció prodigiosamente en aguas del Ebro y una vez puesta en la ermita tañó sola en diversas ocasiones para anunciar grandes acontecimientos y desastres ocurridos entre los siglos XV al XVII, como el apresamiento de Alfonso V, su liberación y triunfo en Nápoles, el asesinato de San Pedro Arbués, la muerte de Fernando el Católico, el saco de Roma, la derrota de España en 1711, etc.[54]. El rumor de 1779 se vio probablemente favorecido por la tensa situación entre España e Inglaterra, pero no pasó de rumor: "Me dizen ay máscaras públicas este año y creo será como la canpana de Velilla", comentaba Bayeu a los pocos días[55].

[50] Sobre el auto de fe de Olavide véase CASTAÑEDA (1916).
[51] Doc. 34.
[52] Carta de Manuel Bayeu a Zapater de diciembre de 1778. Doc. 35.
[53] Carta del 28.1.1779. Doc. 36.
[54] Véase ZAPATER (1986), t. X, pp. 2601-2602.
[55] Carta del 5.2.1779. Doc. 37.

Asuntos de religión

1. La Congregación Española de Cartujos

Los hechos más notorios ocurridos en el seno de la Orden Cartujana en España durante el siglo XVIII se refieren a la constitución de una Congregación Nacional independizada del Prior y Capítulo General de Grenoble[56]. Fue un largo proceso cuyos primeros antecedentes se remontan a la época de los Reyes Católicos y culminó en tiempos de Carlos III (1784), proceso jalonado por diversas tensiones surgidas entre los cartujos españoles y la autoridad de la casa madre. Episodios destacados en esta larga trayectoria fueron el rechazo de los cartujos españoles a los Estatutos fijados por el prior general dom Le Masson (1681) y el *Recurso de los legos* castellanos provocado por las Ordenaciones del Capítulo General de 1759. Este último conflicto condujo a que el Consejo de Estado, presidido por el conde de Aranda, encargara a tres fiscales la redacción de un dictamen en el que establecieron cuatro puntos o propuestas:

1º Formar una congregación nacional española de cartujos, independiente de Francia.
2º Señalar los límites de la autoridad de los superiores locales.
3º Restablecer mecanismos para evitar la opresión de los religiosos y sevicia de los superiores.
4º Controlar los ingresos de los monasterios.

En 1776 los cuatro puntos fueron sometidos a votación a todos los hijos de San Bruno en España. Ganó la opción renovadora, aunque no sobradamente. A partir de ahora se siguen una serie de episodios en cuyo desarrollo podemos intercalar algunas anotaciones tomadas de la correspondencia de fray Manuel Bayeu, empezando por esta primera muestra de inquietud fechada el 18 de septiembre de 1777: "Nada sabemos con fundamento de las cosas de nuestra religión. Estimaría que vuestra merced escribiese a Madrid algún estadista para saber algo, que según se presume o ba largo o nos ponen general"[57]

La situación incierta por la que pasaba la Orden Cartujana en España podía afectar a la vida interna de las casas, como demuestra el largo periodo durante el cual la Cartuja de las Fuentes permaneció sin prior a partir de la muerte de José Fanlo el 15 de agosto de 1776[58]. El 28 de enero de 1779, fray Manuel Bayeu comentaba a Zapater: "Por aquí no ay nobedad, ni del priorato que tanto se cacareó por cosa hecha y creo que no ha habido nada"[59]. La elección del nuevo prior, en la persona de Ventura Lázaro, no se resolvió hasta el 16 de marzo de 1780[60].

En el marco de la problemática que atravesaba la Orden Cartujana se situaría la visita que hizo el corregidor de Huesca a Las Fuentes el día 18 de febrero de 1779, acompañado de un escribano, un ahijado suyo y un ministro (o alguacil). A las 2 de la tarde se convocó a toda la comunidad en la celda del padre vicario presidente, en presencia del corregidor y su escribano. Los frailes fueron informados de que ningún prior, visitador o representante de las cartujas españolas

---

56 Sobre todo lo que se expone a continuación véase GÓMEZ (1984), pp. 161-219.
57 Doc. 37.
58 Huesca, colección particular, *Libro de Actas del Capítulo de la Comunidad de la Cartuja de las Fuentes,* fol. 122 r.
59 Doc. 36.
60 Huesca, colección particular, *Libro de Actas...,* fol. 155 r.

podría acudir al capítulo general de la casa madre de la orden, en Grenoble, entre tanto no se resolviera el expediente de la congregación nacional[61].

Fue el 6 de abril de 1781 cuando Carlos III refrendó el dictamen encargado por el Consejo de Estado y solicitó del Papa Pío VI la expedición de la correspondiente bula, que no sería emitida hasta el 10 de marzo de 1784. El 7 de julio de 1785 el nuncio del Papa, cardenal Colonna, la notificó oficialmente para su puesta en vigor y consiguiente erección de la Congregación Española de Cartujos. Pero la bula era ambigua y suscitó numerosas dudas para su aplicación. Por este motivo Colonna elaboró una relación de 21 puntos dudosos que pasó a estudio de una comisión formada por los priores de ocho cartujas. El documento quedó resuelto y devuelto por los priores en octubre de 1785. También se habían generado otros informes conducentes todos ellos a establecer unas bases más claras para la nueva congregación. Fray Manuel se hace eco de la situación el 18 de marzo de 1786: "Ya supongo sabrá vuestra merced que el Consejo se separó de nuestros negozios e izo nuestro superior al Nuncio de Su Santidad asta que se celebre el Capítulo General de España, que esperamos sea este berano con la concurrenzia de los priores y bocales. Y que ya estamos enteramente separados de Francia y declarados por el Nuncio y nuestro Rey Congregación de España. Mas aora an enbiado unos libros escritos por Canpomanes sobre los perjuizios de la Religión, donde trata del régimen que ha tenido, el que debe tener, y el diqtamen de los fiscales, sosteniendo en toda la obra los cuatro puntos que se nos anunció cuando el enplazamiento. Que da que pensar que al capítulo abrá cosas muy barias de las que oy obserba la Cartuja. Dios lo rija a su santo serbizio y nos dé salud y grazia"[62]. Fray Manuel está hablando, sin duda, de tres volúmenes mandados publicar en 1779 por el Consejo de Estado que recogen amplia documentación favorable a la independencia de Grenoble. Uno de los principales implicados en la edición de este amplio informe fue, como indica Bayeu, el fiscal del Consejo y polígrafo ilustrado Pedro Rodríguez de Campomanes. Los tres volúmenes en cuestión son:

* *Consulta hecha en 2 de noviembre de 1682 sobre los perjuicios de las Cartujas de España en razón del gobierno y dependencia del Prior de Grenoble en Francia, con los pareceres dados a este objeto por varones doctos y religiosos. Va al fin un «Compendio» de los artículos y estatutos, cuya revisión y corrección solicitaron en aquel tiempo los Religiosos de las Cartujas de España: a saber, por el año de 1684,* Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1779.

* *Memorial ajustado del pleito que la Cartuja del Paular siguió en el año 1690 con el Prior de Grenoble sobre la elección de Prelado.* Sigue un *Informe ajustado a los hechos, violencias, y malos tratamientos de los Prelados de la Cartuja, contra sus Religiosos Legos, hecho por el Ilmo. Señor Obispo de Ceuta Don Josef de Rivero, Inquisidor más antiguo del Tribunal de Sevilla: con las notas correspondientes,* Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1779.

* *Respuesta de los tres señores Fiscales del Consejo en el Expediente Consultivo de las Cartujas de españa,* Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1779[63]. Este tercer libro está dividido en dos partes, la primera dedicada a analizar el origen, evolución y estado actual de la Orden Cartujana en España, haciendo notar su secular sometimiento a los rígidos dictados de Grenoble, y la segunda dedicada a

[61] Doc. 39.

[62] Doc. 73.

[63] Este tercer volumen aparece recopilado como obra de Campomanes en: SEMPERE (1785), t. I, pp. 102-103.

exponer los cuatro puntos antes señalados, propuestos por los fiscales y votados favorablemente por los cartujos en 1776.

Pasos más firmes para la consolidación de la nueva congregación nacional pudieron darse a partir del breve *In quae tempora*, emitido por Pío VI el 19 de julio de 1787, por el cual se nombraba presidente del primer capítulo general de la Congregación Española de Cartujos al nuncio de Su Santidad, ahora Hipólito Vincenti. Con objeto de clarificar una serie de cuestiones, Vincenti convocó en Madrid a cuatro priores, dos de Castilla y dos de Cataluña respectivamente, quienes reunidos en la hospedería que la Cartuja de El Paular mantenía en la calle de Alcalá dilucidaron sobre las preguntas que por escrito había formulado el cardenal. Las respuestas le fueron remitidas en agosto de 1788. Uno de los priores llamados fue el de Las Fuentes, Ventura Lázaro, y cerca estuvo también de ir fray Manuel Bayeu como acompañante, aunque finalmente viera frustradas sus esperanzas tal y como pone de manifiesto el 25 de febrero de 1788: "Participo a vuestra merced cómo por aora se me a fustrado el biaje de Madrid. No sé si para cuando se celebre el Capítulo [*General*] me tocará. Es el caso que el señor Nuncio, para arreglar las cosas y casos pertenecientes a la nueba congregación y prócsimo Capítulo, abido menester balerse de algunos priores de anbas probincias. De ésta sólo an llamado al prior de la Concepción y a éste mío (que oy a salido de aquí para Aula Dei y para Zaragoza, donde tomará un coche). Y de la probincia de Castilla está el prior del Paular, el de Burgos y el de Xerez, que esperan. Les an enbiado a decir se presenten sin conpañero de la Orden, que es lo que a sentido nuestro padre y yo, si he de decir la berdad, mucho más que él, aunque lo he disimulado. Francho [*Bayeu*] nos tenía conbidados a su casa, y para el tienpo que estubiésemos en Madrid, al padre prior de ésta, al de Aula Dei y sus conpañeros. Y tienen orden los que acuden de ir al ospicio del Paular. Conque santa pacienzia"[64].

En diciembre de 1788 el nuncio convocó el I Capítulo General de la Congregación Española de Cartujos, que se inició el 4 de julio de 1789 en la Cartuja de El Paular con asistencia de todos los priores de las quince cartujas españolas. En sesión del trece de julio Vincenti nombró vicario general de la Congregación a Antonio Moreno, prior de la Cartuja de Jerez; como definidores por Cataluña nombró al prior de la Concepción Joaquín Arnaldos y al prior de Scala Dei Benito Bas; como definidores de Castilla al prior de El Paular Antonio Aldrete y al prior de Aniago Antonio Ordóñez; como secretario del Definitorio al prior de Valdecristo José Pastor; y, por último, nombró procurador general al prior de Las Fuentes Ventura Lázaro. De todo ello encontramos noticia en la correspondencia de fray Manuel en carta del 18 de agosto de 1789: "Después de celebrado nuestro capítulo, en el que fue a pluralidad de votos hecho procurador general nuestro padre prior, que residirá en Madrid 4 años, escrivió nuestro general don Antonio Moreno con los demás que conponen el difinitorio a esta comunidad para que por botos secretos dijesen si querían o no renunciar la elección de prelado de esta casa, bacante por don Ventura Lázaro. Se izo y se berificó la renuncia. Y abiéndolo abisado, a buelta de correo bino nonbrado por dicho difinitorio el padre don Mariano Jil, quien hera procurador de esta casa y conoze vuestra merced de cuando estaba escribiente de Torrijos. Buen religioso por los cuatro lados, que a sido el nonbramiento a gusto de

64 Doc. 80.

los más de la comunidad, y a mí de mucha satisfación. Ayer tomó posesión, y se lo participo a vuestra merced para que le mande vuestra merced como a mí, que se lo ará"[65].

Así pues, quedó nombrado prior de la Cartuja de las Fuentes el padre Mariano Ambrosio Gil, el que fuera vicario presidente del monasterio (o prior en funciones) entre los años 1776 y 1780. Elegido ahora prior (1789), permanecería en el cargo hasta 1792. Nuevamente fue reelegido en 1795 hasta 1798. Murió en 1802[66].

2. Otros asuntos eclesiásticos

Además de la problemática interna de la Orden Cartujana, en la correspondencia de fray Manuel Bayeu figuran algunos otros temas en materia clerical o religiosa. A saber:

El 19 de junio de 1775 fray Manuel se muestra expectante por conocer "quién nonbren obispo de Huesca"[67]. El 5 de mayo anterior había fallecido el último obispo, Antonio Sánchez Sardinero, y la sede quedó vacante hasta la designación del sucesor Pascual López Estaún el 15 de abril de 1776. La curiosidad de Bayeu por conocer la persona en quien habría de recaer la prelatura es natural dado que la Cartuja de las Fuentes se hallaba en territorios de la diócesis de Huesca.

El 28 de enero de 1779 pide a Zapater le aclare algo sobre el rumor de "que esta Quaresma se come carne"[68]. Poco días después Zapater remitía a Bayeu el texto de un breve del Papa al parecer referente al consumo de carne, según se desprende del comentario que incluye el fraile al acusar recibo: "Con nosotros no abla vervo a carne, pero de lacticinios pareze se inclinan a que se pueda. Pero la Cartuja sienpre más ama la estrechez que la indulgenzia y yo sentiría que en esta parte la tubiésemos. Pero soy de los que desan obedezer"[69]. En la carta inmedatamente posterior, del 13 de febrero, Bayeu vuelve a pedir a su amigo que le remita la "bula de los sábados"[70].

---

65 Doc. 82. Respecto al individuo llamado Torrijos, podría tratarse del notario de Zaragoza Francisco Antonio Torrijos, que actuó como secretario del Ayuntamiento de la ciudad entre 1778 y 1792. Véase CALVO (1996), p. 164, nota 618.
66 CALVO (1986), p. 56 (nota 148).
67 Doc. 17.
68 Doc. 36.
69 Doc. 37.
70 Doc. 38

Relaciones de fray Manuel Bayeu con sus familiares[71]

A falta de testimonios más directos, las cartas aquí estudiadas ponen en evidencia que fray Manuel Bayeu mantuvo relaciones estrechas y continuadas con sus hermanos y con su cuñado, a pesar de la distancia que separaba la Corte de la Cartuja de las Fuentes y a pesar de las limitadas ocasiones que tuvieron de verse personalmente desde el ingreso de fray Manuel en la Orden Cartujana en 1760. El principal modo de comunicarse fue a través del correo, pero también a través de terceras personas como Martín Zapater, quien residiendo en Zaragoza tuvo numerosas ocasiones de servir de intermediario entre el fraile y su familia. Además de las anotaciones de índole familiar extraídas de las cartas de fray Manuel, también se aportan como complemento algunos datos procedentes de varias cartas conservadas de Francisco Bayeu y de Martín Zapater.

1. Primeros testimonios

El día 5 de febrero de 1775 fray Manuel Bayeu comenta a Zapater que había recibido recientemente carta de Francisco de Goya: "Goya me escribe corto y, en sustancia, lo mismo que vuestra merced me dice, aunque promete dilatarse más"[72]. En aquellas fechas hacía menos de un mes que Goya había abandonado Zaragoza para trasladarse a vivir a Madrid[73]. Una breve frase del 24 de febrero invita a pensar que fray Manuel por aquellas fechas recibió algunas obras de Goya: "Tengo los goyas, y a Pallás por las bueltas"[74]. La correspondencia entre ambos cuñados debía de ser por entonces frecuente pues pocas días después, el 27 de febrero, fray Manuel observa: "ya aze unos cuantos días que Goya no me a escrito. Está pintando fuerte"[75]. Dato que indica su plena incorporación al trabajo como cartonista para la Real Fábrica de Tapices. El 13 de marzo fray Manuel echa en falta carta de su cuñado: "El tunante de Goya nada me dice"[76]. Como es de suponer, Josefa Bayeu, Pepa, tendría una presencia relevante en el contenido de la correspondencia cruzada entre fray Manuel y Goya.

La persona de Francisco Bayeu aparece por primera vez el día 27 de febrero de 1775, con motivo de regalar fray Manuel un dibujo de aquél a Zapater[77]. Aclara el fraile que en su cartuja poseía con codicia otras obras de Francisco muy queridas por considerarlas excelente modelo para imitar y aprender: "Las pinturas que tengo de mi hermano Francisco son y me sirben para el estudio de mis faenas, y las que estimo en lo que es mi escuela. De éstas a nadie pienso darlas"[78]. No obstante, hizo una excepción con el dibujo mencionado; se trata del diseño para un Crucificado pintado por Francisco Bayeu para la sacristía de la iglesia de San Ildefonso de Zaragoza. Es sabido

---

71 El texto que sigue es básicamente el mismo que el publicado en CALVO (1993, 2º).

72 Doc. 10.

73 Según el *Cuaderno italiano* Goya y su mujer Josefa partieron de Zaragoza el día 3 de enero de 1775 y llegaron a Madrid el día 10. El *Cuaderrno italiano* ha sido recientemente recuperado para el Museo del Prado y de él se ha hecho una edición facsímil acompañada del estudio MENA MARQUÉS, *et al. El cuaderno italiano -1770-1786- Los orígenes del arte de Goya*, Madrid: Museo del Prado, 1994.

74 Doc. 13..

75 Doc. 14.

76 Doc. 15.

77 Véase apartado de asuntos artísticos en las cartas de fray Manuel a Zapater.

78 Doc. 14.

que Francisco pintó en su juventud numerosas obras para esta iglesia dominica, entre otras: "Ocho quadros prolongados en la sacristía, que representan misterios de la pasión de Cristo"[79]. Posiblemente el crucificado al que se refiere fray Manuel perteneciera a dicha serie. Pues bien, el dibujo preparatorio de dicho Cristo llegó a manos de Fray Manuel, quien decidió ofrecerlo al comerciante zaragozano. Primero de una manera tímida, dado el rubor mostrado por Zapater: "Y a no ser por el mismo temor que llebo dicho, Pallás sería el portador de el Christo de mi hermano que fue diseño del que ay en la sacristía de San Yldefonso de esa ciudad". Luego, de manera más decidida: "Pero con el Christo cuente vuestra merced, que para mi estudio es la pieza que menos falta me ará y para su cuarto la que más del caso. Esto es ablar con berdad y lo que tengo en el corazón, por lo que sentiría que con igual llaneza no me diga para cuándo quiere que se lo enbíe". Zapater no dejó pasar la oportunidad de hacerse con una obra de Francisco Bayeu y permitió que el ofrecimiento siguiera adelante. El día 13 de marzo se disculpa fray Manuel por no habérselo remitido todavía: "Sin enbargo que con Pallás pude haber escrito, y pensaba azerlo, tube estorbo e yzo poca morada de buelta de la feria Pallás. Por esa causa no pude remitirle su Christo, pero irá la primer bez que baya nuestro trajinero"[80]. Por fin, el 7 de abril: "Remito el cuadro del Christo que podrá vuestra merced tenerlo en estimación, que es aún más corregido que el cuadro grande que mi hermano izo por él en la sacristía de San Yldefonso de esa ciudad; que poníendolo vuestra merced con su marco correspondiente, ha de dar que admirar más a los inteligentes que a los que no an practicado la facultad"[81]. Es evidente la admiración y dependencia de fray Manuel hacia su hermano.

2. Francisco Bayeu en El Pilar de Zaragoza

En la misma carta del 7 de abril de 1775 fray Manuel sigue hablando del pintor de cámara: "Dizen biene mi hermano este mes, aunque no me lo an escrito a mí"[82]. Es bien conocido que Francisco recibió real licencia para pintar en el Pilar sendas bóvedas con los temas *Regina Sanctorum Omniun* y *Regina Angelorum*, para lo cual llegó a Zaragoza el 10 de mayo de 1775[83], confirmando los deseos de fray Manuel. Lo normal es que durante los meses subsiguientes Francisco tuviera alguna ocasión de ver a su hermano el cartujo. De hecho, el día 9 de julio fray Manuel manifestaba su intención de ir a Zaragoza a la semana siguiente en compañía de su prior y no cabe duda de que ésta sería una buena coyuntura para ver en persona a su hermano mayor. Durante aquella temporada Francisco vino a ser su intermediario en la ciudad, papel que ya venía desempeñando Zapater. Así, el 19 de junio fray Manuel pide a Zapater unas noticias de guerra y le aconseja: "se tome la pena de abiármelas con carpeta a casa de mi hermano, que de allí será regular aya ocasión para ésta"[84]. En julio fray Manuel recibió de Francisco unos jarros de "limonzillos

---

79 CEÁN (1800), t. I, p. 104. De todo el conjunto de cuadros que Francisco Bayeu pintó para San Ildefonso, especificados por CEÁN, hoy sólo se conservan seis apaisados correspondientes a una "Vía sacra", expuestos en el Museo de Zaragoza. Fueron identificados por ANSÓN (1983, 2º), pp. 83-95.

80 Doc. 15.

81 Doc. 16.

82 Doc. 16..

83 GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 49 y 100.

84 Doc. 17. Aunque no se sabe con seguridad qué casa ocupó Francisco Bayeu durante su estancia en Zaragoza, consta el gasto que el Cabildo afrontó de 40 libras jaquesas por el alquiler de dicha casa. Véase GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 49.

confitados y bastante enbebidos", "dulze esquisito y muy estomacal"[85]. La estancia de Francisco Bayeu en Zaragoza se prolongó hasta el 20 de marzo de 1776, fecha de su vuelta a la Corte[86].

3. Viaje de Zapater a Madrid

En enero de 1777 Martín Zapater regresó a Zaragoza de un viaje a Madrid. Trajo consigo unos cuadros de Francisco Bayeu para fray Manuel, quien por carta del 4 de febrero le agradece el porte y manifiesta: "Recivo su faborezida con los cuadros que me remite mi hermano, que aprezio infinito y me arán mucho probecho, de que doy a vuestra merced grazias. Y me he alegrado infinito que ayan cortejado a vuestra merced, pues de lo contrario no tendría yo cara para ponerme delante de vuestra merced. Pero vuestra merced todo se lo mereze y sé que Francisco lo estima mucho"[87]. Queda patente que Zapater fue bien agasajado por el clan familiar en la capital de España. Zapater también trajo de parte de Francisco una lata de tabaco para que se la administrara a fray Manuel: "De la lata que Francisco le dio de tabaco podrá vuestra merced disponer como quiera. Y no estraño que Francisco iziese tal prebenzión". Parece que fray Manuel consumía bastante tabaco, y no tanto para sí mismo, sino debido a sus generosos repartos entre los conventuales de su comunidad: "como esta casa [*la Cartuja de las Fuentes*] es pobre no se socorren puntualmente las nezesidades de los indibiduos; y como saben mi jenio y que tengo, muchos bienen a pedirme alguna caja de tabaco, y yo primero me quedaría sin tomarlo que dejar de socorrerlos, demás que mi caja pareze la buena miel del conbento. Conque tenga pazienzia mi hermano que yo no puedo azer otro". Fray Manuel celebra, además: "se aya traído vuestra merced cosa de Goya, que cuando Dios quiera baya yo por ay lo beré con gusto".

Correlato documental de parte de lo expuesto en el párrafo anterior es la carta escrita por Goya a Zapater el 22 de enero de 1777. Goya se lamenta de la partida del amigo: "Nos emos quedado medio muertos sin bosotros que te aseguro que no tengo consuelo... Luego que os abeis hido a enpezado a acer buen tienpo y sol. Dios quiera que lo ayais tenido por el camino. Ay te remito los apuntes, que creo que es eso lo que me pidió Clemente, y dile que mis demasiadas ocupaciones no me permiten más y que es muy odioso el ynbentar para otro, a más que fray Manuel no necesita que otro le inbente; y dale memorias y que me mande otra cosa"[88]. Por lo tanto Goya facilitó, no sin refunfuñar, "apuntes" a su cuñado el cartujo para inspirarle en sus trabajos; y no parece que fuera la primera vez[89]. Acaso no deban confundirse los "apuntes" de los que habla Goya, solicitados por Clemente en nombre de Zapater para fray Manuel, con la "cosa de Goya" que Zapater trajo de Madrid para sí[90].

---

85 Carta del 9.7.1775. Doc. 18.

86 GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 50.

87 Doc. 20. Águeda alude a esta carta como testimonio del regreso de Zapater a Zaragoza con obra de Goya. Véase GOYA (1982), p. 39, nota 4. Águeda también utiliza esta carta como prueba de que Francisco enviaba obras suyas a fray Manuel para que las copiara, p. 40, nota 6.

88 GOYA (1981), p. 209.

89 Véase supra comentario sobre la carta del 24.2.1775. Doc. 13.

90 Mercedes Águeda, en GOYA (1982), p. 39, nota 5, propone que Goya dio los apuntes para el propio Clemente, "posiblemente como modelo para pintar o dibujar". Supone acertadamente que se trata de Clemente Aranaz, pero ignora que dicho individuo no era pintor, sino secretario o agente de Zapater. Por lo tanto, los apuntes de Goya no iban destinados a Clemente sino a fray Manuel, limitándose Clemente a hacer de intermediario.

4. Cambios de vivienda e hijos de Goya

Tras la marcha de Mengs a Italia el día 17 de enero de 1777[91], Francisco Bayeu, ya consagrado como principal pintor de cámara[92], obtuvo el privilegio de pasar a ocupar su casa en la madrileña calle de la Cadena[93]. Fray Manuel, en carta del 4 de febrero, comenta la noticia a Zapater: de la "que no me alegro poco, así por Francisco como por Ramón y Goya, que les bendrá mejor"[94]. Los enredos derivados del cambio de casa de los Bayeu debieron de provocar cierto retraso en la correspondencia dirigida a fray Manuel, quien el 26 de febrero de 1777 manifestaba: "De Madrid no he tenido una letra desde que vuestra merced estaba allá, y lo tribuyo a la casa muda, que todos serán pocos para colocar los títeres al gusto de Francho"[95]. Chanza que corrobora el conocido carácter autoritario de Francisco. Con anterioridad al 8 de marzo fray Manuel recibió por fin carta de Francisco y Ramón: "pero nada me dizen si se an mudado"[96], comenta.

De los datos precedentes se deriva cieto equívoco respecto al domicilio de Goya. Por un lado, fray Manuel nos dice que del cambio a la casa de Mengs, realizado hacia febrero de 1777, se iban a beneficiar tanto Francisco como Ramón y como Goya, de lo que debería deducirse que aún vivían todos en el mismo hogar. Ramón, que era soltero, así lo hizo hasta su muerte. Goya y Josefa, por su parte, habían sido acogidos por Francisco Bayeu en su anterior vivienda de la calle del Reloj cuando llegaron a Madrid en 1775. Pero, por otro lado, en la partida de bautismo de Vicente Anastasio Goya (22 de enero de 1777) consta que sus padres vivían en la calle del Espejo 1, en casa de Josef Bargas[97]. Al año siguiente (octubre de 1778) Goya pidió a Zapater que le remitiera la correspondencia a "Carrera de San Geronimo Casa de la Marquesa de Campollano cuarto segundo"[98]. En octubre de 1779 los Goya ya vivían en la calle del Desengaño[99].

Lo cierto es que la familia Goya se iba acrecentando y es normal que procuraran emanciparse en cuanto les fuera posible de la tutela de Francisco. Los nacimientos de los tres primero hijos de Goya están bien documentados[100]: Antonio Juan Ramón (29 de agosto de 1774), Eusebio Ramón (15 de diciembre de 1775) y el ya mencionado Vicente Anastasio (21 de enero de 1777). El 4 de febrero de 1777 fray Manuel Bayeu escribe a Zapater que ese mismo día había recibido carta de Goya en la que le participaba el nacimiento de este último niño, cuya madrina había sido María Bayeu: "A ese ayre no tiene que espantarse Carlos Terzero"[101], comenta

---

91 El pintor bohemio Antonio Rafael Mengs vino a trabajar a la Corte española de la mano de Carlos III en 1761. En 1769 regresó a Italia y volvió a España a finales de 1774, para marcharse definitivamente el 17 de enero de 1777. De su muerte en Roma el 29 de junio de 1779 se hace eco Manuel Bayeu en una carta a Martín Zapater del 31 de julio del mismo año: "Ya abrá sabido que Meges [*sic*] a muerto en Roma. Dios lo tenga en el Cielo" (doc. 50). El sentimiento piadoso de fray Manuel por el alma de Mengs tenía que ser sincero, no sólo por ser práctica cristiana, sino también como expresión de gratitud hacia el que fue gran valedor de Francisco Bayeu.

92 Aunque no "primer pintor de cámara", dignidad que nunca alcanzó.

93 MORALES (1979), p. 27. MORALES (1995), p. 20.

94 Doc. 20.

95 Doc. 21.

96 Doc. 22.

97 BUENO (1947).

98 GOYA (1982), p. 46. Mercedes Águeda, autora de esta edición crítica, no aclara nada sobre el particular.

99 Según la partida de bautismo de María del Pilar Dionisia. BUENO (1947).

100 BUENO (1947); y *Cuaderno italiano* (ed. 1994).

101 Doc. 20.

bromeando sobre la fecundidad de su hermana y cuñado; y muestra su alegría: "de que corran tan bien como vuestra merced me dice, que es lo que deseo y pido a Dios". Goya también había dado la noticia a su amigo Zapater en carta del 22 de enero: "Ya parió la Pepa hun guapo muchacho"[102]. Los ajetreos familiares y laborales de Goya no debían de dejarle tiempo para escribir a su cuñado Manuel, quien el 8 de marzo de 1777 hecha en falta algunas líneas: "Goya no me a escrito desde que parió su mujer"[103]; al igual que el 9 de abril, cuando suplica a Zapater noticias de aquél: "que aze más de un mes nada sé"[104]. Del cuarto embarazo, del que no se tenía noticia, da cuenta fray Manuel Bayeu a Zapater el 8 de diciembre de 1778: "Goya bueno y su mujer restablezida de un mal parto de un chico ya grande, aunque dize a estado de cuydado"[105]. Así pues, este varón nacería malogrado hacia noviembre de 1778 y da continuidad al prolífico ritmo del matrimonio Goya de casi un vástago al año, mantenido luego con María del Pilar Dionisia (9 de octubre de 1779) y Francisco Hipólito Antonio Benito (22 de agosto de 1780). Algo más distanciados nacieron los dos últimos hijos documentados, Hermenegilda Francisca de Paula (13 de abril de 1782) y Francisco Javier Pedro (2 de diciembre de 1784), único que alcanzó la madurez.

5. Estampas de Goya y de Ramón Bayeu

En agosto de 1778 Goya avisaba a fray Manuel el envío de un "juego de estanpas", junto con otro destinado a Martín Goicoechea, y le preguntaba por el medio idóneo para hecérselas llegar. El interesado le respondió (según cuenta a Zapater): "don Martín Zapater tendría proporción de remitírmelas por el correo o ijuela que pasa por esta cartuja"[106], recado que al parecer llevó a la práctica Clemente Aranaz. No oculta su impaciencia: "tengo grandes deseos de ber esta obra y otra de mi hermano Ramón tanbién grabada que ya encargó a Clemente". Añade: "Amigo, las estanpas an metido bulla en la Corte, unas y otras. Las de Goya me dize mi hermano que están buenas, aunque algo lijeras. De las de mi hermano nada me dize; supongo lo serán tanbién". En diciembre Goya remitió "un Juego de las obras de Belázquez" a su amigo Zapater. Curiosamente le dice: "no te las he embiado antes por que no se supiera qe aqui he tenido mil enredos con ellas; en fin chiquio estimalas que conforme bayan saliendo te las enviaré"[107]. También por estas fechas finales de 1778 comenta fray Manuel a Zapater: "me tiene dicho Goya me enbiará las estanpas que baya sacando. No se abrá descuidado si tiene ocasión porque sabe lo que me alegraré. Mucho me alegraré ver el borrón de Goya cuando Dios quiera darme proporzión, que aún no he bisto nada suyo desde que se fue y no quiere darme este gusto"[108].

Así pues, parece que Goya tuvo la deferencia de mandar a su cuñado un juego de los grabados que hizo sobre pinturas de Velázquez. Nueve de estos grabados habían sido anunciados para su venta en la *Gaceta de Madrid* el día 28 de julio de 1778[109]: los retratos ecuestres de Felipe

---

[102] GOYA, (1981), p. 210.
[103] Doc. 22.
[104] Doc. 23.
[105] Doc. 34.
[106] Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 15.8.1778. Doc. 28.
[107] GOYA (1981), p. 216-217.
[108] Doc. 35. sin fecha pero claramente de diciembre de 1778.
[109] GOYA (1981), p. 409.

III, Felipe IV, Margarita de Austria, Isabel de Borbón y el conde-duque de Olivares, junto con las figuras de Esopo, Menipo y de dos enanos. Valían 6 reales los retratos ecuestres y 3 los demás. El 22 de diciembre, en el mismo periódico[110], se anunciaron a la venta dos grabados más de la serie, el retrato ecuestre del píncipe Baltasar Carlos y *Los borrachos.* Llama la atención que fray Manuel afirme no haber visto nada de Goya desde que éste se fue a Madrid, en contraposición con los presuntos envíos a que aluden la mencionada carta de Goya del 22 de enero de 1777. Respecto a las estampas de Ramón no podemos precisar de cuáles pueda tratarse dado que no se ha establecido la cronología de su obra gráfica[111].

6. Francisco Bayeu en Aranjuez

Francisco Bayeu recibió orden en 1778 de pintar al fresco la nueva capilla del Real Sitio de Aranjuez, construida por Sabatini. Le acompañaría Ramón. Los temas elegidos fueron *Gloria del Cordero de Dios, San Lucas pintando a la Virgen, La profecía de Isaías* y *La Fe con las Tablas de la Ley*[112]. El 2 de mayo anuncia Francisco a Zapater: "Este año no boy a Toledo porque el Rey me ha mandado ya a pintar a la Real Capilla de Aranjuez, lo que executaré al septiembre, y hasta entonces me tendrá vuestra merced aquí [*en Madrid*]"[113]. El 4 de septiembre le comunica: "El sábado me boy a Aranjuez asta últimos de marzo"[114]. Sin embargo el viaje se retrasó varias semanas porque el 12 de septiembre le escribe: "El mes que biene me boy a Aranjuez a pintar la Capilla del Real Palacio, y a Zaragoza no iré que no pase un año"[115]. El 24 de octubre Francisco da cuenta a Zapater de la buena acogida que habían tenido los bocetos preparatorios: "El día que reciví las [*cartas*] de vuestra merced marché al Escurial a enseñar los diseños (de lo que he de pintar en Aranjuez) al Rey y a todas las personas reales. Quedaron contentísimos, etcétera, y por este motibo no respondí a vuestra merced"[116].

El día 31 de octubre de 1778 fray Manuel escribe enfermo y desde la cama a Francisco, seguramente para pedirle ayuda[117]. Francisco se preocupaba por los problemas de salud que a menudo afectaban a su hermano cartujo y a sus correligionarios, víctimas de un paludismo endémico; así lo demuestra cuando el 7 de noviembre escribe a Zapater diciéndole: "Mi hermano y los más cartujos están con tercianas, y de mala especie"[118]. Pide a Zapater su intermediación para que, a través de Lasaga, le hiciera llegar a Manuel: "una porción de quina de la botica del Rey (que me ha costado mucho el conseguirla) para que se remedien", enviada por correo a Zaragoza. También envió al fraile "un doblón de a ocho para ayuda de su asistencia". El día 14 fray Manuel

---

110 GOYA (1981), p. 409, doc. XVII.

111 MORALES (1979), p. 155-157, presenta un catálogo de trece aguafuertes: *Descendimiento, La Concepción, Mater Dolorosa, Virgen con el Niño,* otra *Virgen con el Niño, Sagrada Familia, Sagrada Familia con San Juanito, San Bartolomé, San Jerónimo, San Pedro en la prisión, Incredulidad de Santo Tomás, Ángeles* y otros *Ángeles.*

112 SAMBRICIO (1955), p. 18.

113 Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 1. MORALES (1995), p. 234, nº 67.

114 Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 16. MORALES (1995), p. 236, nº 78.

115 Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 10. MORALES (1995), p. 234, nº 70. MORALES (1979), p. 30, y (1995), p. 20, afirma que Francisco Bayeu se trasladó a Aranjuez en el mes de julio de 1778 para cumplir su cometido.

116 Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 20. MORALES (1995), p. 235, nº 77.

117 En carta de fray Manuel Bayeu a Zapater de la misma fecha (31.10.1778, doc. 29) dice que en ese mismo día había escrito una carta a su hermano Francisco.

118 Doc. 30.

escribe a Zapater comentando dichos obsequios: "Mi hermano Francisco, a quien di noticias de mis tercianas, me remite dos libras de la votica de Palazio y un doblón de a ocho para conbalecer y algunos gastillos, como ponerme uno que me asistiese por falta del discípulo que se fue malo"[119]. Con el dinero recibido tenía intención de comprar en Sariñena topos y galápagos para llevar una dieta que le ayudara a restablecerse y fuera compatible con los rigores de la abstinencia cartujana.

El 8 de diciembre fray Manuel tenía constancia por Lasaga[120] de que sus hermanos se encontraban bien en Aranjuez, pero algunos días después del mismo mes se lamentaba de no saber nada directamente de sus hermanos: "Mis hermanos deben de pintar de por bida en Aranjuez cuando ni una línia me an escrito de allá. Supongo estarán buenos"[121]. El 28 de enero de 1779 insiste: "De mi Paco nada he sabido desde que entró en Aranjuez. Él se debe de estar matando por dejar aquella tierra y tal bez dejará la piel. No quiera Dios"[122]. Pero pronto Zapater recibe noticias de la familia Bayeu y lo comunica a fray Manuel, quien el 5 de febrero manifiesta su contento: "Celebro le ayan escrito los Pacos y que estén buenos"[123]. Por fin el 18 de febrero fray Manuel ve cumplidos sus deseos: "Oy he tenido cartas de mis maños y mañas de Aranjuez, que aún no lo abían echo. Cortas pero ban bien en salud, en mucha obra hecha y buena. Finarán para Semana Santa o de Ramón ir a Madrid"[124]. Acabada la decoración mural de la capilla palatina de Aranjuez, fue solemnemente consagrada el 25 de marzo. Según fray Manuel: "Las pinturas de Aranjuez llevaron el gusto a las Personas Reales y a la Corte (me lo dicen sin ser mi hermano)"[125]. El 27 de marzo Manuel Bayeu estaba enterado de que "los hermanos todos están ya en Madrid y con salud"[126].

7. Francisco Bayeu en Toledo. Progresos de Goya

En 1774 se había encargado a Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu decorar al fresco el claustro de la Catedral de Toledo, a propuesta del Cardenal Lorenzana. El trabajo se fue realizando discontinuamente, interrumpido por otras labores como la de Aranjuez, al final de la cual Francisco inició una nueva campaña en Toledo para pintar *El entierro de San Eugenio, La caridad de Santa Casilda* y *El milagro de Santa Casilda*[127]. En ello se encontraba Francisco en verano de 1779: "Francisco está en Toledo, trabajando como siempre", comenta fray Manuel el 26 de junio[128]. Años después, el 2 de octubre de de 1787, deja también constancia de la última intervención de su hermano en dicha catedral: "Por Madrid me dizen están todos buenos, y Francho en Toledo a

---

119 Doc. 31.

120 Doc. 34. Parece que Lasaga era un criado de Francisco Bayeu o le prestaba servicios habituales.

121 Doc. 35.

122 Doc. 36.

123 Doc. 37.

124 Doc. 39.

125 Carta del 26.6.1779. Doc. 49.

126 Doc. 41.

127 SAMBRICIO (1955), p. 18. El 19.5.1779 escribe Francisco Bayeu a Matías Allué: "Este sábado próximo voy a Toledo a pasar el verano y proseguir la obra de la santa Iglesia". Véase GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 74, doc. XXVIII. Para una visión actualizada de la intervención de Francisco Bayeu en la Catedral de Toledo véase el artículo de Ismael GUTIÉRREZ PASTOR titulado "Los frescos del claustro de la Catedral de Toledo: una historia pintada de la iglesia primitiva toledana", en ANSÓN, *et al.* (1996), p. 77-100.

128 Doc. 49.

bísperas de bolberse a Madrid"[129]. De donde se deduce que Francisco estaba a punto de terminar el lienzo de altar titulado *La curación del tullido* destinado a la capilla de San Pedro, encargado por el rey el 8 de agosto a instancias del Cardenal Lorenzana[130].

Entretanto Goya iba prosperando en Madrid, no sin mucho trabajar. Ya en febrero de 1777 contaba a fray Manuel "lo que pinta y sus proezas"[131]. El 28 de enero de 1779 dice fray Manuel del "querido Goya": "no creo se ocupa menos despazio porque tanbién a tienpo nada sé, ni de su muger"[132]. Efectivamente Goya había andado muy atareado en la preparación de seis cartones para tapices con destino al dormitorio de los Príncipes de Asturias en el Real Sitio de El Pardo, trabajo cuya relación de entrega a Francisco Sabatini va fechada el 6 de enero de 1779[133]. Sólo tres días después Goya se excusa con Zapater: "No te pude responder á lo que me preguntabas por no tener tiempo... Si estubiera más despacio te contaria lo que me onró el Rey y el Príncipe y la princesa que por la gracia de Dios me proporcionó el enseñarles cuatro cuadros, y les besé la mano que aun no había tenido tanta dicha jamás; y te digo que no podia desear mas en cuanto á gustarles mis obras, segun el gusto que tubieron de verlas y las satisfacciones que logré con el rey y mucho más con sus Altezas y después con toda la grandeza, gracias á Dios, que yo no me merecia ni mis obras lo que logré"[134]. En junio, pasados algunos meses, Goya también participaba sus éxitos a fray Manuel: "Goya y su muger y niños, famosos y gobiales me escriben"[135], dice a Zapater. Verdaderamente Goya tenía para sentirse famoso. Había comparecido por primera vez ante Carlos III y los Príncipes de Asturias, quienes le obsequieron con "reales" elogios. Paralelamente sus minutas se iban acrecentando y su hacienda engrosando[136]. El 21 de julio volvió a hacer entrega de dos cartones para tapices[137] y el 24 se atrevió a solicitar por primera vez nombramiento de pintor de cámara[138]. En cuanto a los "niños", de los que ya hemos hablado, obviamente vivían al menos dos.

A finales de julio de 1779 fray Manuel vuelve a tener buenas nuevas de "los de Toledo" (Francisco y Ramón) y "los de Madrid" (Goya y familia)[139]. En septiembre, sin embargo, "los Pacos están silenciosos"; supone "trabajarán mucho"[140]. Y añade días después: "De los Pacos aze días no sé nada. Ellos trabajarán más que yo y se olbidan de la pluma"[141].

---

129 Doc. 79.
130 SAMBRICIO (1955), p. 22-23. Artículo de Ismael GUTIIÉRREZ, en ANSÓN, *et al.* (1996), p. 80.
131 Carta del 4.2.1777. Doc. 20.
132 Doc. 36.
133 GOYA (1981), p. 217. ARNÁIZ (1987), p. 93-100.
134 GOYA (1981), p. 218.
135 Carta del 26.6.1779. Doc. 49.
136 ARNAIZ (1987), p. 100.
137 GOYA (1981), p. 219.
138 GOYA (1981), p. 219-220.
139 Carta de Manuel Bayeu a Zapater del 31.7.1779. Doc. 50.
140 Carta de Manuel Bayeu a Zapater del 18.9.1779. Doc. 53.
141 Carta de Manuel Bayeu a Zapater del 25.¿9?.1779. Doc. 54.

8. El Pilar de Zaragoza y San Francisco el Grande de Madrid

Se acercaba el momento de continuar la decoración de las bóvedas del Pilar de Zaragoza, en la que el concurso de Francisco Bayeu se había hecho imprescindible[142]. En 1776, tras haber decorado las bóvedas *Regina Sanctorum Omnium* y *Regina Angelorum,* el pintor de cámara había mantenido conversaciones con Matías Allué, canónigo fabriquero, conducentes a la intervención en otras bóvedas con la participación de Ramón Bayeu y Goya. El 23 de marzo de 1780 el Cabildo zaragozano solicitó real licencia para que Francisco proseguiera los trabajos, siendo concedida inmediatamente, el 28 de marzo. Fray Manuel estaba al tanto, como demuestra un comentario hecho a Zapater el 6 de mayo: "Discurro nos beremos este mes, y si es con los Pacos me alegraré doble"[143].

Pero fray Manuel se adelantaba a los acontecimientos porque hasta después del verano el clan Bayeu no llegaría a Zaragoza. Además debía de ignorar aún que en esos mismos días Ramón había enfermado de gravedad. Así, Francisco Bayeu escribe a Matías Allué el 10 de mayo: "Mi hermano Ramón me tiene con el desconsuelo, que está, 8 días ha, rabiando de dolores en las tripas y estómago, los más crueles que caben en ponderación, ayer lo confesaron y ha estado de peligro;... se ha aliviado algo"[144]. En un carta de fray Manuel a Zapater, sin fecha pero presumiblemente enlazada con la citada del 6 de mayo por el asunto de una perra de caza, anota: "Ayer tube la fatal noticia (aunque no di nada de crédito) que se había muerto mi hermano, por un maestro de obras de la ribera de Cinca. No me quitó el sueño. Mosén Agustín me dize: Deseo tenga vuestra merced favorables noticias de la salud de su pequeño hermano, que se alla un poco desquiziado. Pero vuestra merced me saca de todo cuydado pues, abiéndose alibiado, puede que no pase adelante. Y si tomase la leche de cabra caliente por las mañanas creo se mejoraría en breve, que a mí así se me fueron semejantes dolores"[145]. Por lo tanto es lógico que tal carta sin fecha sea también de mayo, una vez fray Manuel conocedor de los males de Ramón que, según el bulo, le habrían llevado a la tumba, hecho desmentido por las esperanzadoras noticias de Zapater[146].

---

142 Sobre todo este asunto véase GÁLLEGO, y DOMINGO (1987)

143 Doc. 57.

144 TORRA, *et al*. (1982), p. 148, doc. 31. También se hace referencia a este asunto en las cartas del 10.5.1780 y del 24.5.1780 escritas por Francisco Bayeu a Zapater (Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 6 y nº 8). MORALES (1995), p. 238, nº 92, y p. 239, nº 99.

145 Doc. 58.

146 La interpretación que propongo del asunto de la enfermedad de Ramón en relación con esta carta de fray Manuel sin fecha queda en el terreno de la hipótesis por dos motivos:

1º Fray Manuel habla del bulo de la muerte de su "hermano", sin precisar si se trata de Francisco o de Ramón.

2º La documentación la transcribo con puntuación moderna, pero cabría la posibilidad de puntuar también así el siguiente fragmento: "Mosén Agustín me dize [*su*] deseo [*de que*] tenga vuestra merced favorables noticias de la salud de su pequeño hermano, que se alla un poco desquiziado". Si hacemos así la lectura, se trataría de un hermano de Zapater que estaba enfermo. Zapater tenía varios hermanos y a ellos se refiere Goya en un carta del 25.2.1780: "Darás memorias a Luis y demas Hermanos". En diciembre de 1791 vuelve a mencionar a Luis en otra carta. Éste fue el padre de Francisco Zapater y Gómez. Una hermana, llamada al parecer Manuela, murió poco antes del 3.11.1781, fecha en la que Goya transmite el pésame a Martín Zapater. Véase GOYA (1981), pp. 222, 307 y 241. En cualquier caso no hay duda con la grafía de las palabras "pequeño hermano", abreviada la segunda en el documento de fray Manuel, pero masculinas ambas.

A pesar de los reparos señalados, considero que la hipótesis inicialmente propuesta es la más razonable. A ello hay que añadir que fray Manuel declare haber sufrido dolencias semejantes, y efectivamente consta que en varias ocasiones padeció dolores abdominales al igual que Ramón.

Francisco Bayeu, Ramón Bayeu y Francisco de Goya salieron de Madrid el 25 ó 26 de septiembre de 1780[147], llegando a Zaragoza, presumiblemente, unos tres o cuatro días después. En los meses que siguieron es de suponer que fray Manuel vería en alguna ocasión a sus hermanos y cuñado, aunque no todo lo que hubiese deseado, según expresa con sana envidia a Zapater el 23 de diciembre desde su retiro en la cartuja: "nuestra correspondienzia... pareze ha decaído desde que vuestra merced se pasa sus buenos ratos con Goya, con Francho y con Ramón. Yo tanbién partiziparía si me fuese dable, pero en lo que cabe quiero mojar aunque no sea más que este rato que medito en vuestra merced"[148]. Añade: "Ará vuestra merced una memoria a mis hermanos y amigos".

La correspondencia de fray Manuel revela nuevos detalles acerca del famoso conflicto surgido entre Francisco Bayeu y Goya con motivo de las campañas pictóricas llevadas a cabos por éstos y por Ramón en El Pilar de Zaragoza[149]. Recordemos que durante los útimos meses de 1780 y primeros de 1781 Goya pintó la cúpula *Regina Martyrum* dando manifiestas pruebas de recelo hacia Francisco, quien teóricamente debía supervisar su trabajo. Los roces no tardaron en manifestarse llegando pronto a oidos de fray Manuel, quien deseaba implicar a Zapater para que jugara un papel conciliador, tal y como demuestran estas palabras del 13 de enero de 1781:

"Quedo totalmente descansado con que vuestra merced esté a la mira de buena proporción para sosegar y unir aquellos ánimos. Yo no tengo otras noticias que las que dí a vuestra merced. Y como, si no me dizen, no puedo preguntar, yo tanpoco sé lo que se debe solicitar de una ni otra parte; ni de este asunto puedo ablar con fundamento por no estar enterado de ningún suceso particular. No dudo que vuestra merced, que los estima tanto, lo sentirá; y que en otros sucederá lo mismo. Vuestra merced puede considerar los ratos disgustado que me a tenido y tiene la especie. Yo apunto algo a Goya remotamente, por ber si se me esplica algo. Pero no fío más que en los otros, que sobre estos asuntos jamás me comunican nada, porque con buen modo les diría lo que conprendiese más conbeniente. Pero nunca faltan atizadores, entre tales asuntos, que enciendan más el fuego. Y yo a esto atribuyo la mayor parte de la desazón"[150].

El excesivo abocetamiento que caracteriza el fresco pintado por Goya no gustó ni a cierto público zaragozano ni al Cabildo catedralicio. Tampoco gustaron los primeros bocetos que presentó para las pechinas. Por eso el Cabildo exigió a Goya que se sometiera al criterio e incluso a la mano de Francisco, para enmendar los supuestos defectos. Goya, indignado, dirigió el 17 de marzo de 1781 un enérgico memorial al Cabildo, expresando su total rechazo a cualquier intromisión en su arte. La situación alcanzaba dosis de gran virulencia, cuando intervino el padre Félix Salcedo, prior de la cartuja de Aula Dei, mediante una carta del 30 de marzo en la que exhortaba a Goya a acatar la voluntad del Cabildo y a la reconciliación con su cuñado. Goya, para no complicar más las cosas, doblegó su orgullo y decidió, muy a su pesar, aceptar los dictados del Cabildo y de Francisco

147 Así lo avisa Francisco Bayeu a Zapater dos días antes de salir, por carta del 23.9.1780 (Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 19 –MORALES (1995), p. 240, nº 106–). En anterior carta del 15.7.1780 Francisco Bayeu ya había anunciado a Zapater su intención de ir a Zaragoza para el Pilar, festividad celebrada el 12 de octubre (Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 9 –MORALES (1995), p. 239, nº 101–).

148 Doc. 60.

149 Pormenorizamente documentado por Tomás Domingo en TORRA, *et al.* (1982), p. 95 y ss.

150 Doc. 61.

Bayeu, mediante escrito del 6 de abril. Aunque el resentimiento le acompañaría por mucho tiempo, el conflicto había quedado formalmente resuelto. No sabemos lo que pensaría Francisco Bayeu interiormente, pero por lo que respecta al benévolo fray Manuel, no le cupo duda acerca de la plena reconciliación, tal y como la participó a Zapater el 13 de abril: "Bien puedo en lugar de Pasquas darle y tomarme la enorabuena de la reconziliación concorte de mis hermanos y amigos de vuestra merced, pues me la an asegurado por la parte de afuera con muestras de que sea estable. A mí me tenía desazonado, y no menos que a vuestra merced lo pusiesen en la salsa, que aunque nadie me lo ha insinuado, más de lo que vuestra merced sabe era para mí nuebo dolor. Espero que los interesados me lo comunicarán; y si no, pazienzia, que aora ya estoy contento. Mil gracias doy a vuestra merced por lo que abrá mediado y dé por bien enpleados los malos ratos, que Dios los abrá tomado en cuenta porque se ha hecho cosa grande y de su agrado"[151]. Así pues, por vías ajenas a la familia, fray Manuel se enteró del aparente "feliz" deselance. Bien pudo ser a través de ámbitos cartujanos dado el papel desempeñado por el padre Salcedo.

Terminadas las pechinas de la *Regina Martyrum* Goya partió apresuradamente a Madrid, hacias finales de mayo o principios de junio de 1781, antes que sus cuñados. Seguía destilando rencor. De ahí que cuando fueron convocados varios de los pintores más destacados de Madrid para tomar parte en la decoración de la iglesia de San Francisco el Grande[152], Goya lo tomara como un "certamen", como un auténtico desquite por el que se le hacía notorio reconocimiento y se le daban los medios para demostrar su superioridad. Escribe a Zapater el 25 de julio: "Amigo, llegó el tiempo de el mayor empeño en la pintura que se a ofrecido en Madrid, y es que á competencia a determinado Su Magestad que se hagan los quadros para la iglesia de San Francisco el Grande de esta Córte, y se a dignado el nombrarme a mi, cuya carta órden el Ministro se la embia oy a Goicoechea para que la enseñe a esos biles que tanto an desconfiado de mi mérito; y tu la llevarás adonde conozcas que as de acer fuego, que ay motivo para ello, pues Bayeu el grande aze también su cuadro, Maella también ace el suyo y los demás pintores de cámara tambien acen: en fin esto es una competencia formal, pues parece que Dios se a acordado de mi, y tengo esperanzas de que sea todo en felices resultas después de echas las obras"[153].

Fray Manuel nos corrobora que Goicoechea recibió de Madrid una carta-alegato a favor de Goya para que fuera difundida en Zaragoza, tan difundida que llegó a conocimiento del cartujo. Indignado, escribe a Zapater el 4 de agosto comunicándole con franqueza sus impresiones al respecto[154]:

"Amigo, no querrá vuestra merced creer lo que me ha hecho reir el capítulo de la carta que escriven a don Juan Martín de Goycochea. Y supongo que si esto se a dibulgado por ay, como desde luego me lo persuado (aunque no lo apruebo), habrá causado en todas las personas de juizio, razón e inteligenzia a cuya noticia aya llegado un escrito infundado como fanático. Apenas ay expresión alguna en dicho capítulo en que no se eche de ber bien a las claras la ignorancia y preocupación de su autor; y esto es mirarlo del modo más benigno que se puede, a él y a quienes guste semejante modo de pensar. Porque a la berdad, es cosa digna de risa el que ese señor presuma que sus

151 Doc. 62.

152 Fundación franciscana cuya nueva iglesia fue patrocinada por el Carlos III. A partir de 1776 el arquitecto Sabatini se hizo cargo de las últimas fases constructivas que fueron terminadas en 1784.

153 GOYA (1981), p. 326.

154 Doc. 64.

paysanos den más crédito a su escrito que a lo que éstos an bisto, y ben con sus ojos, y tocan con sus manos.

"Si la obra por la que los zaragozanos an tratado mal a nuestro Goya estubiera allá en las Filipinas, pudiera menos mal ese ingenioso escritor esmerarse en azer creer a sus paysanos que son ignorantes e injustos [*subrayado en el original*] por no aber dado a Goya el trato que deseaba y tanto solicitó (aunque no por los medios que debía y le conbenía practicarlo). Pero estando en Zaragoza a bista de todos los inteligentes y honbres de buen gusto, que tal bez lo tendrán más delicado que el del escritor, la misma obra es la más calificada prueba de la censura que nuestros patricios an hecho de ella. Y si ese señor supiera que los zaragozanos an sabido alabar lo que es laudable en obras de la misma especie, vería patente que por no alabar lo que no es bueno no debe criticar a sus paysanos de ignorantes ni de injustos.

"Otro enpeño es el querernos persuadir el escritor que, por lo ocurrido en Zaragoza con Goya, se a mobido el rey a mandar que los pintores pinten particularmente un cuadro para San Francisco para que así bea el mundo la injusticia que se le a hecho a Goya en Zaragoza, y aprendan todos el modo con que se le a de tratar. A la berdad confieso que, si él lo cree así, es un bello facilín; y si quiere azerlo creer a sus paysanos, les aze poco fabor.

"Amigo, no extrañe vuestra merced que able en estos términos, porque me a chocado el papelcito de Madrid. Pues, por lo demás, no ignora vuestra merced que yo tengo una hermana casada con Goya, y a ésta la quiero tanto como al que más de mis hermanos. Y siendo una persona tan conjunta con mi hermana, es indispensable quererlo de beras, y de corazón el alegrarme de todas sus felicidades, y el encomendar a Dios el acierto en cuantos enpeños se alle. Yo me halegro infinito de que se le ofrezca esa ocasión de acreditar su pinzel, pero el consuelo que podemos tener es que de cada una de las obras se ará el justo aprecio de su mérito, sin que por ser una inferior a otra se le niegue el conpetente premio en el grado que le corresponda. Que a no ser así, teníamos poco motibo de alegrarnos, porque en conpetir con mis hermanos no tiene Goya que esperar la palma. Y si su satisfación no lo cegara, tendría más abelidad y créditos".

En resumidas cuentas, fray Manuel defiende, frente al testimonio de la carta recibida por Goicoechea desde Madrid, el criterio de los zaragozanos "bienpensantes" que habían desdeñado la cúpula de Goya. Recordemos que las opiniones negativas hacia la *Regina Martyrum* habían menudeado: "las voces de los que subían a ver la pintura que, no gustándoles, echaban de menos que Don Francisco [*Bayeu*] no diese una vuelta"[155]; "las censuras del público"[156]; "las críticas del pueblo"[157]. Fray Manuel advierte que el criterio de los zaragozanos no es caprichoso ya que "an sabido alabar lo que es laudable en obras de la misma especie". Es obvio que está pensando, ante todo, en las vecinas bóvedas pintadas por Francisco Bayeu en 1775-1776 (*Regina Sanctorum Omnium, Regina Angelorum*) y en 1780-1781 (*Regina Prophetarum, Regina Apostolorum*).

La carta recibida por Goicoechea mantenía, según fray Manuel, que: "por lo ocurrido en Zaragoza con Goya se a mobido el rey a mandar que los pintores pinten particularmente un cuadro

155 TORRA, *et al.* (1982), p. 120.
156 TORRA, *et al.* (1982), p. 124.
157 TORRA, *et al.* (1982), p. 128.

para San Francisco para que así bea el mundo la injusticia que se le a hecho". Se comprende así el regusto y sentimiento revanchista de Goya cuando pidió a Zapater que llevara la carta "adonde conozcas que as de acer fuego"[158]. Sin embargo, por lo que a fray Manuel respecta, resultaba disparatado interpretar el encargo de San Francisco el Grande como un desquite concedido por el rey a Goya. No deseaba ningún mal a su cuñado, pero tenía claro que su lugar siempre estaría por detrás de Francisco Bayeu.

A pesar de su indignación, Manuel Bayeu comprendía que debía comedirse, sobre todo teniendo en cuenta que su hermana Pepa era la mujer de Goya.

Manuel Bayeu demostró tener gran confianza en Zapater, hecho evidente en toda la correspondencia en general y en esta carta en particular. Pero también sabía que éste era íntimo amigo de Goya. Por eso concluye, refiriéndose a todos los sucesos acaecidos: "Y me atrebo a esplicarlo con vuestra merced por la satisfación que tengo en su prudenzia, aunque me persuado no azérselo creer; es por un desaogo de mis sentimientos".

El 11 de agosto[159] fray Manuel comenta a Zapater que había recibido carta de su hermana Pepa en la que hablaba de su marido: "el Rey, por medio del Ministro, le a mandado azer un cuadro para San Francisco a Goya". Inmediatamente trae a colación, como por asociación de ideas, la comentada carta del día 4, con el ánimo ya templado e incluso cierta dosis de remordimiento: "Vuestra merced no ignora que todas las oras del día no son iguales para el umor del honbre. Por tanto, no me era muy del caso la que elejí para responder a vuestra merced comentado el capítulo de la consabida de Madrid, no quedándome otro consuelo que el aberlo hecho únicamente a vuestra merced, que sabe pensar los asuntos".

Fray Manuel Bayeu vuelve de nuevo sobre los conflictos familiares en carta del 25 de agosto[160]. Mantiene el talante sosegado pero no pierde contundencia. Comienza excusándose una vez más del tono impetuoso empleado en la carta del día 4: "no sienpre los honbres están de buen humor. Cuando yo respondí a las noticias de Goya, me pareció realmente lo que era en sí pero escribí más claro que se debe". A continuación relata a Zapater su versión sobre el encargo de San Francisco el Grande, sin duda partiendo de informaciones proporcionadas por Francisco Bayeu[161]:

"Ya estoy enterado de lo que ay en orden a los cuadros de San Francisco y que es como se sigue. Como esta yglesia se aze de limosna, el padre confesor [*Joaquín Eleta, fraile franciscano y confesor de Carlos III*] le suplicó al Rey que mandase azer los cuadros de los retablos a sus pintores, y se lo concedió. El ministro de Estado [*José Moñino, conde de Floridablanca*], como protector de la Academia [*de Bellas Artes de San Fernando de 1777 a1792*], a tenido la orden de Su Majestad y el cuidado de repartirlos ya de un año a esta parte. Y siendo 6 cuadros, uno dieron a [*Mariano Salvador*] Maella [*teniente director de Pintura de San Fernando desde 1772 y pintor de Cámara desde 1774*], otro a don Antonio [*González*] Belázquez [*director de Pintura de San Fernando desde 1765*] y otro a don Andrés [*de la*] Calleja [*director general de San Fernando de 1778 a 1785 y pintor de Cámara*], 3 pintores con renta por el Rey. Los otros tres restantes cuadros,

158 GOYA (1981), p. 236.
159 Doc. 65.
160 Doc. 66.
161 Intercalo en el texto original, entre corchetes, diversos datos aclaratorios.

pensó el señor Muñino [*sic*] darlos a 3 jóbenes de la Academia para que se iziesen onor, porque a los que no son pintores del Rey se les ofreze una gratificación, y no paga, y an pretendido muchos el consigirlo. Pero se los an llebado por más enpeño los sigientes: don Josef Castillo [*antiguo pensionado en Roma por la Academia de San Fernando y veterano cartonista de la Real Fábrica de Tapices, aunque hasta 1785 no alcanzó la dignidad de académico de mérito de San Fernando*] uno, por enpeño de Pons [*Antonio Ponz*] secretario de la Academia [*1776-1790*]; otro don Gregorio Ferro [*académico de mérito de San Fernando desde 1781*], por enpeño del bizeprotector de la Academia [*Pedro Pimentel, marqués de la Florida, 1779-1789*]; y el 3º, por don Vicente Belmúdez, criado del señor Muñino, a quien regaló los diseños de Zaragoza, Goya [*veterano cartonista y académico de mérito de San Fernando desde 1780*]. En cuya birtud a todos se les mandó, de orden del Rey, el señor Muñino, quien apenas supo la llegada a Madrid de mi hermano le dio a Francho [*Bayeu, teniente director de pintura de San Fernando desde 1765 y pintor de cámara desde 1767*] el encargo que pintase el del altar mayor, que es tres bezes mayor de uno de los dichos. Con la circunstancia que debiendo ser el titular sólo San Francisco hecho de escultura sobre nubes, serafines y ráfagas de oro, lo an dispuesto los arquitectos fuese cuadro en el que estará Christo cuando por intercesión de Nuestra Señora concede a San Francisco el jubileo de Procínqula [*Porciuncula*]. Y si Ramón no ubiese estado ligado con lo del Pilar, ubiese echo uno de los seys; pero por esta obligación no lo ubiese tomado. Esto es realmente la berdad de lo que ay y no es de estrañar escribiese yo en tales términos, sabiendo no podía ser que enterado el rey de lo sucedido en Zaragoza se mobiera a formar una palestra entre los pintores para justificar a un particular. De todo lo dicho no pretendo que vuestra merced forme juizio, que yo quiero otro que enterar a vuestra merced de la berdad y de que cuando en las cosas se ben deformidades no es estraño declararlas. Y crea tanbién que a Goya lo quiero entrañablemente, pero no lo quiero en perjuizio de la razón, de la berdad y de mis hermanos; y que sólo con vuestra merced escribiría estas cosas, porque sé sabe usar dellas con prudenzia".

Durante el conflicto del Pilar y sus secuelas reflejadas en los comentarios suscitados por el encargo de San Francisco el Grande la postura tomada por Zapater resulta un tanto enigmática. Su carácter aparentemente diplomático pudo ayudar a zanjar las primeras disputas. No olvidemos que la mediación del padre Salcedo se produjo a instancias de un amigo común de éste y de Goya: ¿Sería Zapater?[162]. Puede que procurara soslayar la función "incendiaria" que Goya le requirió con respecto a la carta recibida por Goicoechea, sobre todo teniendo en cuenta la simultánea amistad que Zapater mantenía con los Bayeu; pero si actuó con la malicia deseada por Goya, mucho se preocupó de ocultarlo a fray Manuel, dado el afectuoso modo en que siguieron tratándose por carta. De cualquier manera, Zapater tuvo que estar entre la espada y la pared.

Fray Manuel Bayeu elude en todo momento mencionar el nombre del autor de la carta recibida por Goicoechea desde Madrid favorable a Goya. El propio Goya nos dice que dicha carta era del conde de Floridablanca[163], con lo cual es natural que fray Manuel no quisiera caer en la

[162] La carta enviado por Félix Salcedo a Goya para calmar su ánimos comienza así: "Mi Querido Amigo y Dueño; en vista de la variedad de cosas que llegan à mis oidos, sobre las historias con su Hermano Don Francisco Bayeu, y de haber tenido carta de un Amigo mío, y también de Vuestra Merced...". Véase TORRA, *et al.* (1982), p. 156.

[163] Ver carta de Goya a Martín Zapater del 25.7.1781, donde dice: "cuya carta orden el Ministro se la embia oy a Goicoechea". Véase GOYA (1981), p. 236.

imprudencia de criticar expresamente y por escrito al primer ministro español. Floridablanca trató a Goya con notable deferencia, como vemos en las líneas escritas a su amigo Zapater tras recibir el encargo de pintar el retrato del estadista en 1783: "A este señor le debo tanto que esta tarde me he estado con su señoría dos oras después que a comido"[164]. Varios meses después escribe: "sienpre logro muchas satisfacciones del ministro de Estado y algunos días paso dos oras en su conpañía y me dice que él a de acer por mi sea como sea"[165]. Floridablanca era hombre reservado y distante pero, parodójicamente, sentía "exagerada predilección" por los empleados y sus bruscos modales[166], quizá producto de cierto complejo ante la Corte dada su condición de "golilla".

Pese a todo se nos plantea la siguiente incertidumbre: ¿Es realmente factible que un primer ministro, abrumado por asuntos de Estado, se tomara la molestia de defender tan ardientemente y por escrito un fresco pintando en provincias y que tachara a los zaragozanos de "ignorantes e injustos"? Las palabras de fray Manuel sugieren nuevos matices a una respuesta que, en principio, siempre se había formulado afirmativamente. Según él, la participación de Goya en San Francisco el Grande fue propiciada por el criado de Floridablanca Vicente Belmúdez (o también, posiblemente, Bermúdez[167]), a quien le había regalado los diseños de la cúpula *Regina Martyrum*. Por lo tanto, cabe pensar que la aproximación entre Floridablanca y Goya fuera a través de dicho criado y que el alegato en su defensa remitido a Goicoechea fuera una maniobra preparada entre dos amigos, Goya y Belmúdez, que consiguieron la adhesión o firma del ministro. No he logrado aclarar la identidad de este individuo, pero cabría la posibilidad de que fuera un tal Bermúdez del que Goya habla a Zapater en 1785 con tono de desconfianza. Se trataba de un hombre al parecer bastante influyente, "secretario o cosa así"[168], al que muchos acudían para pedir favores, y que estaba situado cerca de "Su Excelencia" ¿el ministro Floridablanca?[169].

Como conclusión final, es más verosímil considerar el encargo de San Francisco el Grande como una comisión compartida entre varios pintores que como un concurso. Esta última visión parece más bien producto de la subjetividad y resentimiento de Goya. Otra cosa es que las habladurías, conocedoras de la rivalidad entre cuñados surgida en Zaragoza, quisieran hacer del encargo para los franciscanos una competición "de facto".

---

164 Carta de Goya a Martín Zapater del 22 de enero de 1783. Véase GOYA (1981), p. 247.

165 Carta de Goya a Martín Zapater del 9.7.1783. Véase GOYA (1981), p. 249.

166 TOMLINSON (1993), p. 175.

167 Es común en la grafía de la época cambiar la "r" por la "l".

168 Utilizo expresión de Águeda, en GOYA (1982), p. 132, nota 2.

169 Carta de Goya a Martín Zapater del 22.3.1785, GOYA (1981), p. 262, doc. 93. Dice así:

"Querido Martín: Solo tu me hubieras hecho hir a Bermudez con negocio alguno, pues yo a esta clase de gente ni para mí la canso en nada, por lo que he presenciado con otros después que buelben la espalda, pues son tantos los que a este acuden que no te lo puedes figurar ni otro alguno no biéndolo; y así solo lo que sale a la conbersación, entonces puede uno introducirles lo que desea, y aunque me abía dicho que no tomase papel jamás para él ni para Su Excelencia le llebé tu carta para diculpa, la que se quedó pues hemos ablado de tí muchas beces".

Mercedes Águeda, en GOYA (1982), p. 132, nota 2, contempla la posibilidad de que se trate de Juan Agustín Ceán Bermúdez, como afirma Camón Aznar, pero no lo considera muy plausible. En caso de que lo fuera, dice que "Su Excelencia" sería Francisco Cabarrús. Por su parte BATICLE (1995), p. 117, descarta identificarlo con Ceán Bermúdez y sugiere la posibilidad de que sea Pedro Bermúdez, alto funcionario de Hacienda a quien Goya retrató en 1797. Ninguno nos satisface porque ya hemos visto que el Belmúdez/Bermúdez del que habla fray Manuel tiene como nombre de pila Vicente.

9. Ramón sigue pintando en el Pilar

A la luz de las palabras de fray Manuel se aprecia con mayor claridad la mala intención de Goya al afirmar que "de Ramón nadie se acuerda"[170], aludiendo a su exclusión del elenco de pintores seleccionados para San Francisco el Grande. Es muy posible, como dice el fraile cartujo, que Ramón hubiera intervenido allí si no fuera por la magna empresa que aún le restaba en las bóvedas del Pilar, sobre todo teniendo en cuenta las influencias de su hermano mayor.

Pero antes de seguir trabajando en la basílica zaragozana, Ramón hubo de soportar un mal trance que conocemos por carta de fray Manuel del 11 de agosto de 1781. En ella escribe, informado por Francisco, "que Ramón a estado muy malo de unos cólicos y que aún está con mucho mal"[171]. Aunque Francisco confiaba en la mejoría del pequeño Bayeu, había pedido a Manuel oraciones para su restablecimiento. En nombre de su prior Ventura Lázaro, fray Manuel ofreció la Cartuja de las Fuentes para que fuera Ramón a convalecer: "si se puede poner en biaje que lo enbíe aquí, y le conpondremos buena abitación y se conpondrá con los ayres puros del pays, y podrá aquí azer los diseños y estudios para lo que le falta en el Pilar". Como ya hemos visto, Ramón había ya sufrido intensas dolencias de vientre en mayo de 1780. Últimas investigaciones ponen una vez más de manifiesto que estos síntomas obedecían seguramente al saturnismo o intoxicación por plomo, mal común entre los artistas del que no se libró tampoco Goya[172]. En la última semana de agosto de1881 Ramón iba mejorando: "ya está bueno aunque algo débil, y prosigue en lo del Pilar aziendo estudios y diseños sin que piense en benir por acá [*por la Cartuja de las Fuentes*] asta traerse lo más principal hecho"[173]. No parece que llegara a aceptar la invitación de los cartujos, antes bien continuó en Madrid desarrollando los trabajos preparatorios para las dos cúpulas del Pilar que tenía pendientes. En enero de 1782, según carta de Francisco Bayeu a Matías Allué[174], Ramón ya había terminado los diseños de la *Regina Patriarcharum* y se encontraba preparando los de sus correspondientes pechinas. La junta de fábrica pilarista pretendía que Ramón pintara ambas cúpulas en una sóla temporada, pero Francisco abogó para que las hiciese en dos, en la primavera-verano de 1882 y en la primavera-verano de 1883. Presumiblemente Francisco trataba ante todo de velar por la salud de Ramón evitándole trabajos agobiantes. Ramón, pertrechado con los diseños de la cúpula y pechinas, fue a Zaragoza en abril de 1882 y terminó la campaña hacia las Fiestas del Pilar, en octubre. El último tema, *Regina Virginum,* quedaba pendiente para el año siguiente. Es muy posible que durante estas dos largas estancias en Zaragoza Ramón tuviera ocasión de ver a Manuel. La única pista nos la ofrece el fraile al escribir a Zapater: "puede que pase a ber a Ramón"[175]. Tal testimonio es del 16 de octubre de 1783, por lo tanto a dos meses de ser termimada la *Regina Virginum*[176].

---

170 GOYA (1981), p. 236, nº 48.

171 Doc. 65.

172 RODRÍGUEZ TORRES (1993).

173 Doc. 66..

174 GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 56.

175 Doc. 67.

176 Esta cúpula fue descubierta el día 5 de diciembre de 1783, según recoge Faustino Casamayor. Véase SAN VICENTE (1991), p. 21. Consta que a Ramón Bayeu se le pagaron 796 libras, 7 sueldos, 8 dineros, el 10 de enero de 1784. Veáse GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 60.

10. Francisco Bayeu asiste a su hermano Manuel enfermo

Cuatro cartas seguidas de Francisco Bayeu a Zapater, escritas en noviembre de 1784, son buen botón de muestra de que, a pesar de la distancia física, aquél no dejaba de intererarse y preocuparse por su hermano el cartujo[177]. Por entonces fray Manuel cayó enfermo (una vez más) y debió de requerir algún cuidado de Francisco utilizando la mediación de Zapater. Por lo visto, entre ambos hermanos se produjo al principio algún malentendido que provocó el enfado de Francisco según se deriva de las airadas palabras escritas al intermediario Zapater: "Mi hermano Manuel o se ha muerto o está de remate"[178]. Luego precisa, respecto a fray Manuel: "que lo socorras en quanto necesite, que te lo pagaré puntual". Una semana después Francisco agradecía a Zapater su pronta intervención: "Mil gracias te doy por el cuydado que te tomas por mi hermano y por la noticia de cómo se halla, pues ya había consentido que avía muerto"[179]. Fray Manuel, entre tanto, no había perdido el tiempo en beneficiarse de la caritativa actitud de Francisco y de la solícita disposición de Zapater, llegando a extralimitarse tal y como demuestran estas líneas escritas por Francisco el 20 de noviembre:

"Mi hermano Manuel me ha escrito su mejoría. Y como le escriví que cuanto necesitase se lo pidiese y yo prometí (en mi entender y en el de cualquiera) cosas alusibas al recobro de su salud, gastara lo que gastara en ranas, galápagos, etcétera, aora me escribe que te pidirá 30 ó 40 duros, que necesita capa de paño, provisión de carbón, una molienda de chocolate, regalar a los médicos, etcétera. Conque me pareze que se ha buelto loco, pues más le balía benirse a mi casa. Conque te digo que si no has entregado el dinero, no le dés más que asta dos doblones de a ocho (que no baya nuebo aviso mío); y eso no quisiera que fueran de una bez, pero en fin, puede que él les tenga destino. Yo le escribo aora que se baya con tiento, que para salir de su trabajo es lo que le he ofrecido, a más de los socorros que de continuo le doy. Él devía de deliriar, conque no dejes de avisarme lo aya"[180].

Sin embargo, aunque a regañadientes, Francisco acabó asumiendo todos los gastos, adelantados por Zapater, según carta del 24 de noviembre: "He recivido la suya y en ella el recibo de mi hermano Manuel, por el que le has entregado 40 duros. Te doy mil gracias por tu jenerosidad y créeme que, sin adularte, es fabor que te lo estimo mucho pues estoy seguro que no todos los que se precian de amigos me harían un fabor como ése (aunque pudieran). Y aora te estimaré que este mismo correo, sin falta, me digas si quieres se los dé a Pirán o si quieres que aga se los entregen ay, porque mientras debo, tengo pesadilla y no puedo parar. Conque azme este fabor. Amigo, fuera de pataratas y en amistad, te digo que la enfermedad ha sido para mí. A mi hermano, si le doy el pie se toma la mano. Por cosas semejantes lo arreglé en darle 2 duros cada mes para sus cosillas y así le quité la libertad de pidirme. Aora, con este motibo, he aflojado la mano: y mira que yncordio y que fraylada, pues me avisó que, si me parecía, tomaría 30 ó 40 duros, y sin aguardar mi respuesta, la que tal bez podía estorbarle, ha ynviado por ellos al gazmoño. Conque más me parece estafa que

177 Véase supra cartas de fray Manuel Bayeu del 31.10.1778, 7.11.1778 y 14.11.1778 (docs. 29, 30 y 31).

178 Carta de Francisco Bayeu a Zapater del 10 de noviembre de 1784, doc. 68. Por lo visto esta carta sufrió un retraso anómalo ya que el destinatario anota en ella "Recivida en 3", en 3 de diciembre evidentemente. Además, en la siguiente carta, del 17.11.1784 (doc. 69), dice Francisco Bayeu: "Según tu carta, no has recivido la anterior".

179 Carta de Francisco Bayeu a Zapater del 17.11.1784. Doc. 69.

180 Carta de Francisco Bayeu a Zapater, doc. 70..

necesdiad. Y por tanto te digo que nada le des ya a mi cuenta sin que yo te avise, que quiero darle lo que me dé gana y no lo que él quiera"[181].

11. Francisco de Goya y Ramón Bayeu pintores del Rey

El 2 de septiembre de 1786 escribe fray Manuel a Zapater: "Quería aberle dado a vuestra merced el primero la buena noticia (que ya será para vuestra merced bieja) de que abiendo tenido mi hermano Francisco con Maella orden del Rey para buscar dos pintores que abasteciesen la fábrica de tapices y que se les daría la renta que insinuasen, Francisco determinó fuesen mi hermano Ramón y mi cuñado Goya. Y aunque le costó a mi hermano algún trabajo disuadir a Maella, que quería poner a un cuñado suyo hijo de don Antonio Velázquez [*Zacarías González Velázquez*], como su mérito no higualaba al de Goya benció Francho y puso en el parte la noticia al Sitio firmada tanbién de Maella; y que sería mejor que estos dos pintores fuesen para cuanto se les mandase y no sólo para los tapizes, con mil pesos anuales. Y a buelta de correo bino la aprobación del Rey, y Francho fue al Sitio con los dos hermanos y los presentó al Rey y Altezas, a quienes besaron la mano, y todos lo llebaron muy a bien. Esta acción de Francho, como azía tienpos no se trataban, a sido para mí la de más satisfación que he tenido. Dios quiera vivan en paz y como Dios manda"[182].

El nombramiento de Francisco de Goya y Ramón Bayeu como pintores del Rey es bien conocido por otras fuentes documentales concordantes con el relato de fray Manuel. El 18 de junio de 1786, en contestación al requerimiento que en nombre del Rey hizo el Secretario de Hacienda Pedro López de Lerena, Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella firmaron un escrito proponiendo a los susodichos como pintores con sueldo fijo al servicio de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y al servicio también de cualquier otro real encargo "para asumptos heróicos tanto al fresco como al olio"[183]. El 25 de junio Lerena comunicaba al duque de Medinaceli: "El Rey se ha servido nombrar â Don Ramón Baieu, y Don Francisco Goia, para que bajo la dirección de los Pintores de Su Magestad Don Francisco Baieu, y Don Mariano Maella pinten los diseños para los tejidos de la real fabrica, y otras qualesqiera cosas, que se les mande para el real servicio, concediendo â cada uno quince mil reales de vellón al año"[184]. El 7 de julio Goya escribe exultante a Zapater: "Martin mio: Ya soy Pintor del Rey, con quince mil reales. Aunque no tengo tienpo te insinuaré cómo el Rey enbió orden a Bayeu y Maella que buscasen dos pintores lo mejor que se encontrase para Pintar los exemplares de tapices y lo que ocurriera en Palacio a fresco o al olio; Bayeu puso a su hermano y Maella a mí. Subió esta consulta al Rey y estubo echa la gracia y yo sin saber nada, que me cogió sin saber lo que me sucedia; he dado gracias al Rey y Príncipe y a los demás Gefes y a Bayeu que dice que él fue la causa de que Maella me propusiera a mi, y a Maella por ser yo de su parte propuesto"[185].

Fray Manuel y Goya coinciden en lo fundamental, pero no pasa desapercibido cierto matiz divergente en la versión de cada uno. Para fray Manuel, Francisco había procurado sin ambages

181 Carta de Francisco Bayeu a Zapater, doc. 71.

182 Doc. 77. Águeda, en GOYA (1982), p. 158, nota 3, alude brevemente a esta carta para indicar que las relaciones entre Francisco Bayeu y Goya eran entonces cordiales. La fecha erróneamente en noviembre.

183 GOYA (1981), p. 435, doc. XXXVIII.

184 GOYA (1981), p. 436, doc. XXXIX.

185 GOYA (1981), p. 269.

promocionar a sus dos familiares, tanto por vía directa (Ramón) como indirecta (Goya); mientras que Goya imprime cierto aire de desconfianza acerca de la supuesta buena voluntad de su cuñado hacia él[186]. No obstante, existen diversos indicios de que las relaciones entre Francisco Bayeu y Goya empezaban a mejorar tras años de desavenencias. El más significativo es el espléndido retrato que por entonces hizo Goya de su cuñado (Museo de Valencia). También lo es que Goya se prestara a hacerle a Bayeu una sustitución de mes en la Academia de San Fernando (16 de diciembre de 1786).

La carta del 2 de septiembre de 1786 de fray Manuel a Zapater continúa en estos términos: "Cuando la Corte se fue a la Granja, no pudo ir el Príncipe por indisposición en el preñado de la Princesa, a cuyo tienpo debía mi hermano aber pintado la biblioteca y otra sala en la abitación del Prínzipe, por lo que se suspendía la obra (pues nunca se an pintado techos estando el Rey ni demás Personas Reales). Y el Prínzipe izo llamar a Francho y le dijo quería que pintase la obra estando allí, que pasaría muchos ratos en el andamio, y que tanbién Su Alteza quería pintar. Y es obra de dos meses, conque aún no sé cómo le ba con tan buena conpañía. Todo esto lo he dicho porque, como apasionado y amigo, sé que se alegrará, aunque puede que lo sepa vuestra merced por otra vía". Efectivamente, Francisco Bayeu estuvo pintando en 1786 el techo de la antigua biblioteca del Palacio Real de Madrid, luego habitación privada de Alfonso XIII. Dicho fresco representa el tema *Apolo protegiendo las Ciencias y las Artes*[187]. Es dato indicativo acerca de la condición social que un afamado pintor como Bayeu podía alcanzar el hecho de que el Prícipe de Asturias gustara compartir ratos con él a pie de obra[188].

12. Calamidades de Francisco y Ramón Bayeu

Una carta del 17 de febrero de 1787 recoge varias noticias sobre la familia de fray Manuel[189]: "Mis hermanos en Madrid también Dios los regala y recuerda", frase de intención irónica teniendo en cuenta lo que sigue. "El Grande sienpre está quebrantado, y por más que le dizen que descanse de sus tareas para recobrarse, le pareze que el tanto estudiar no es el orijen de su mal, y no es otro". La salud de Francisco empezaba a decaer, como corrobora el hecho de que dos meses antes tuviera que hacerle Goya el "mes" en la Academia de San Fernando por estar "algo malo"[190]. Seguramente por eso deseaba ir a pasar una larga temporada a su patria chica: "Esta primabera [*Francisco Bayeu*] piensa benirsen por acá un par de meses y creo le probará bien. Y si no es así, no dejará los pinzeles". No parece que Bayeu fuera por entonces a Zaragoza, sino que pospuso el viaje hasta el año siguiente. Así, el 12 de septiembre de 1788 Pedro de Lerena le comunica la concesión de licencia de dos meses a él y a Ramón para trasladarse a Zaragoza "para descansar un poco y divertirse"[191]. El 17 de septiembre anuncia Francisco Bayeu a Zapater: "Con dos meses de licencia (si Dios quiere) boy a Zaragoza. Salimos el lunes y nos beremos y correremos

186 Goya vuelve a contar el asunto a Zapater con algo más de detalle en carta del 1.8.1786. Véase GOYA (1981), pp. 269-270.

187 MORALES (1979), pp. 106-107. MORALES (1995), p. 23, 115-116.

188 Nigel Glendinning ya ha reparado en esta anécdota a propósito del prestigio que las artes alcazaron en los medios aristocráticos durante los tiempos de Goya. Véase el catálogo de la exposición PÉREZ SÁNCHEZ, *et al.* (1988), p. 75.

189 Doc. 78.

190 GOYA (1981), p. 273.

191 MORALES (1979), p. 37. MORALES (1995), p. 23.

quatro tormentas"[192]. No cabe duda de que visitarían al hermano cartujo. El 29 de diciembre de 1788 ya estaban de nuevo en Madrid.

Volviendo a la carta del 17 de febrero de 1787, fray Manuel da noticia de un desafortunado accidente sufrido por su hermano pequeño: "Ramón, días pasados, yendo una noche con Francisco, al cruzar la placuela de los Caños del Peral les ocultó la oscuridad un madero que estaban serrando y por la una punta estaba en tierra, en la cual tropezó y cayó un gran golpe y se izo 4 heridas en las espinillas que lo an hecho acer cama dos semanas. Y a curado bien, que no a sido poca fortuna en Madrid y en inbierno". Esta plaza estaba próxima al Palacio Real, en la zona donde ahora se encuentra el Teatro de la Ópera. Del resto de la familia, compréndase Sebastiana Merclein, Feliciana Bayeu Merclein, y acaso María Bayeu Subías y su marido Marcos del Campo: "me dizen están buenos". Por último, "Goya ni su muger [*Josefa Bayeu*] no me escriben, pero sé que lo pasan bien".

13. Viaje frustrado de fray Manuel a Madrid

La siguiente carta a Zapater es del 25 de febrero de 1788 y también incluye noticias familiares[193]. De entrada, fray Manuel se lamenta de que se le hubiera frustrado un viaje a Madrid para acompañar a su prior Ventura Lázaro, convocado en la capital por el nuncio Hipólito Vincenti, junto con otros tres priores, a fin de estudiar algunos puntos relativos a la constitución de la Congregación Nacional de Cartujas Españolas, recién independizada de Francia: "Francho nos tenía conbidados a su casa, y para el tienpo que estubiésemos en Madrid", palabras que justifican la desilusión de fray Manuel. En esos días el fraile había tenido carta de Francisco en la que le informaba sobre la salud de Lasaga: "Francho me dize que está allí Lasaga, que a estado malacho, pero que se promete engordarlo. Lo a echo dejar el tabaco de oja. Y se dibierten". Francisco también había contado a su hermano que ya había empezado a pintar la bóveda del comedor de la Casita del Príncipe, junto al Palacio de El Pardo, con un fresco titulado *La feliz unión de España y Parma impulsando a las Ciencias y a la Artes*, símbolo del matrimonio entre el príncipe (muy próximo a ser rey) Carlos y María Luisa[194]: "Ya a marchado Francisco a pintar en el Pardo un techo para el Príncipe y que bendrá todos los días de fiesta a Madrid. Supongo que tendrán borrascas" ¿Que significado tiene esta última observación? Lo ignoro, pero no deja de ser significativo que justo a continuación hable de su cuñado: "De Goya nada sé sino que están, y esto por mis hermanos lo sé, que ni él ni ella [*Josefa Bayeu*] me escriben ni yo tanpoco". Algo suena a resentimiento. Añade: "Ramón está bueno".

---

192 Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 38. MORALES (1995), p. 257, nº 180.

193 Doc. 80.

194 SAMBRICIO (1955), p. 25, supone que Francisco Bayeu inició este fresco en la primavera de 1788; y MORALES (1979), p. 37, y (1995), p. 23, en verano. Por lo tanto debe adelantarse ligeramente la cronología hasta ahora propuesta, situándola a principios de año. En carta de Francisco Bayeu a Zapater del 12 de marzo de 1788 le dice: "Amigo, estoy pintando en El Pardo la casa de campo del Príncipe Nuestro Señor" (Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 35 –MORALES (1995), p. 256, nº 176).

14. Últimos años

Poco antes del 18 de agosto de 1789 fray Manuel recibió noticias de Madrid: "Mis hermanos están buenos", comenta escuetamente a Zapater[195]. A partir de ahora viene una larga temporada, más de un lustro, sin que podamos probar trato alguno, aunque obviamente lo hubo, por ejemplo y como es lógico, al morir Ramón en Aranjuez el 2 de marzo de 1793[196], quien por cierto legó a favor de Manuel 6.000 reales "para sus necesidades religiosas"[197]. Posiblemente obedezca a dicho legado un pago pendiente de 6.000 reales a favor de fray Manuel comunicado por Francisco Javier Pirán[198] a Martín Zapater en mayo de 1793[199]. El 4 de junio Zapater escribe directamente a fray Manuel sobre el particular, aunque aparece un ligero cambio en la cantidad de dinero: "a qualquiera hora que vuestra merced guste será pagado el libramiento de los 6.400 reales vellón que dio a mi cargo don Francisco Xavier Pirán por haberlos puesto en su poder su hermano de vuestra merced don Francisco, a quien tengo escrito sobre el particular y me contextó sería regular vuestra merced viniese por acá, lo que celebraré para que nos veamos"[200]. En la misma carta añade Zapater: "Nada he savido de Goya desde que salió de Cádiz, aunque lo supongo en Madrid hace algunos días"; se refiere, naturalmente, al regreso de Goya a la Corte tras convalecer de su grave dolencia en la gaditana casa de Sebastián Martínez.

Ocasión propicia para que Francisco viera por última vez en su vida a Manuel, su ya único hermano varón, se produjo durante la licencia de cuatro meses que disfrutó en Zaragoza para descansar, concedida por Carlos IV el 14 de julio de 1794[201].

La última carta de fray Manuel a Zapater con referencia a asuntos familiares va fechada el 15 de marzo de 1795 y dice: "Mi hermano a estado malacho de dolores de tripas, que le dolían asta los muslos. Ya está mejor, y toda su casa". Conocemos el trance con más detalle por el testimonio del propio afectado, ya que Francisco, estando convaleciente, escribió a Zapater el día 1 de abril una emotiva carta en la que le cuenta los críticos episodios de su enfermedad y le pide arreglar las cuentas de los gastos originados por fray Manuel: "Y porque estoy limpio de deudas, que no debo cosa alguna a nadie, me da pena lo que has gastado asta de aquí para Manuel por mi orden, y por tanto te suplico que sin rebozo y dejando aparte palabras de tu generoso corazón me digas claramente tanto me debes, para pagártelo a buelta de correo, pues no quiero estar en el purgatorio porque me andes con cumplimientos. Conque no te escuses, por Dios te lo pido, y quítame de este cuydado. Y te advierto que a mi cuenta ya no le des nada a Manuel porque no sé si lo podré pagar"[202]. Francisco sentía próxima la muerte y no quería dejar ninguna deuda a Zapater. Por el

195 Doc. 82.

196 MORALES (1979), p. 132.

197 MORALES (1979), p. 40.

198 Francisco Javier Pirán era agente o representante de Zapater en Madrid. Véase GOYA (1981), docs. 25, 60, 63, 74, 76, 78, 86, 107, 118, 119, 120, 122, 131, 140, 149, 150, 151, 156, 220 y 282.

199 Carta de Martín Zapater a Francisco Javier Pirán del 18 de mayo de 1793. Doc. 112.

200 Doc. 113. En carta de Zapater a Pirán del 8 de febrero de 1794 (doc. 114) se vuelve a hacer referencia a este cargo.

201 SAMBRICIO (1979), p. 29. Según MORALES (1979), p. 41, y (1995), p. 26, el día 14 de julio es la fecha en que Francisco Bayeu pidió la licencia. Ambos autores traen además a colación la carta de Goya a Zapater del 2.8.1794 en la que le dice sobre Francisco Bayeu: "Ay lo tienes [*en Zaragoza*], cortéjalo y ayúdale a dibertirse". Véase GOYA (1991), p. 35.

202 Doc. 119.

mismo motivo, en torno a esas mismas fechas, dispuso su definitivo testamento, concretamente el 22 de marzo, ante el notario Antonio Ochaita[203]. No parece que fray Manuel tuviera, a la altura del 15 de marzo, claro conocimiento del crítico estado por el que llegó a pasar su hermano. Primero, por la expresión "malacho", inoportuna para denotar extrema gravedad; y segundo porque a continuación sigue hablando de un tema trivial: "Creo [*que Francisco*] se a conprado coche y mulas; no lo sé esto por él". Sabemos al respecto, por otras fuentes, que Francisco Bayeu tenía dos mulas de pelo castaño y una berlina de color yema de huevo[204]. Fray Manuel también alude a Goya y Josefa: "Goya y su muger tanbién dizen que están malos y lo estarán si no toman un método de buen réjimen. Así me lo dizen y lo siento". Continúa, pues, el tono de reproche caldeado por viejos resentimientos familiares.

El día 4 de agosto de 1795 expiraba Francisco Bayeu en su casa de Madrid. Seguramente a partir de entonces los contactos de fray Manuel con el resto de su familia se debilitarían notablemente.

Asuntos artísticos

Entre las múltiples noticias que arroja la documentación epistolar de Manuel Bayeu a Zapater hay un grupo de especial interés para nosotros. Son aquellas relativas a cuestiones artísticas, que nos informan sobre obras realizadas por fray Manuel o por otros artistas, así como también acerca de otros temas y pormenores directamente relacionados con el arte de la pintura. Ya hemos visto, al estudiar las relaciones de fray Manuel con sus hermanos y cuñado, desfilar algunos ejemplos tocantes al tema: dibujo de un Cristo de Francisco Bayeu regalado por fray Manuel a Martín Zapater; actividad de Francisco Bayeu, Ramón Bayeu y Goya en El Pilar de Zaragoza; envíos de obras de Goya a fray Manuel; estampas realizadas por Goya y Ramón Bayeu; actividad de Francisco Bayeu en Aranjuez, Toledo, El Pardo y Palacio Real; "certamen" de San Francisco el Grande de Madrid; y nombramiento de Ramón y de Goya como pintores del Rey.

1. Obras regaladas a Zapater

En cuanto a la producción de fray Manuel, consta en varias ocasiones que regaló obras suyas a Zapater, algunas hechas expresamente para él. Era una manera de agradecer, de forma efectiva, los continuos servicios que el comerciante Zapater prestaba a los cartujos.

El día 5 de febrero de 1775 estaba a punto de enviarle una Santa Bárbara, para nosotros desconocida: "La Santa Bárbara tengo enteramente concluida. Sólo resta secarse para

[203] MORALES (1979), p. 40. MORALES (1995), p. 26.
[204] MORALES (1979), p. 40.

remitirla"[205]. Manifiesta su intención de hacérsela llegar hacia mediados de ese mismo mes a casa de Clemente Aranaz, para que de allí fuera llevada a casa de Zapater. Sin embargo el día 15 seguía demorando el envío: "Después que tengo ocasión para vuestra merced, no puedo remitir la Santa Várbara por estar algo tierna, y no lo ago por temor de que se ajara. Será la otra semana, que espero abrá ocasión y para lo consabido"[206]. En compensación al retraso Bayeu mandó con la misma carta del día 15 cuatro dibujos de las Virtudes Cardinales. Le sugiere colgarlos junto a unos cuadros de Goya propiedad de Zapater, o regalarlos con entera libertad: "Aora mismo me ocurre regalarle a vuestra merced 4 diseños que representan las Birtudes Cardinales, que me pareze no será despropósito para el adorno de su cuarto entre los cuadros grandes de mi Goya. Y no siendo gusto de vuestra merced que sirban a ese fin, puede vuestra merced darlos a quien quisiere, para cuyo fin los remito". Como el mismo Bayeu aclara después, se trataban de unos dibujos preparatorios para las cuatro representaciones alegóricas de las Virtudes Cardinales pintadas en la cúpula de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes poco tiempo atrás: "Los 4 cuadritos son de mi mano y están pintados al fresco en la media naranja de esta yglesia". El recado de la Santa Bárbara se anuncia de modo efectivo el día 19: "Por el portador que a su casa dirije el amigo Clemente remito las santas Bárbaras que ofrezí enbiarlas esta semana"[207]. Enigmáticamente, ahora habla de más de una. Quizá se refiera al cuadro definitivo y a su boceto.

Al parecer Zapater quedó un tanto azorado ante tantas muestras de generosidad, según se deprende de las alusiones hechas por fray Manuel el día 27 de febrero respecto a una carta anterior de agradecimiento remitida por su amigo el día 18. Quita importancia al asunto y aún se muestra dispuesto, si no fuera por las protestas de Zapater, a enviarle dos dibujos de borrachos o algún otro tema pintoresco: "Siento que diga vuestra merced está sonrojado por aberle enbiado los 4 cuadritos. Yo no puedo azer otro con quien reconozco agradezimiento, y si no fuera por el temor que vuestra merced me pone en que quiere que no le enbíe sin que vuestra merced tenga el gusto de pedírmelo, ya le ubiera enbiado un par de borrachos que tengo pintados de medio cuerpo, cada uno de grande como una cuartilla de papel. Que poniéndoles su marquito y christal delante podían muy bien serbir de laterales a uno de los cuadros de su cuarto, sin confundirlos ni ocupar puesto. Y otros que a este tenor aría más abentajados, pues me da el naype por lo estraño"[208].

Manuel Bayeu debía de tener sólidos motivos para mostrarse tan dadivoso con Zapater pues aún va más allá. Le ofrece hacerle un San Martín y otras cosas: "El San Martín, sienpre que me diga vuestra merced la medida, enpezaré a pensar en él. Y cosas de mi mano, así de las que tengo hechas como las por azer, pida vuestra merced sin reparo, que yo en otro soy nadie". También le ofrece un diseño de Francisco Bayeu para un crucificado pintado en la iglesia de San Ildefonso de Zaragoza[209].

El 13 de abril de 1778 ofrece a Zapater un San Martín. Es posible que fuera el prometido en la carta del 27 de febrero de 1775, aunque parece excesivo el tiempo transcurrido. Escribe fray

[205] Doc. 10.
[206] Doc. 11.
[207] Doc. 12.
[208] Doc. 14.
[209] Véase al respecto el epígrafe sobre las relaciones de fray Manuel con su familia vistas a través de las cartas a Zapater.

Manuel: "En este mes sin falta verá vuestra merced su San Martín que aze está enpezado algunos días, y a no aber estado ocupado fuera de casa ya estaría ay"[210]. Pero otros encargos más urgentes retrasaron el cuadro prometido: "Estos enredos y la satisfación que tengo de la bondad de vuestra merced me a hecho faltar al deseo y palabra de que San Martín no lo ubiese recivido de su biaje por mano de Clemente. Paziencia". Así se disculpa el 1 de agosto de 1778[211]. En diciembre el cuadro estaba acabado pero todavía permanecía en la cartuja: "Aze más de 12 días tengo concluido su San Martín y, sin falta, irá la semana que biene. Y no ba ésta por ser el tienpo de boyra que no da lugar a secarsen los colores"[212].

Sólo nos resta una noticia concerniente a obras que Manuel Bayeu pusiera a disposición de Zapater, lo que no implica desde luego que no se dieran más ocasiones. Data del 17 de febrero de 1787, cuando a continuación de explicar brevemente los trabajos que le habían ocupado últimamente, le ofrece sus servicios: "Si vuestra merced quiere enplearme en algo, puede vuestra merced a su adbitrio y libertad pues sabe le tengo fina ley"[213].

2. Otros trabajos

El epistolario de fray Manuel Bayeu informa sobre la incesante actividad pictórica del monje, tanto para su monasterio como para otros destinos. El 19 de junio de 1775 alardea de gozar de excelente salud: "De modo que pinto orrores"[214]. Hacia febrero de 1777, a pesar de un fuerte resfriado, pintaba sin parar: "Yo, con todo lo grande que lo he tenido, no he cesado de pintar ningún día"[215]. Igual que el 8 de marzo de 1777, "muy guapo de salud... y trabajando como sienpre"[216].

Siguiendo con otros trabajos o encargos, Bayeu nos habla de dos cuadros que le ocupaban hacia marzo de 1778, de los cuales da cuenta a Zapater[217]. El primer cuadro: "Ya está pintado desde la semana pasada el San Nicolás, pero como la capa episcopal es de carmín y bermellón y el tienpo tan frío, está ésta como si se acabara aora de pintar, por lo que no puede Bentura llebarlo". Y el segundo: "Y lo que siento suspender el cuadro del Rosario en que estaba deleitado de beras. Pero no tiene remedio". Es posible que este segundo cuadro sea uno procedente de la Cartuja de las Fuentes conservado hoy en colección particular (cat. 398). En esas fechas Manuel Bayeu estaba a punto de viajar a Lalueza (Huesca) para prestar sus servicios a la familia Comenge, gran benefactora de la Cartuja de las Fuentes. De ellos me ocuparé en el siguiente epígrafe.

Entre julio y agosto de 1778 Bayeu se encontraba ocupado con tres cuadros: "Yo estoy bueno y sobrado atareado con dos cuadros medianos que ago aora y una Dibina Pastora que he concluido de seis palmos para misionar un capuchino, que la he hecho por enpeño que no he podido

210 Doc. 26.
211 Doc. 27.
212 Doc. 35.
213 Doc. 78.
214 Doc. 17.
215 Doc. 21.
216 Doc. 22.
217 Carta del 24.¿3?.1778. Doc. 25.

escusar"[218]. Parece que el día 15 de agosto había terminado ya estas tareas y se disponía a acopiar fuerzas para acometer la decoración del claustrillo de capillas de la Cartuja de las Fuentes: "Ya me he desenbarazado de mis quazeres y me descansaré hasta que se enprenda el claustrillo, que será en breve"[219].

Hacia principios del año 1779, como veremos en el capítulo correspondiente, se oía alguna voz sobre la posibilidad de que Manuel Bayeu fuera a la Cartuja de Valldemosa a pintar la iglesia. De momento el tema quedó enterrado[220]. En esas mismas fechas estaba bastante parado: "Yo pinto muy poco porque siento mucho el frío y ay muchos estorbos y no tengo chico para moler ni lo menester en la pintura"[221]. El 18 de septiembre, recuperado de varias dolencias, declara: "me allo... con mucha alegría desde que pinto"[222].

En marzo y abril de 1786 aparece fray Manuel trabajando en la Cartuja de las Fuentes, dentro de lo que su salud le permitía[223].

En febrero de 1787 trabajaba en cuadros para su convento, en espera de proseguir con el claustrillo en la primavera: "Yo pinto en la celda algunos cuadros para las celdas y ago despacio en ellas lo que sé, que asta aora no abía tenido lugar. Así he pasado el inbierno hasta que pueda continuar en el claustrillo, que aun me faltan dos meses de buen tienpo y salud"[224].

La estancia de fray Manuel Bayeu en Sariñena durante "24 días" a la que se refiere en una carta del 18 de agosto de 1789 podría deberse a alguna actividad profesional[225]. Curiosamente los primeros planos de la nueva iglesia parroquial que se pensaba levantar en dicha localidad fueron hechos en ese mismo año 1789 por el arquitecto Manuel Inchauste. El proyecto quedó, no obstante, desestimado por la Academia de San Fernando, encargándose otro plan a Agustín Sanz[226].

Cuestión de gran interés es el pleito que varios pintores zaragozanos quisieron interponer contra fray Manuel Bayeu en 1779 por presunta competencia desleal. De ello habla a Zapater en algunas cartas[227], pero dejamos aquí el asunto por haberlo ya tratado con más extensión en un capítulo anterior.

---

218 Carta del 1.8.1778. Doc. 27.
219 Doc. 28.
220 Cartas del 5.2.1779 y del 13.2.1779. Docs. 37 y 38.
221 Carta del 5.2.1779. Doc.37.
222 Doc. 53.
223 Cartas del 18.3.1786 y del 22.4.1786. Docs. 73 y 74.
224 Carta del 17.2.1787. Doc. 78.
225 Doc. 82.
226 EXPÓSITO, y GUTIÉRREZ LERA (1994), p. 78.
227 Docs. 41, 42, 43.

Mecenazgo de los Comenge

1. Los Comenge, benefactores de la Cartuja de las Fuentes

Fray Manuel Bayeu y sus compañeros de claustro mantuvieron estrechas relaciones con la familia Comenge de Lalueza, grandes benefactores[228]. En las cartas del fraile encontramos interesantes noticias derivadas de ello. Lalueza es una localidad monegrina situada a unos 15 kilómetros de la Cartuja de las Fuentes. Los Comenge se habían instalado como señores del lugar en el siglo XVII. En los tiempos de Bayeu vivían tres hermanos del mismo linaje: Francisco Antonio, residente en Zaragoza, quien obtuvo en 1752 sentencia favorable de infanzonía; José Narciso, también infanzón y residente en Madrid, fue tesorero de los hijos de Carlos III y protegido del duque de Béjar, quien a su vez era ayo y mayordomo de los mismos; y Juan Andrés, religioso, que llegó a ser prepósito en Madrid de la Orden de los Filipenses y confesor del duque de Béjar. La amistad entre los hermanos Comenge y la Cartuja de las Fuentes tuvo que ser sólida ya que gracias a sus donativos y a los donativos que obtuvieron de la Corte pudo levantarse la iglesia del monasterio nuevo. Francisco Antonio Comenge desempeñó, además, diversas gestiones para favorecer los progresos del monasterio en construcción[229], cuya iglesia sería bendecida en 1777. Así, en 1768, la comunidad de Las Fuentes le otorgó poderes ante el notario de Sariñena Bernardo Garcés, poderes que empleó al año siguiente, el 12 de enero de 1769, para concertar con Carlos Salas la construcción del retablo mayor, tabernáculo, sillería del coro y aguamanil, obras desaparecidas a excepción del tabernáculo que se guarda en El Pilar de Zaragoza. En noviembre de 1770 el retablo estaba concluido en su parte escultórica.

Verdaderamente puede decirse que la Cartuja de las Fuentes contó con ricos y exigentes promotores ya que Carlos Salas[230] gozaba de la condición de ser uno de los más reputados artistas que en aquellos tiempos trabajaban en Aragón y, de hecho, fue el que más cotizó al fisco durante años. Había nacido en Barcelona en 1728. Estudió en la Academia de San Fernando y adquirió el grado de académico de mérito en 1760. Hacia esas fechas se afincó en Zaragoza definitivamente. Aparte de su trabajo como escultor, impartió enseñanzas en la Academia de Dibujo que había en Zaragoza. Murió en 1780. Entre sus obras destaca especialmente el conjunto escultórico realizado para la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza en la década de 1760. Debido a la extensa labor realizada por Salas para la Cartuja de las Fuentes, tuvo sobradas ocasiones de tratar con Manuel Bayeu, sobre todo teniendo en cuenta que éste era el fraile más entendido de la comunidad en materias artísticas. Varias alusiones al escultor catalán se descuelgan en la correspondencia Bayeu-Zapater. En primer lugar, en una carta del 19 de febrero de 1775, a propósito de un falso rumor traído a la cartuja por Carlos Salas sobre el Sitio de Melilla[231]. Por segunda vez, el 26 de ¿febrero? de 1777, cuando escribe Bayeu: "Días passados escribí a vuestra mercez el rezivo de los disseños con Salas, que supongo abrá recibido"[232]. De estas palabras parece inferirse que Zapater había

228 CALVO, y BARLÉS (1985).

229 En carta del 27.2.1775, doc. 14, Manuel Bayeu alude escuetamente al avanzado estado de las obras de la Cartuja de las Fuentes.

230 Sobre Carlos Salas véase BOLOQUI (1983), t. I, pp. 212-221.

231 Doc. 12.

232 Doc. 21.

enviado unos dibujos a fray Manuel y que, para acusar recibo de los mismos, éste había remitido a Zapater una carta a través de Salas, quien habría pasado por la Cartuja de las Fuentes en esos días. La tercera ocasión en que aparece Salas, indica desconfianza del cartujo hacia él, suponiéndolo instigador de un litigio promovido en 1779 por varios pintores de Zaragoza al que se tuvo que enfrentar,[233], aunque días después también considerara su papel de posible mediador[234].

Los Comenge, como promotores que fueron de la construcción del retablo y tabernáculo de la cartuja, también se ocuparon de que quedaran adecuadamente dorados. Para ello, el procurador de José Narciso Comenge llamado Ramón García Garjan contrató ante el notario de Zaragoza Pedro García de Navascués al dorador Diego Gutiérrez, natural de Barbastro, mediante protocolo firmado el 27 de noviembre de 1772[235]. En varias cláusulas del contrato se otorgaron atribuciones de supervisión y control del trabajo a fray Manuel Bayeu. En la tercera cláusula se establecía que los libros de oro que remitiera el batidor quedarían custodiados por fray Manuel para que los fuera suministrando al dorador Diego Gutiérrez. También encomendaba al fraile la misión de reservarse un libro de la primera partida para ir cotejándolo con las demás remesas, por "ser muy esencial la igualdad del oro para la perfección de la obra". En la séptima cláusula, entre las concretas operaciones a que quedaba obligado Gutiérrez, se incluía la de abrir "en los lisos, según su tamaño, aquellos adornos que pidan para la mayor perfección y hermosura; para lo cual deberá arreglarse a los diseños que hiciere el hermano Bayeu al estilo del «Potre» o a la romana, sin poner en ellos cosa alguna de figuras o estatuas". Es decir, que los modelos de algunos complementos decorativos que debería trabajar Gutiérrez serían proporcionados por Manuel Bayeu, inspirados al parecer en los repertorios difundidos por el grabador francés del siglo XVII Jean Le Pautre. La novena cláusula otorgaba a fray Manuel, aún más claramente, funciones de supervisión al exigir de Gutiérrez "la perfección y buen gusto que queda relacionado con arreglo a las declaraciones que antecedentemente tenga hechas el dicho fray Manuel Bayeu, quien deberá ejecutarlas por escrito y mensualmente para el resguardo del artífice". La siguiente cláusula facultaba a Bayeu a advertir a Gutiérrez que corrigiera o enmendara cualquier imperfección que observara, "por ligera que sea". Si el fraile y el dorador eran de parecer contrario, el caso sería sometido a la opinión de otro maestro dorador. Como se ve, amplias fueron las prerrogativas otorgadas a Bayeu para controlar la calidad del dorado del retablo mayor de la Cartuja de las Fuentes, lo que acaso iría alimentando la animadversión de Gutiérrez cuyas consecuencias aflorarían años después[236].

Evidentemente la comunidad de Las Fuentes tenía sobrados motivos para alimentar honda gratitud hacia los Comenge. Suponemos que los cartujos compensarían ampliamente a sus benefactores en el terreno que les era más propio, el espiritual, pero no por ello dejaron de corresponder con favores materiales que les eran asequibles, como es el caso de haber puesto a su servicio los conocimientos artísticos de fray Manuel Bayeu.

---

233 Carta de Manuel Bayeu a Zapater del 27.3.1779 (doc. 41). Véase el capítulo dedicado al litigio.

234 Carta de Manuel Bayeu a Zapater del 3.4.1779. Doc. 42.

235 BOLOQUI (1983), t. II, pp. 236-237. Este documento publicado por Boloqui lo transcribo en el apéndice documental (doc. 8) por presentar varias alusiones a fray Manuel Bayeu.

236 Ver capítulo dedicado al litigio de varios pintores de Zaragoza contra fray Manuel Bayeu en 1779.

2. La capilla de San Pedro Arbués, en Lalueza

El 24 de marzo de 1778, según carta escrita a Clemente Aranaz, Bayeu estaba a punto de viajar a Lalueza para acometer ciertas tareas: "Yo me boy mañana o después de mañana a Lalueza a cunplir órdenes de nuestro padre vicario [*Mariano Ambrosio Gil, prior en funciones*], a influjo de don Joseph Narziso Comenge. No sé si será para 8 ó 10 días"[237]. Seguramente en relación a ese viaje el 13 de abril declara a Zapater "aber estado ocupado fuera de casa"[238]. En el mes de agosto pasa otros días en Lalueza: "Justamente los dos días que vuestra merced a estado en Farlete, estaba yo en Lalueza"[239], escribe el día 15. En enero de 1779 vuelve a ocuparle Lalueza, al hilo de lo cual escribe el día 28: "Aora ago un diseño de una capilla a todo coste para el señor Comenge, que otro que tenía ya hecho y lo abían ajustado lo quieren con cruzero y presbipterio y media naranja con linterna, a la ley, para reajustarlo y azerlo este año. Es como una yglesia para Lalueza"[240]. En esas fechas, uno de los Comenge que se encontraba en Lalueza, seguramente José Narciso, iba en breve a marchar de viaje a Madrid.

En concordancia con estos datos documentales, sabemos que 1774 el duque de Béjar, protector de José Narciso Comenge, fundó en la iglesia parroquial de Lalueza una capilla dedicada a San Pedro Arbués[241], hoy parcialmente conservada. La nueva capilla, abierta en el lado de la Epístola, fue levantada en piedra sillar, compuesta por un espacio principal de planta cuadrada cubierto con cúpula trucada sobre pechinas y otras pequeñas estancias complementarias. Del estudio de su arquitectura se deduce la estrecha similitud existente con la fábrica de la Cartuja de las Fuentes, hasta el punto de haberse planteado la hipótesis de que ambas construcciones obedecieran al mismo maestro de obras[242]. Dicha hipótesis no anda desencaminada pues, como se comprueba ahora documentalmente, el responsable del proyecto de Lalueza fue fray Manuel Bayeu, quien se inspiró de modo bien ostensible en los modelos tardobarrocos bajo los cuales había visto crecer día a día a su propio monasterio.

No sabemos si la fábrica de la capilla de San Pedro Arbués llegaría a realizarse en 1779, tal y como estaba previsto, ni podemos establecer con precisión en qué momento Bayeu pintó sobre las pechinas y la cúpula cuatro alegorías de virtudes y una gloria[243] (cat. 294-298), pero no cabe duda de que la capilla no estuvo definitivamente acabada hasta 1787, a tenor de las siguientes palabras escritas por Bayeu el 2 de octubre de ese año: "Ya, gracias a Dios, buelto a mi casa desocupado de Lalueza y función que se izo en aquella capilla dedicada a san Pedro Arbués"[244]. Luego se extiende en algunos detalles: "Este caballero [*José Narciso Comenge*] ha hecho su función con mucha solebnidad. Le an enbiado un grande adorno de plata para el altar que consiste en 6 candeleros y un Christo, 10 relicarios, una Birgen del Pilar, incensarios, binageras, canpanilla, bandejas. Todo de plata, que pesará unas 3 arrobas todo. Dos ternos, el uno bordado todo conpleto,

---

237 Doc. 25.

238 Doc. 26.

239 Doc. 28.

240 Doc. 36.

241 BARLÉS, y CALVO (1985), p. 137. Es de suponer que el papel del duque de Béjar como fundador de la capilla sería meramente honorífico, y que los verdaderos promotores fueron los Comenge, deseosos de de hacer una aportación monumental a su pueblo.

242 BARLÉS, y CALVO (1985), p. 137.

243 Con los datos documentales que aquí se aportan se confirma la atribución de las pinturas de Lalueza a fray Manuel Bayeu, que en su día propuse. Véase BARLÉS, y CALVO (1985), pp. 150-154.

244 Doc. 79.

con 5 casullas; el otro sólo de una casulla, pero con todo lo demás de dalmáticas, capa, etcétera. Dos casullas a la italiana de muy bello gusto de bordado, la una de plata y la otra de oro. Y mucha y buena ropa blanca de albas y ricos encajes". Hubo, por tanto, generosas donaciones para dotar de ajuar litúrgico a la nueva capilla. Del año 1839 data un inventario de sus alhajas en el que se observan claras correspondencias con las piezas antes enumeradas por fray Manuel[245]: un **relicario** de San Pedro Arbués, cuatro **relicarios** grandes, once **relicarios** pequeños, unas **vinageras** con platillo y **campanilla,** dos cálices con patenas, un **incensario** con su naveta y cuchara, tres sacras, dos jarritas de filigrana, un hostiero de filigrana, un atril, una palmatoria, una **bandeja**, un arca de monumento con adornos y su copón, **seis candelabros y una cruz de altar.** Todas estas alhajas desaparecieron en la Guerra Civil[246]**.** Don José Narciso hizo efectivo su agradecimiento a Manuel Bayeu por la labor desarrollada: "A mí me a regalado una casulla bordada de nuditos en Barcelona, muy esquisita, que la he dedicado a Nuestra Señora. Me a regalado un libro de Arquitectura de marca imperial que es como una mesa y bastante bueno para un arquitecto". Ha de tratarse de la edición en castellano del Vitrubio, preparada por José Ortiz y Sanz y salida de las prensas en el mismo año 1787. Los Comenge, bien situados en círculos cortesanos, habrían tenido pronto acceso al libro, publicado por la Imprenta Real[247].

3. Alusiones varias a los Comenge

Es bien patente, por lo escrito hasta aquí, que los Comenge mantuvieron sólidas y buenas relaciones con los cartujos. Todavía añadiré algunos hechos anecdóticos que lo corroboran, tomados de la correspondencia de fray Manuel. El primero data de julio de 1781, cuando ¿José Narciso? Comenge escribió desde Madrid una carta a los monjes de Las Fuentes para hacerles partícipes de un gracioso suceso: "A primeros de julio de 1781 robaron en Madrid a dos abogados que vivían juntos un crucifijo de plata grande que tenían sobre una messa, dejando es su lugar esta dézima:

> Venid conmigo, mi Dios,
> no estáis bien Señor aquí.
> Si un letrado hos pusso assí,
> cuál, mi bien, os pondrán dos.
> Por no dejaros a bos
> con tan vil gente metido,
> mi discurso ha prevenido
> ser mejor, mi dueño amado,
> que estéys conmigo robado
> que no con ellos bendido"[248].

Como segunda anécdota, consta que el día 15 de mayo de 1786 se encontraban de visita en la cartuja el "señor Comenge y don Ramón Garzía y un sinnúmero de huéspedes"[249]. Recordemos

245 Se destacan en negrita.
246 BARLÉS, y CALVO (1985), p. 154.
247 VITRUBIO (1787).
248 Carta de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater del 28.7.1781. Doc. 63.
249 Doc. 75.

que Ramón García Garján había actuado como procurador de don José Narciso al contratar el dorado del retablo mayor de la Cartuja de las Fuentes. El tercer hecho anecdótico se refiere a unas badanas presumiblemente suministradas por Zapater a la Cartuja de las Fuentes, cuyo coste se había comprometido a satisfacer José Narciso Comenge[250].

4. Fray Manuel Bayeu, artista polifacético

Hemos visto en este epígrafe, a través de varios ejemplos, que las actividades artísticas desempeñadas por fray Manuel Bayeu iban más allá de las estrictamente pictóricas: supervisó el dorado de un retablo, preparó diseños decorativos para el mismo, diseñó la fábrica de una capilla, le regalaron un libro de Arquitectura. Y podemos seguir con otros ejemplos, empezando por las relaciones que mantuvo con Agustín Sanz, uno de los principales maestros de obras aragoneses de la época[251], que perteneció a la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y desempeñó el empleo de director de Arquitectura en la Academia de San Luis desde su fundación (1792). Ya desde 1775 era académico de mérito de San Fernando y principal valedor en Aragón de los principios de la arquitectura clasicista fomentada por dicha institución madrileña. Aunque es Julián Yarza y Lafuente el más firme candidato a recibir la atribución de la autoría de la nueva Cartuja de las Fuentes[252], es posible que tambien interviniera Agustín Sanz, ambos estrechamente vinculados por un estilo común derivado de Ventura Rodríguez. Manuel Bayeu habla de Sanz con afecto en tres ocasiones, entre febrero y abril de 1775. La primera para expresar su deseo de que vaya a Las Fuentes en compañía de Zapater y Clemente Aranaz: "De lo que me dize de benir con Agustín Sanz y Clemente, sienpre bendrán a mi gusto"[253]. La segunda y tercera para mandar recuerdos tanto a Agustín Sanz como a Clemente a través de Zapater[254]. Recordemos que Sanz aparece asimismo en dos cartas de Goya[255]. Se le conoce otra vinculación con tierras monegrinas, la realización en 1792 de los planos para la iglesia parroquial de Sariñena[256].

Otro ejemplo de las varidas aptitudes de Manuel Bayeu para las artes lo encontramos en esta frase escrita a Martín Zapater el 11 de diciembre de 1779: "Y aora me boy a ber unos albañiles que tengo trabajando en la fuente"[257]. De donde se deduce que alguna colaboración debió de prestar en las obras de la cartuja. Veremos más adelante nuevos ejemplos acerca de sus conocimientos sobre arquitectura, como son los diseños para levantar el nuevo coro de la Catedral de Jaca (1791).

250 Carta de Manuel Bayeu a Zapater del 2.10.1787. Doc. 79.
251 LABORDA (1989), pp. 290-298.
252 BARLÉS (1993), t. 10, pp. 218-271.
253 Carta de fray Manuel a Zapater del 27.2.1775. Doc. 14.
254 Cartas del 13.3.1775 y 7.4.1775. Docs. 15 y 16.
255 GOYA (1981), docs. 115 y 198.
256 Véase EXPÓSITO, y GUTIÉRREZ-LERA (1994).
257 Doc. 55.

Asuntos diversos

Múltiples temas de índole doméstico o similares son tratados por fray Manuel en sus cartas a Zapater. A título de ejemplo introductorio, sabemos por carta sin fecha[258] que Manuel Bayeu envió a Zapater dos botas de vino y media docena de panes "para la balsa de Candasnos", pidiéndole que le devolviera las botas vacías. En Candasnos, localidad monegrina situada a mitad de camino entre Bujaraloz y Fraga, a unos 60 kilómetros de la Cartuja de las Fuentes, había y aún perviven extensas balsas que abastecían de agua a la población. Sigamos con otros asuntos de acuerdo con una clasificación temática.

1. Floricultura

En febrero de 1775 Zapater envió claveles ("clavelina") y esquejes de claveles de su jardín a Bayeu para que los plantara en la Cartuja de las Fuentes. Bayeu consideraba que era entonces el mejor momento para plantar los esquejes, a pesar de que "las tías lo azen a San Francisco"[259]. Obviamente se refiere a dos tías de Zapater, una Joaquina Alduy y la otra Juana Faguás, madre de aquella[260]. Bayeu quedó muy satisfecho con el envío: "La clabelina me pareze es de lo mejor que a habido en esta casa"[261]. En abril despuntó la primera de las cebollas de flores, mientras que la clavelina prosperaba ostensiblemente: "es el echizo de cuantos la ben en este país"[262]. Además recibió por entonces unas semillas de Zapater. En junio, cortado el primer clavel, lo ofreció Bayeu a "Nuestro Amo mayor y eterno", cuando ya estaban a punto de salir otros veinte; eran de hojas "espifarradas", o sea de pétalos espaciados, de color jaspeado y caídos por debilidad del tallo[263].

En julio de 1775 fue posiblemente Bayeu a Zaragoza para acompañar al prior de Las Fuentes, a la sazón José Fanlo. Así lo avisó a Zapater con una semana de antelación[264], confiando en que podría verle en persona y hablar con él de "clabeles y flores". Poco antes, Zapater había hecho una excursión a Juslibol, pueblo próximo a Zaragoza, donde tuvo ocasión de ver los efectos provocados, al parecer, por un desbordamiento del Ebro. El 26 de febrero de 1777 Bayeu se lamenta de escasear las ocasiones para ir a Zaragoza: "aora son más lentas que antes por falta de prior"[265]; dato que debe ponerse en conexión con su supuesta estancia en la ciudad dos años atrás y con otras estancias no constatadas.

Tres años después, el 13 de abril de 1778, Bayeu seguía hablando de floricultura, dando consejos a Zapater sobre cómo arrancar las flores y cuándo replantar las cebollas de flores: "Me alegro que ayan dado flor las coronas. El cojerlas es cuando las flores están bien cabeza abajo y coloradas. Y puestas en agua duran un mes de buena bista. Se cortan por la raíz de la tierra. El sacar

258 Doc. 9.
259 Carta del 19.2.1775. Doc. 12.
260 ANSÓN (1995), p. 250.
261 Carta del 27.2.1775. Doc. 14.
262 Carta del 7.4.1775. Doc. 16.
263 Carta del 19.6.1775. Doc. 17.
264 Carta del 9.7.1775. Doc. 18.
265 Doc. 21.

las cebollas de tierra es cuando se empiezan a secar las ojas de las cebollas, pero como en las coronas no quedarán ojas podrá rejirse por las de otras cebollas de flor. Yo creo que el año que biene no le darán flor esas cebollas porque cada una ará dos matas sin flor, pero veré de buscarle otras dos para su tienpo, que me pareze no me será tan difizil como el año pasado"[266].

2. La caza y visitas de Zapater a la Cartuja de las Fuentes

Es bien sabido por las cartas de Goya que Zapater era gran amante de la caza. No extraña, por lo tanto, que en la correspondencia de Manuel Bayeu aparezcan frecuentes alusiones al tema, sobre todo teniendo en cuenta que en los alrededores de la Cartuja de las Fuentes había abundantes liebres, conejos y perdices. Además el aliciente de la caza era habitualmente esgrimido por Bayeu para invitar a Zapater a visitar la cartuja.

El 9 de abril de 1777 Bayeu ofrece enviarle alguna liebre o conejo si le proporciona pólvora y perdigones[267]. El 18 de septiembre le anima a que vaya a la cartuja: "Vuestra merced es dueño para disponerse el biage cómo y cuándo le acomode, que un día de resaque se a de azer para que aya conejos y perdizes que llebar"[268].

El 1 de agosto de 1778 Bayeu esperaba que, cuando refrescase el tiempo, Zapater iría a la cartuja a visitar a la Virgen de las Fuentes: "Y con ánimo de azer unas cazatas que sea menester arres para llebar los conejos, liebres y perdizes"[269]. Le avisa que "perdizes ay un dilubio". Dos semanas después Bayeu se extraña, como otros frailes, de que Zapater no hubiera pasado por la cartuja aprovechando su reciente estancia en Farlete, localidad relativamente próxima, y reitera la invitación: "Justamente los dos días que vuestra merced a estado en Farlete, estaba yo en Lalueza. Y a mi regreso me dio saludes de vuestra merced el amigo Garín. Sin enbargo, los padres an estrañado que estando tan cerca no biniesen a bernos, pero quedan consolados con que vuestra merced, en aflojar las calores, venga a ser dueño de esta pobreza los días que quiera y con quien quiera, que siendo despazio se cazará con galgos"[270].

Entre octubre y diciembre de 1778 Bayeu insiste a Zapater en varias ocasiones para que vaya a la cartuja[271]: "Todos los padres le saludan y a mucho tienpo lo dessean por acá". Le invita a llevar a todos los amigos que quiera y le promete que será cortejado en la mesa "sin reserva alguna". Insiste más adelante: "Cuando vuestra merced benga a vernos ará cuenta ba a su casa". Se lamenta de que no aprovechara su estancia en Farlete en el mes de noviembre para acercarse al monasterio.

En enero y febrero de 1779[272] vuelve a invitar reiteradamente a Zapater y a sus compañeros "aunque no sea más que a ber a la Virgen". Y añade: "si quieren cazar y estarsen aquí todo el tienpo que quieran, ya sabe vuestra merced que nos dará en ello un gran gusto. Pero si a de ser sólo de

[266] Doc. 26.
[267] Doc. 23.
[268] Doc. 24.
[269] Doc. 27.
[270] Carta del 15.8.1778. Doc. 28.
[271] Cartas del 31.10.1778, 14.11.1778, 28.11.1778 y 8.12.1778. Docs. 29, 31, 33 y 34.
[272] Cartas del 28.1.1779, 5.2.1779, 13.2.1779 y 18.2.1779. Docs. 36, 37, 38 y 39.

relánpago, déjenlo para la Cuaresma, que sea despazio". A finales de febrero Zapater atendió a los ruegos de Bayeu y acudió con varios amigos a la cartuja, en cuyos alrededores practicaron la caza[273]. Pero a los cartujos les supo a poco la estancia: "se an quedado tan ayunos como antes para los deseos que tenían de tratar a vuestra merced". Por eso Bayeu le exhorta a que vuelva pronto. Al regresar a Zaragoza, Zapater escribió al fraile para hacerle saber que había llegado bien. Sin embargo el viaje y cacerías acabaron costándole un costipado. Bayeu le consuela el 27 de marzo: "no sea causa para que donde se pierde la capa no se buelba a ganar"[274]. El 10 de abril tienta a Zapater con estas líneas: "Por aquí a llobido famosamente, que a sido el rescate de la cosecha que se perdía. Con esto criarán las perdizes doble, conejos y liebres"[275]. En junio de 1779 se adivinaba una temporada de muchas perdiganas. Confiando en que Zapater vendría a cazarlas, le dice en broma: "Yo les digo que engorden (cuando las beo) para cuando benga vuestra merced"[276]. Las expectativas se vieron bien cumplidas, según nos informa Bayeu pasado ya el verano: "Por aquí canpan por su respeto las perdizes hasta que vuestra merced benga a sacudirles un bonbardeo y ber sus apasionados"[277].

En diciembre de 1779 Bayeu comenzó a gestionar la adquisición de una perra de caza para Zapater, empezando por ofrecerle una que había pertenecido a un tal Casetas[278], conocido común de ambos[279]. En mayo del año siguiente seguía en el asunto[280].

En agosto de 1781 le informa Bayeu de que la caza que más abunda es la perdiz, no así la liebre y el conejo. Le recuerda que siempre que vaya a la cartuja "esperimentará el mismo afecto en todos y la misma probreza en la casa"[281]. Pocos días después corrobora la abundancia de perdices: "la que se a enpeñado a criar ba con su locada de 16 ó 20 que son casi igualadas a las madres, aunque ay de muchos tamaños. Conque si vuestra merced quiere benir a ber a Nuestra Señora, a los padres y a mí, podría dibertirse como quiera"[282].

El 22 de abril de 1786 Bayeu avisa a Zapater su intención de mandarle "media dozena o más de perdizes" cuando se levante la veda[283]. Al mes siguiente le anima a venir a cazar, ofreciéndole la compañía de un experto escopeta llamado Carlos Garzés, individuo a quien había favorecido Zapater. La temporada, sin embargo, resultó no ser buena: "Este año no an criado las perdizes porque dizen las a aniquilado la caparra"[284]. Por el contrario, en febrero de 1787: "se dispierta el buen tienpo y se ben muchas perdizes, que si llegan a criar a de ser un dilubio de ellas, y podrá

273 Carta del 6.3.1779. Doc. 40.
274 Doc. 41.
275 Doc. 43.
276 Carta del 26.6.1779. Doc. 49.
277 Doc. 54. Es una carta fechada a día 25 de 1779. Posiblemente es de septiembre.
278 Casetas aparece como enlace entre fray Manuel Bayeu y Martín Zapater en las cartas del 6.3.1779 (doc. 40), 11.12.1779 (doc. 55), 17.12.1779 (doc. 56) y sin fecha (doc. 9).
279 Carta de Manuel Bayeu a Zapater del 17.12.1779. Doc. 56.
280 Carta de Manuel Bayeu a Zapeter del 6.5.1780. Doc. 57.
281 Carta del 4.8.1781. Doc. 64.
282 Carta del 11.8.1781. Doc. 65.
283 Carta del 22.4.1786. Doc. 74.
284 Carta del 2.9.1786. Doc. 77.

vuestra merced desaogarse si quiere benirlas a matar a esta su casa"[285]. Poco tiempo atrás Bayeu y Zapater habían tenido ocasión de verse en persona: "No he escrito a vuestra merced desde que nos vimos". ¿En Zaragoza, en la cartuja o en otro lugar? No hay respuesta segura.

Justo un año después, en febrero de 1788, seguía habiendo abundantes perdices. Bayeu regaña con afecto a Zapater: "vuestra merced no quiere benirlas a cazar, ni las liebres, que le buscaría buenos galgos para estas espesas. Ni quiere benir a ber esta Nuestra Señora, ni aún con título de ber la feria de Sariñena"[286].

Hasta estas fechas llegan las referencias sobre la caza y sobre posibles visitas de Zapater a la Cartuja de las Fuentes. Sólo hay constancia segura de que viajó una vez allí, pero por el contexto se adivina que lo hizo más veces.

3. Atenciones de Zapater hacia los cartujos

Zapater resultó ser un útil amigo para fray Manuel Bayeu y para todos los cartujos de Las Fuentes. Son abundantes los recados y favores que les hizo:

El 9 de abril de 1777 Bayeu pide a Zapater aconseje a un trajinero que quería comprar "dos caíces de garbanzos buenos para senbrar"[287].

En septiembre de 1777 Zapater facilitó a los cartujos unas badanas (pieles curtidas) "muy buenas"[288].

En marzo de 1778 Bayeu pide a Zapater una o dos libras de chocolate para atender a huéspedes, pues el que le había enviado Lasaga le pareció "infeliz", de mala calidad[289]. Lasaga era, al parecer, un criado de Francisco Bayeu, o le prestaba servicios habituales[290].

También hacia el mes de marzo de 1778 se produjo un desagradable incidente familiar para uno de los conventuales de la Cartuja de las Fuentes, el padre Pedro Yago. Fray Manuel terció en el asunto recurriendo al asesoramiento de Clemente Aranaz y Martín Zapater[291]. Ocurrió que un "medio hermano" (hermanastro, supongo) del padre Yago llamado Juan, tras ocuparse torpemente como "droguero", "beredero del ospital" y otros oficios, se dio a una "malisma vida". Cometió delitos de "contrabando y algunos robos de caballerías", huyó de Zaragoza y abandonó a su esposa e hijos. Deseando el padre Yago y demás familiares verlo pronto arrestado para poner freno a sus fechorías, fray Manuel consultó a Clemente, e indirectamente a Zapater, "qué medios se an de tomar para prenderlo", si "por los miñones o por algún alcalde del crimen". Zapater intervino de algún

285 Carta del 17.2.1787. Doc. 78.
286 Carta del 25.2.1788. Doc. 80.
287 Doc. 23.
288 Carta del 18.9.1777. Doc. 24.
289 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 13.4.1778. Doc. 26.
290 CALVO (1996), p. 61.
291 Carta de fray Manuel Bayeu a Clemente Aranaz del 24.¿3?.1778. Doc. 25.

modo y recibió después el agradecimiento de fray Manuel: "Doy a vuestra merced mil grazias por lo que quiere practicar en aconsejarle a la cuñada de don Yaya [*sic*]"[292].

Poco antes del 1 de agosto de 1778 Zapater regresó de un viaje a Francia, país con el que mantuvo relaciones comerciales. Al parecer Manuel Bayeu le había encargado comprar en Bayona cuentas de cristal para hacer rosarios, pero el comerciante acabó desistiendo de ello por considerar muy caro el género, decisión compartida por el fraile: "[*Clemente Aranaz*] me a noticiado el pasaje de cuentas de rosario en Bayona, y me he alegrado del lanze porque se desiciese el trata, pues como vuestra merced las pagaba no eran del caso por ser muy altas de precio, cuanto más si etcétera. Yo vivía en el entender que se allarían como las que se surten en la Cartuja Alta, que lo más caras les cuestan 5 ó 6 diezes con glorias patris y cruz todo de bidrio a media peseta. Y crea que mi intenzión no era azerle gastar mucho. Lo más, algún peso gordo. Y buelbo a decir que me e alegrado y doy mil grazias de la memoria. En otro biaje que aga vuestra merced por ese mundo puede que le benga bien, que sienpre me bendrá a mí con la misma precixión que aora porque los oficiales no tienen otro queacer"[293]. Se alude al mismo viaje en una carta de Francisco Bayeu a Zapater del 5 de septiembre: "Sea enorabuena la llegada y de que le aya ido bien con los gabachos, y si se le ha pegado algo seremos más amigos"[294]. Curioso testimonio que hace del mayor de los Bayeu todo un "afrancesado".

El 20 de noviembre fray Manuel recibió unas camuesas de Zapater[295], seguramente las que había pedido a Clemente un par de semanas antes[296], que resultaron de calidad excelente: "las camuesas últimas se chupan los dedos estos mis venerables padres"[297]. El 8 de diciembre de 1778 Manuel Bayeu sigue agradeciendo a Zapater las sabrosas camuesas: "de las que asta aora an participado el padre vicario [*Mariano Ambrosio Gil*], don [*Pedro*] Yago y fray Pedro [*Zenarbe*]. Y yo tengo para este Adbiento de las otras y de ésta"[298].

Nueva muestra del cariño de Zapater hacia la Cartuja de las Fuentes es el regalo de una remesa de besugos que hizo a finales de 1778 a través de Miguel Ribera: "acabamos de recivir los besugos de vuestra merced que regala a esta comunidad. Son muy buenos y ya los hemos probado por la cabeza"[299].

El 28 de enero de 1779 escribe Manuel Bayeu a Zapater pidiéndole recomendación para dar trabajo a un criado llamado Ramón Labeda: "Estos días se a presentado aquí Ramón Labeda, francés, gran cazador. Fue criado en esta cartuja 2 años. Después estubo otros dos para cuidar del caballo de mi hermano en Madrid, de donde se bino por no probarle aquel país. Y por mi recomendazión fue admitido en Aula Dei y a perseverado 5 años. Y por un relánpago del padre don Grasa se be sin conbenienzia para serbir. Él sabe escribir y contar, gisar a la marabilla, y curioso para cualquiera cosa que se le mande. He hecho esta digresión porque me encargan en casa y el interesado que suplique a vuestra merced para si se le alla un

292 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 13.4.1778. Doc. 26.
293 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 1.8.1778. Doc. 27.
294 Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 13. MORALES (1995), p. 234, nº 68.
295 Carta de fray manuel Bayeu a Zapater del 21.11.1778. Doc. 32.
296 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 14.11.1778. Doc. 31.
297 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 28.11.1778. Doc. 33.
298 Doc. 34. Sobre la identidad de los tres religiosos véase CALVO (1996), p. 56 (nota 148), 58 (nota 152) y 44 (nota 95).
299 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater de diciembre de 1778. Doc. 35.

acomodo. Su salario en Aula Dei dize era 18 libras jaquesas. Y puede ser que vuestra merced con sólo el ayre de la boca le alle lo que desea. Él ablará con vuestra merced y, en el caso de ser conbeniente informarse de sus partidas, el dicho padre Grasa informará"[300]. Algo debió de hacer Zapater al respecto, porque el día 5 de febrero le escribió fray Manuel diciéndole: "Sobre Ramón Labeda quedo enterado y agradecido"[301].

Hacia junio de 1779 Zapater regresó a Zaragoza de un viaje a lugar no aclarado, aunque parece lejano (¿Francia?): "Sea enorabuena su regreso a esa su casa"; "todos los días he hecho orazión por vuestra merced a Nuestra Señora para el buen biage"[302]. Bayeu sigue valiéndose de los favores de su amigo: "Doy a vuestra merced grazias de los 6 limones, que heran alajas y aún duran 3 de ellos. Si vuestra merced quiere enbiarme un poco papel de escrivir se lo estimaré, pues apenas tengo para dos semanas. Bea vuestra merced si le pido y cunplo lo pactado".

En torno a mayo de 1780 parece ser que Zapater intervino a favor de las clases populares en un asunto de precios y abastos de carne en relación con Sariñena. Bayeu alabó y agradeció su actitud[303], al igual que los demás conventuales: "particularmente nuestro padre prior [*Ventura Lázaro*] que se ha alegrado mucho de lo de Sariñena"[304]. Por entonces Zapater prestó cierta ayuda a un tal mosén Agustín, conocido de Manuel Bayeu. En breve Zapater volvió a emprender un viaje para el que fray Manuel le deseó "salud, comodidad y alegría".

Supuestamente en 1780 ó 1781, encontrándose en Zaragoza el prior de Las Fuentes al parecer por la muerte de un hermano suyo, fray Manuel se valió de Zapater como intermediario para hacer llegar a su superior una carta[305].

---

[300] Doc. 36.

[301] Doc. 37.

[302] Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 26.6.1779. Doc. 49.

[303] Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 6.5.1780. Doc. 57.

[304] Carta sin fecha, seguramente próxima a la del 6.5.1780. Doc. 58. Véase CALVO (1996), p. 113, nota 399.

[305] Carta sin fecha, doc. 59. Es ésta la carta de más insegura datación. No está claro que el siguiente texto que contiene se refiera con seguridad a un hermano difunto del prior, aunque parece lo más razonable: "He sentido la muerte de su hermano y lo encomedaré a Dios como cosa propia; y aún lo encargaré a otros que lo arán mejor que yo". Barajando todas las posibilidades, dicho texto también podría referirse a un hermano varón de Zapater, pero no parece probable. Primero porque ese pésame quedaría aislado e inconexo en el contexto de la carta, además de no concordar el tono desenfadado dominante con la gravedad de la hipotética muerte de un hermano de Zapater. Segundo porque en la correspondencia de Goya a Zapater no hay indicios de un deselance así; solamente aparecen las siguientes alusiones a hermanos de Zapater:
- El 25.2.1780 Goya manda "memorias a Luis y demás Hermanos" de Zapater. Luis fue el padre de Francisco Zapater y Gómez, heredero de su tío Martín. Veáse GOYA (1981), p. 222, doc. 29 y nota 5 de Águeda en GOYA (1982), p. 50.
- El 13.11.1781 Goya da el pésame a Zapater por la muerte de su hermana, al parecer Manuela: hermana, no hermano. Véase GOYA (1981), pp. 241-242, doc. 56 y nota 2 de Águeda en GOYA (1982), p. 81.
- En carta de Goya fechada supuestamente en diciembre de 1791 dice a Zapater: "En mi ymaginación don Santiago, tu hermano Luis, sus hijos y sigue la procesión". Véase GOYA (1981), p. 307, doc. 178 y nota 14 de Águeda en GOYA (1982), p. 202.

En cuanto a fechar la carta en 1780 ó 1781 se apoya en estos dos hechos:
1º La Cartuja de las Fuentes tenía prior, por lo tanto no puede ser anterior al periodo que va desde agosto de 1776 hasta marzo de 1780, periodo durante el cual sólo hubo vicario presidente.
2º Al comentar fray Manuel que Francisco Bayeu iba a ir a los toros, lo hace con un tono de proximidad que sugiere su presencia en Zaragoza, ciudad en la que estuvo desde finales de septiembre de 1780 hasta junio de 1781 para pintar en el Pilar. No olvidemos que a mediados de octubre se celebraba (y sigue celebrándose) la famosa feria taurina del Pilar.

El 28 de julio de 1781 fray Manuel Bayeu buscaba apoyo a través de Zapater para un donado franciscano de Barbastro, llamado José Clabería, que no quería ser trasladado de convento: "Me está matando a cartas el donadico sacristán de San Francisco de Barbastro, llamado Josef Clabería, sobre el logro de la capilla. Él es un buen religioso y muy útil para cualquier conbento y obediencia que lo an puesto. Y aora mismo sentirán en su conbento el ocupar su bacío, pues aze de procurador, de sacristán, masa y refitolea, de modo que aze sólo lo que entre dos no arían. Y esta utilidad atrasa sus vivos deseos de sacrificarse a Dios por medio de los botos. Me dize que por Dios no lo desanpare, pues no tiene otro enpeño que yo; y que aora que el probincial está en Zaragoza es la mejor ocasión. Y pareze que Fortón ha olbidado el enpeño o no a llegado el caso. Si vuestra merced puede azer algo, deseo consolarle"[306].

El día 16 de octubre de 1783 Bayeu, en nombre del prior, pide consejo a Zapater para comprar un caballo: "Con motivo de aber tenido en esta cartuja este año una mortaldad de caballerías mayores que nos azen notable falta, y entre ellas dos caballos padres y de éstos nezesitamos uno, nuestro venerable padre prior me encarga diga a vuestra merced dé lengua a algún amigo suyo de la tropa para si se allase algún caballo de remonta, que aunque tenga algún defecto que para su hegercizio no lo sé y por consecuencia de poco dinero o precio moderado, que que si se quiere vuestra merced tomar el trabajo de azer esta diligenzia y abisárnosla para imediatamente irlo a buscar, cuyo fabor será entre los muchos que de vuestra merced he recivido el más imediato"[307]. En la misma carta comunica a su amigo las buenas expectativas de cosecha: "Tenemos un sementero escelente. Dios quiera llege con bien a los graneros, que este año tenemos que conprar trigo para la comunidad y para los pobres, que éstos nos an comido un orror este año y el pasado, pues pasan de ciento y cincuenta diarios, que para esta casa son más que mil en esas otras".

Con anterioridad al mes de mayo de 1786, Zapater, por influjo de Bayeu, ayudó a un capellán llamado Garcés en cierto asunto tocante al intendente. Los intendentes eran los responsables de la administración periférica de la Real Hacienda en la España borbónica. A la sazón, lo era en Aragón Antonio Ximénez Navarro (1784-1795)[308]. El día 15 de mayo Bayeu pide recomendación para Carlos Garcés, hermano del mencionado sacristán, en relación con un arriendo en Sariñena, también vinculado a la administración del intendente. La diligencia de Zapater no se hizo esperar y el día 20 Bayeu le escribió agradeciendo la gestión en su nombre y en el del beneficiado. Aparece entonces el nombre de un criado de Zapater, "Calistro" (seguramente Calixto), a quien Carlos Garcés estaba igualmente muy agradecido.

El 2 de octubre de 1787, tras preocuparse por su salud, fray Manuel reclama a Zapater el importe de unas badanas que al parecer había proporcionado a la Cartuja de las Fuentes, cantidad que satisfaría José Narciso Comenge[309].

306 Doc. 63.
307 Doc. 67.
308 LÓPEZ GONZÁLEZ (1977), p. 51.
309 Doc. 79

Un caso similar al de Carlos Garcés se produce en febrero de 1788: "me allo con carta de un amigo de Sariñena que me aze cansar a vuestra merced y suplicarle se interese con el señor intendente para que se le apruebe al dador el arriendo del molino de Pertusa"[310].

Nuevo favor para un amigo, también con el intendente de por medio, pidió Bayeu el 14 de diciembre de 1788: "El dador es Joseph Berdún, vezino de Lanaja y mucho de este monasterio. Es ganadero, y sobre punto de acanpos lleba una istorieja por la intendencia. Está cargado de razón, y el contrincante ha sacado decreto para desposeerle de parte de las yerbas que a tantos años pasturan sus ganados junto una paridera suya. Y se cree que por malizia o mal contentamiento del contricante es toda esta istoria, porque el citado Berdún parte otro acanpo que no le es perjudicial y para él es lo mismo. Y aora se alla el Ayuntamiento con dos decretos, uno de cada contrincante, y no resuelbe asta nueba probidencia del señor intendente, para lo cual el dicho Joseph Berdún informará a vuestra merced de todo. Podrá ber sus documentos y, amigo, abra vuestra merced de azer un milagro de los que me suele azer"[311].

Como se verá en el siguiente epígrafe, dedicado a la salud y enfermedades de fray Manuel Bayeu, Zapater también atendió al cartujo en diversas necesidades derivadas de sus males: envíos de pastillas, quina, pasas, ranas, tortugas, pan de topos, abadejo, almendradas, etc.

La endeble salud de fray Manuel Bayeu

Costumbre habitual en la correspondencia entre amigos o familiares es informar y preocuparse mutuamente por el estado de salud de cada cual. En las cartas de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater es una práctica reiterada. Fray Manuel cuenta a su amigo las dolencias que le aquejan, debidas en su mayor parte y según todos los indicios a haber contraído la enfermedad del paludismo. Era enfermedad muy común, endémica en grandes regiones geográficas no sólo tropicales sino también de clima templado, especialmente en lugares con aguas estancadas donde puede desarrollarse con comodidad el mosquito anofeles, agente transmisor del microorganismo causante de la enfermedad (hematozoario de Laveran). Es manifestación característica de la enfermedad el padecimiento de fiebre intermitente según diversas modalidades, entre otras la terciana y la cuartana, es decir con acceso cada tercer o cada cuarto día, siendo la duración del acceso unas seis horas. Es común que estos episodios lleven asociados problemas gastrointestinales. Un eficaz tratamiento de la enfermedad, conocido y utilizado desde antiguo, era el consumo de quina.

Mal invierno fue para Bayeu el del año 1775. El día 5 de febrero manifiesta estar restablecido, aunque "no enteramente recobrada la salud"[312]. El día 15 va mejorando, pero lentamente: "algunos días y casi todas las noches padezco dolores al bientre, por más que guardo

310 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 25.2.1788. Doc. 80.
311 Doc. 81.
312 Doc. 10.

dieta con mi mayor cuidado"[313]. Zapater le hizo llegar un "cajonzito de pastillas" por cuya fórmula pregunta el fraile en carta del día 24 "para gastarlas en el tienpo de nezesidad"[314]. La dolencia era pertinaz porque el 13 de marzo escribe: "Amigo, yo boy recobrándome en carnes, fuerzas y color, aunque los dolores eqsisten con bastante tenazidad y acrimonia, y espero en Dios me restablezerá la antigua salud en esta primabera"[315]. Todavía el 7 de abril manifiesta: "Yo he estado aze dos semanas bastante atareado de mis ajes, dos vezes purgado, y aora boy mejorándome aunque con mucha lentitud lo perzibo"[316].

Llegado el verano las cosas se arreglaron. Según testimonio del 19 de junio de 1775: "Yo llegé bueno a esta [*carta*] de usted, con perfecto salud, y me asiste asta el día en un mismo punto. Y yo, con mi método de agua espirimento el berdadero remedio de mis ajes. De modo que pinto orrores y como que es una marabilla, y todo me aze un probecho eszelente lo que antes cada friolera me ajaba el mejor día. Y espero en Dios perseberar en tranquila igualdad de umores con el dicho método"[317]. El 9 de julio proseguía con "la entera salud" y el "metodo de agua"[318]. Ya no tenía necesidad de alimentarse con caldo y carne de tortugas, de una partida que iba a mandarle Francisco Fortón y Salas[319], amigo de Zapater, por indicación de éste: "De don Francisco Fortón nada he sabido, pero en esto puede usted suspenderlo pues por aora no tengo nezesidad. Y si acaso las enbiara, se dedicarían para los henfermos de esta comunidad a salud de vuestra merced". Las tortugas fueron, a pesar de todo, enviadas por Fortón y Fray Manuel acusa recibo el día 6 de agosto: "Rezibo la apreziable de usted con las 4 dozenas de tortugas, que aprezio infinito, sin enbargo que mi restablezida salud no las mira con la prezisión que los meses pasados las contenplaba. Con este motibo, fray Pedro Zenarbe y fray Atanasio [*Orduña*] serán partizipantes y aún un día se dará a la comunidad por precaber no se mueran o enflaqueen tanto que no se logre lo que es. Pues por este país se careze tanto de este género que aún los enfermos de más riesgo no se pueden consolar con una taza caldo de ellas, por lo que buelbo a recalcar mi agradezimiento a usted, quedando en primer ocasión partizipárselo a mi amigo don Martín quien sé está bueno y esta mañana le he escrito"[320]. Dada la estricta prohibición de comer carne de aves y mamíferos observada por los cartujos, la carne de tortuga era un codiciado sustitutivo especialmente indicado para aquellos que atravesaban problemas de salud.

Hasta el 26 de febrero de 1777 no contamos con nueva información sobre bienestar o enfermedades[321], pero por aquellas fechas fray Manuel padeció un fuerte resfriado, al igual que otros miembros de la comunidad, aunque según dice: "no he cesado de pintar ningún día". El día 8 de marzo reitera: "Todos abemos pasado resfriados fuertes y aún no se an sacudido del todo. Yo me allo aora muy guapo de salud, con muchísimas ganas de comer y trabajando como sienpre"[322].

---

313 Doc. 11.
314 Doc. 13.
315 Doc. 15.
316 Doc. 16.
317 Doc. 17.
318 Doc. 18.
319 CALVO (1996), p. 36, nota 63.
320 Doc. 19. Fray Pedro Zenarbe y fray Atanasio Orduña eran hermanos conversos de la Cartuja de las Fuentes. Véase CALVO (1996), p. 44, notas 95 y 96.
321 Doc. 21.
322 Doc. 22.

El 18 de septiembre de 1777 fray Manuel se preocupa por unas tercianas padecidas por Zapater. Le recomienda: "Lo que inporta cuidarse, que yo ago lo mismo y nunca lo nezesito más que aora por allarme tan delicado, que no me atrebo a escederme en nada por la flogedad de estómago que los baños me an dejado"[323].

El 1 de agosto de 1778 Bayeu estaba "bueno y sobrado atareado"[324]. Pero el 31 de octubre el panorama era muy distinto, fecha en la que escribe desde la cama a Zapater contándole: "Yo he estado con una terciana fuera de cascos 21 ora. Y antes me dieron dos de a 16 y la última fue de 9. Son conplicadas con tos las mías, pero tan fuerte que me salta sangre del galillo y se me parte toda la cabeza de dolor. Esto sucede en la azesión sólo con sacar la boca fuera de la manta, y considere vuestra merced cubierto qué fuego será el que me abrasa a todo yo. Y esto cede con un sudor tan grande que paso las mantas y, en quedar libre, sienpre dura, que es lo que más me aniquila. Con su escelente quina (que ya he tomado 2 onzas) he logrado que ayer, tocándome a las 4 de la tarde, no me dio; sólo todas las señales de darme y un muy mal tenple con algo de calentura. Y oy a las 12 me allo aún sin [¿nobetar?]. Me pareze no me dará más, de lo que abusaré cuando pueda y la cabeza no me pese tanto. Y tengo muy poco apetito. Los demás padres y frayles que están malos, pocos son los que se allan como yo. Todos están con su cotidiana, sin dar el medio en el punto y los que caen se desconsuelan. El padre vicario [*Mariano Ambrosio Gil*], su conocido, no sé si se las abrá sacudido por su robustez, 2 beces purgado y con gran parsimonia que va cayendo y lebantando. Don [*Pedro*] Yago ya sige el coro pero casi se a ido a la eternidad y yo pensé aconpañarlo. Y aún ay otro que se berá bien apretado. Estamos confusos y todos aturdidos de la costelación, que ay pocos que no la teman. Solos mantienen el coro de noche y de día 4 que ay sanos que son don [*Bruno*] Gazo, don [*Ambrosio*] Corredor, padre procurador y padre [*José*] Solanas, y aora don Yago que irá. Fray Atanasio [*Orduña*], fray Pedro [*Zenarbe*] y fray Pablo [*Jordán*] las tienen, con que vuestra merced crea no tendré gusto de berlo por aquí, que no estemos buenos, que luego se pasará esta umarada. Doy un millón de gracias a vuestra merced de la quina, y cuando la cabeza me lo permita ya seré más largo"[325].

El 14 de noviembre de 1778 se hallaba "muy mejorado"[326], pues aunque se le habían repetido las tercianas las neutralizó con quina e iba recuperando el apetito. Por lo que respecta al resto de la comunidad: "aora nos conponemos porque ya a dejado a todos las tercianas". Para un mejor restablecimiento fray Manuel deseaba hacerse con ranas, topos y galápagos en Sariñena, carnes permitidas en la rígida dieta cartujana. El día 28 se encontraba al fin totalmente bueno y con intención de ayunar en el próximo Adviento[327]. En diciembre toda la comunidad de Las Fuentes se encontraba bien, "sin recaídas de tercianas"[328].

[323] Doc. 24.
[324] Doc. 27.
[325] Doc. 29. Sobre los miembros de la comunidad cartujana mencionados véase CALVO (1996), p. 68, notas 207-214.
[326] Doc. 31.
[327] Doc. 33.
[328] Cartas de Manuel Bayeu a Zapater del 8.12.1778 (doc. 34) y otra de diciembre del mismo año (doc. 35).

El 28 de enero de 1779 fray Manuel Bayeu acusaba el clima desfavorable: "El tienpo me tiene arrugado con tantas boyras, fríos y aora aguas, que ni me da gana de pintar"[329]. El 3 de abril sólo un conventual de la cartuja sufría enfermedad: "un padrezito que a buelto con las terzianas y ya se le an atajado"[330]. Al llegar al 26 de junio Bayeu acababa de experimentar "los rigores de dos terzianas", aunque pensaba que ya se iba recobrado, al igual que fray Pedro Zenarbe, "ambos asidos al áncora de la quina"[331]. Falsa mejoría, porque el 31 de julio manifiesta: "Desde las obtabas de Corpus [*en junio*] a que no ago sino caer y lebantar con mis terzianas, y lo más es sin esceso que yo adbierta. Pero aora me prometo que se an ido para no bolber con un pegado a la boca del estómago del que remito la rezeta a Clemente"[332]. El 24 de agosto, día de San Bartolomé[333], volvía a recaer, según cuenta el día 28: "Desde el correo pasado he tenido que sufrir una terziana de 12 oras de calentura. Ya no me a dado más, con un apozimado que tomo y me linpia mucho, lo que me aze confiar en estingir este trabajo más que con la quina. Me allo muy recobrado y sin la inapetenzia que he sufrido estos días, que estoy contentísimo"[334]. Como vamos viendo, fray Manuel Bayeu era un inquieto experimentador de remedios para sus dolencias, bien recurriendo a emplastos, bien a pócimas, bien a dietas, etc. Fuera o no gracias a sus peculiares terapias, el caso es que desde la última carta mencionada hasta otra del 18 de septiembre, gozó de buena salud: "me allo ya gracias al Señor de muy buen tenple, de buen apetito, para lo que presta la Orden, que es lo que más estimo. Y con mucha alegría desde que pinto. Y espero en Dios que no me bolberán más las terzianas, pues la última fue día de San Bartolomé"[335]. Aunque si es de septiembre, como supongo, la carta que lleva por fecha "A 25 / 79", el organismo se le volvió a quebrar pronto: "estoy aún malucho de unos dololes cólicos que he padezido al rezivo de la suya"[336]. Entrado el tiempo frío, el 11 de diciembre, todos los cartujos de Las Fuentes se encontraban bien: "Todos tenemos salud y yo más que en todo el año"[337].

Saltamos hasta el 16 de octubre de 1783, cuando Bayeu se lamenta en estos términos: "Yo aze más de 15 días que estoy padeciendo dolores de tripas y estómago, y aún no me he asegurado por más que me he purgado y tomado otros enplastos"[338].

Otro salto hasta el 11 de febrero de 1786, momento en que se queja de su salud: "aze mucho tienpo que está como los demás de casa, molestada de tercianas, aunque en el día sólo el padre prior las padeze. Los demás, conbalecientes, y ya segimos el coro. Pero a mí me a quedado desde Natividades el estómago tan enpobrezido que todos los días, a puestas de sol, padezco unos dolores fuertes en él y en las tripas, sin ceder asta que con un bómito buelbo la comida. Y lo mismo me pasa con la cena entre dos y tres de la mañana. Y el resto del día estoy bien para cualquier hejercicio. Esto me ha hecho azer mil pruebas, ya usando del vino, no usándolo, barios alimentos de fuerte

329 Doc. 36.
330 Doc. 42.
331 Doc. 49.
332 Doc. 50. Octava del Corpus es el espacio de ocho días durante los cuales celebra la Iglesia esa fiesta solemne. También se denomina así al último de los ocho días. En este año de 1779 la fiesta móvil del Corpus Christi cayó en 3 de junio, dato que puede elaborarse, por ejemplo, a partir de las tablas de PEÓN (1863).
333 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 18.9.1779. Doc. 53.
334 Doc. 52.
335 Doc. 53. San Bartolomé cae en 24 ed agosto.
336 Doc. 54.
337 Doc. 55.
338 Doc. 67.

dijestión, y de fázil. Y sienpre raro a sido el día que no he padecido lo dicho. Sólo he esperimentado (y por lo que me balgo de vuestra merced) que el día que he comido abadejo he librado bien, sin duda por la sal u otra birtud que tiene. Y esto me a hecho acordarme mil bezes de que vuestra merced en una ocasión enbió aquí uno muy bueno. Y aora suplico a vuestra merced que si gusta balerse de algún amigo que le logre un abadejo bueno, del que suele tener dos ó 3 dedos de recio, que pese unas nuebe o más libras, cueste lo que cueste, que remitiré su inporte"[339].

El 18 de marzo, habiendo ya recibido el abadejo en cuyo buen provecho confiaba, dice estar mejor. A pesar de haber sufrido el día anterior una terciana de siete horas, no le preocupaba: "porque cozido el resfriado espero se irá"[340]. Continúa: "en este lleno de luna hemos recaído cinco de la comunidad, entre ellos el prior [*Ventura Lázaro*]: que me pareze reyna todavía el astro". Poco a poco todos los conventuales fueron mejorando. Así, el día 22 de abril comenta Bayeu: "Yo me allo bastante recobrado para conforme he estado, pero aún no estoy del estómago perfectamente bueno y me molesta solamente de noche"[341]. Ya podía llevar vida normal. En cuanto al prior, "que ha sido de los más largos de tercianas, ya sigue todo el coro". El 20 de mayo "ban mejor los recaídos de tercianas"[342], no obstante haber sufrido fray Manuel el día anterior una cuarta terciana: "y con gusto, por pensar me cozería una gran tos que me a quedado después de un mes de resfriado".

El 2 de septiembre de 1786 escribe con retraso a Zapater: "Aze muchos días ubiese escrito a vuestra merced a no abérmelo inpedido la falta de salud, mis tareas y un umor propio de un conbaleciente que no aze más que caer y lebantar"[343].

Durante una temporada inmediatamente anterior al 17 de febrero de 1787 Bayeu pasó por distintos estados de salud: "Tercianas, resfriados y robustez, que es la que haora esperimento", por fortuna para él[344]. El 2 de octubre estaba bueno, pero algunos monjes padecían tercianas a los que "prueba bien la quina"[345].

Nuevas dolencias castigaron a fray Manuel en el verano de 1789, aunque al llegar al 18 de agosto, según su testimonio, ya se encontraba recuperado: "Yo estoy ya bueno y en 24 días que he estado en Sariñena me he puesto bueno del todo, porque aquellas aguas delgadas me an hecho sudar senpiternamente y se me a fortalecido la cabeza. He hecho fuerzas y carnes y estoy ya para todo, gracias a Dios"[346].

No hay constancia documental de problemas de salud hasta 1795. En aquél año Bayeu debió de pasarlo bastante mal según se deduce de sus propias palabras. Parece que no le quedaron fuerzas ni para escribir pues las cartas fechadas el 15 de febrero, el 17 de febrero y el 2 de marzo no son autógrafas a excepción de las fórmulas de despedida y firmas. El 15 de febrero acusa recibo de otra

339 Doc. 72.
340 Doc. 73.
341 Doc. 74.
342 Doc. 76.
343 Doc. 77.
344 Doc. 78.
345 Doc. 79.
346 Doc. 82.

de Zapater del día 12 con la que le había mandado "pasas y pan de topos" para atender los cuidados de su alimentación: "Que aunque hace 6 días que he enpezado la dieta media, es tan poco lo que puedo digerir por lo enpobrecido que me ha quedado el estómago que hapenas hay comida en que no tenga que arrojar. No obstante, me hallo libre de las accesiones que diariamente me acometían y unos días de mejor tenple que otros, habiendo ido ya dos beces a la iglesia a visitar la Virgen y hoy a misa mayor, sienpre con un palo en la mano. Y, sin enbargo, he buelto mui cansado a mi habitación. Haora estoy tomando unos cocimientos amargos para fortificar el estómago, pero que yo no duerma no me tengo por sano, de lo que padezco muchos atrasos"[347]. Confiaba en seguir recibiendo alimentos de Zapater: "lo que le bayan trayendo para mi sustento", refiriéndose sin duda a pescado porque "por esta tierra los pescadores se han retraído de pescar por no ser su principal oficio y haber publicado la leba".

En la carta del día 17 dice de su prior Joaquín Roda: "ha sido el que más conpañía me ha hecho en mis trabajos desde luego que enfermé"[348]. Como dicho prior había viajado a Zaragoza le había pedido que visitara a Zapater y le contara de su parte cómo se encontraba. Todavía sentía "indisposición de estómago y sin poder digerir sino las cosas más ligeras". Preocupado por su dieta fray Manuel discurre que le harían buen provecho "unas almendradas" que encarga a Zapater para que las compre a un comerciante próximo al antiguo convento de franciscanos, que se situaba junto a la Cruz del Coso: "el zerero que hay junto San Francisco sabe hacer una pasta de almendra y azúcar al modo de unos tejos de chocolate que de ellos, destazando la porción correspondiente, se sirbe brebemente y sin ruido una almendrada. Por tanto, estimaría vuestra merced se sirba mandar hacerme media dozena de ladrillos". El 2 de marzo su recado había sido satisfecho: "Ya recibí por nuestro padre prior las tres libras de almendrada que me hacen mui buen probecho, y así mismo los quatro topos, de que doy a vuestra merced muchas gracias"[349]. Por entonces se encontraba mejor: "como y duermo más que en días atrás y boy ganando en fuerzas de piernas y de estómago".

A mediados de marzo era franca la mejoría, según carta del día 15: "estoy muy recobrado, así en las fuerzas del cuerpo como en el estómago, pues ya como huebos, sopas, arroz y algún poco de pescado. Y me abraza por lo común estas cosas el estómago, aunque no todas las bezes, ni aún puedo comer con libertad sino con mucho tiento y medida. Tanbién boy todos los días a misa y alguna mayor, bísperas, etcétera. Y doy algunos paseídos que, aunque me canso mucho, de cada día es más el exercicio, permitiéndolo el tienpo que es raro. Y espero en Dios y en su Santísima Madre que iré ganando sin intermisión asta ponerme perfectamente bueno. Entretanto, doy a vuestra merced muchas gracias por lo mucho que a contribuido para mis alimentes en esta mi enfermedad, que si no por vuestra merced lo ubiese pasado muy mal o puede que no lo pudiese contar"[350].

Además de los datos precedentes sobre la salud de fray Manuel Bayeu y sus compañeros de religión, hay algunos otros que ya han quedado expuestos al tratar las relaciones del fraile con su hermano Francisco.

---

347 Doc. 115.

348 Doc. 116. Sobre el padre Joaquín Roda véase CALVO (1996), p. 167, nota 624.

349 Doc. 117.

350 Doc. 118.

Algunos allegados de Zapater

En la correspondencia de fray Manuel Bayeu figuran varios individuos que eran amigos de Zapater o estaban estrechamente vinculados a él, personas en general más o menos conocidas hoy a través de otras fuentes bibliográficas o documentales. A lo largo de este capítulo se ha ido dando cumplida cuenta de ellos: miembros de la familia Bayeu (incluido Goya), hermanos Comenge, José Luzán, Carlos Salas, Agustín Sanz, Antonio Rafael Mengs, etc. Completo ahora la lista reseñando algunos otros indivifuos de interés:

1. Clemente Aranaz

Clemente es el nombre que más menudea. Clemente Aranaz, según aclara una carta dirigida personalmente a él por fray Manuel Bayeu en 1778[351]. Era persona estrechamente ligado a Zapater, probablemente su secretario u hombre de confianza. Fray Manuel lo menciona a menudo por la simple pero sincera cortesía de interesarse por su bienestar o para trasmitirle saludos a través de Zapater: "Ofrezerá vuestra merced mis beras al amigo Clemente y que mande"[352]; "Al amigo Clemente mis atenziones y que mande en mi cortedad"[353]; "Al amigo Clemente que es muy dueño y que me mande como guste, que no le escribo por lo espresado arriba"[354]; "Al amigo Clemente y Agustín Sanz, cuanto vuestra merced quiera que manden" y "De lo que me dize de benir [*a la Cartuja de las Fuentes*] con Agustín Sanz y Clemente, sienpre bendrán a mi gusto"[355]; "Debuelbo las expresiones a los amigos Agustín Sanz y Clemente, con mi acostunbrado afecto"[356]; "Dará vuestra merced mis afectos al amigo Clemente y Agustín"[357]; "Al amigo Clemente mis afectos, que ya sabe le estimo"[358]; "Celebro que Clemente esté ya bueno y que aya enprendido un biaje tan de su gusto. Y si vuestra merced tiene ocasión, repítale mi memoria"[359]; "Tanbién supe por Miguel Garín estaba el amigo Clemente en cama; siento su indisposizión y me dirá vuestra merced algo de su recobro" y "A Clemente un abrazo"[360]; "Deseo saber de Clemente si está bueno. Dígale que si quiere ofrasia [*sic*] para mezclarla en el tabaco, tomar algún polbo, que le remitiré"[361]; "qué haze el amigo Clemente"[362]; "Al amigo Clemente... démele vuestra merced un recado de cariño"[363];

---

351 Carta del 24.¿3?.1778. Doc. 25. Mercedes Águeda, en GOYA (1982), p. 39, nota 5, sugiere acertadamente que el "Clemente" que aparece en la carta de Goya a Zapater de fecha 22.1.1777 sea Clemente Aranaz. Clemente aparece además en las cartas de Goya de septiembre de 1783 y del 2.8.1794. Véase GOYA (1991), pp. 18 y 35. No es correcto identificar a "Clemente" con un modismo que no designa a nadie, según propone TORRALBA (1993), p. 92.

352 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 5.2.1775. Doc. 10.

353 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 15.2.1775. Doc. 11.

354 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 24.2.1775. Doc. 13.

355 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 27.2.1775. Doc. 14.

356 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 13.3.1775. Doc. 15.

357 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 7.4.1775. Doc. 16.

358 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 19.6.1775. Doc. 17.

359 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 9.7.1775. Doc. 18.

360 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 26.¿2?.1777. Doc. 21.

361 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 8.3.1777. Doc. 22.

362 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 9.4.1777. Doc. 23.

363 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 21.11.1778. Doc. 32.

"Saludes a Clemente"[364]; "Clemente me a escrito de Cuenca, que me he alegrado saber de su salud y satisfaciones que disfruta de su hermano"[365]; "Clemente no sé si está bueno ni si está en Zaragoza"[366]; "Que según supe por Clemente, se le abían cortado [*las tercianas a Zapater*] ya la última bez que me escrivió"[367].

En estos y otros fragmentos se pone de manifiesto el afecto de fray Manuel hacia Clemente Aranaz, que a su vez tenía mucho que ver con la amistad existente entre el fraile y Zapater. De hecho a veces parece tener una correspondencia indistinta con uno y otro, según se desprende de las siguientes frases escritas a Zapater:

"A no considerarlo tan ocupado, cuantas bezes ban de acá a esa ciudad [*Zaragoza*] tendría vuestra merced carta mía. Esto, y de ser los portadores tan incultos, me motiva a escribirle sólo a Clemente con el seguro que le comunica mis notizias y que con libertad puede mandarme a nombre de vuestra merced y suyo"[368].

"Por el amigo Clemente e sabido su feliz llegada [*de Francia*]"[369].

"La semana pasada escriví en la de Clemente a vuestra merced"[370].

"Clemente me ha dicho lo de los pintores de Zaragoza contra mí"[371].

"De lo de los pintores me remito a la que escribo a Clemente por no recalcar dos vezes un escrito"[372]

"... remito la rezeta [*de un emplasto*] a Clemente"[373].

"Ya dije a Clemente para que ablase con vuestra merced la benida de [*Arias Antonio*] Mon [*y Velarde*]"[374].

"Que según supe por Clemente, se le abían cortado [*las tercianas a Zapater*] ya la última bez que me escrivió"[375]

Clemente desempeñó servicialmente recados diversos para fray Manuel, ya fuera por su cuenta o en representación de Zapater: en 1778 pudo intervenir en el envío de grabados de Goya y

364 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 18.2.1779. Doc. 39.
365 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 22.4.1786. Doc. 74.
366 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 2.9.1786. Doc. 77.
367 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 2.10.1787. Doc. 79.
368 Carta de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater del 13.4.1778. Doc. 26. Es la misma carta en la que se trata por segunda vez el problema familiar del padre cartujo Pedro Yago.
369 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 1.8.1778. Doc. 27.
370 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 14.11.1778. Doc. 31.
371 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 27.3.1779. Doc. 41.
372 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 3.4.1779. Doc. 42.
373 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 31.7.1779. Doc. 50.
374 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 23.12.1780. Doc. 60.
375 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 2.10.1787. Doc. 79.

Ramón Bayeu a fray Manuel; en el verano de ese mismo año le mandó unos limones para combatir el calor[376]; y poco después unas camuesas apetecidas por el fraile[377].

2. Juan Martín Goicoechea

Nació en Bacaicoa (Navarra) en 1732, aunque desde niño residió en Zaragoza hasta su muerte en 1806. Fue, como Martín Zapater, un destacando prohombre en el ámbito local, hasta el punto de ser la figura del comercio y las finanzas más relevante de Zaragoza desde los años setenta del siglo XVIII. Desempeñó, entre otros cargos, el de tesorero del Canal Imperial o el de apoderado del Banco de San Carlos en la capital aragonesa. Mantuvo a su costa una academia de dibujo, germen de la Academia de San Luis y fue socio y directivo de la Sociedad Económica Aragonesa. Menciona fray Manuel el envió que hizo Goya a Goicoecha de sus estampas sobre cuadros de Velázquez en 1778[378], así como de la famosa carta "incendiaria" referente a los encargos de San Francisco el Grande de Madrid en 1781[379]. En la misma carta del 18 de agosto de 1789 en que fray Manuel felicita a Zapater por su nombramiento como noble de Aragón, se congratula de otro logro de Goicoechea: "Tanbién he celebrado la gracia de la cruz de San Carlos en el señor don Martín Goycochea, a quien se serbirá vuestra merced darle el parabien de mi parte, que me he alegrado muchismo"[380]. Efectivamente, el 29 de julio de 1789 le fue concedida la cruz pequeña de la Orden de Carlos III por acciones similares a las de Zapater y fue Ramón Pignatelli quien se la impuso el 22 de febrero de 1790[381].

3. Tomás Pallás y Sarrate

Era amigo común de Zapater y de Goya, según se desprende de varias alusiones en las cartas de éste último[382]. En unas ocasiones aparece residiendo en Zaragoza y otras en Madrid, ciudad en la que tenía muchos conocidos. Como militar, en ambos lugares estuvo destinado. Fue socio de la Sociedad Económica aragonesa[383]. Parece que en febrero-marzo de 1775 estuvo en la Cartuja de las Fuentes de paso que iba y volvía de asistir a una feria en Sariñena, ocasión que aprovechó para llevar a Manuel Bayeu algunas obras de Goya[384]. Por cierto que dicha feria fue de baja calidad "por no aber bajado más de una manada de mulas franzesas y ser pocos los conpradores"[385]. Sariñena, a quince kilómetros de la cartuja, era y es el pueblo más importante de la comarca.

376 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 15.8.1778. Doc. 28.
377 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 14.11.1778. Doc. 31.
378 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 15.8.1778. Doc. 28.
379 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 4.8.1781. Doc. 64. Véase supra.
380 Doc. 82.
381 Véase GÓMEZ ZORRAQUINO (1989), p. 209-213. Este libro es el trabajo más completo y actualizado sobre Juan Martín Goicoechea.
382 GOYA (1981), docs. 54, 69, 86, 92 y 110. GOYA (1991), doc. 59.
383 La personalidad de Tomás Pallás aparece desvelada en ANSÓN (1995, 2º), p. 253-254.
384 Cartas de fray Manuel Bayeu a Zapater del 24.2.1775, 27.2.1775 y 13.3.1775. Docs. 13, 14 y 15.
385 Doc. 15.

4. José Yoldi y Vidania

Como en el caso de Pallás, es mencionado en tono amistoso por Goya varias veces en sus cartas a Zapater[386]. Era infanzón y residió en Zaragoza hasta que se instaló en Madrid en 1787, más para vivir "del cuento" que de su trabajo. Regresó a Zaragoza y ocupó, desde 1794 hasta su muerte en 1802, el puesto de administrador general del Canal Imperial de Aragón[387]. Manuel Bayeu lo menciona el 27 de marzo de 1779, como posible informador sobre un contencioso de varios pintores contra el cartujo: "Don Jose Yoldi dirá lo demás, que por carta viva de todo informará"[388]. Efectivamente, a los pocos días Yoldi pasó por la Cartuja de las Fuentes y pudo hablar, aunque brevemente, con Bayeu: "Yoldi pensaba bendría con su cuadrilla a dormir aquí, y se pasó sin desmontar a las 3 de la tarde, pero aún lo bi"[389].

5. Arias Antonio Mon y Velarde

Destacada personalidad zaragozana. Era oidor de la Real Audiencia de Zaragoza (desde 1779) y miembro del Consejo de Castilla. Llegó a ser director de la Sociedad Económica Aragonesa (1784-1790) y académico de honor de la de San Luis[390]. En una sóla ocasión es mencionado por fray Manuel Bayeu, concretamente el 23 de diciembre de 1780: "Ya dije a Clemente para que ablase con vuestra merced la benida de Mon y que no se sabe a qué. Quien lo aconpañó fue el escribano de cámara Murillo. Si vuestra merced tiene con él amistad él lo sabe como Mon y podrá traspirarse algo"[391]. Por consiguiente, parece que en aquellas fechas Arias Antonio Mon, bien conocido de Zapater, viajo a la Cartuja de las Fuentes por motivos oscuros para fray Manuel, cosa que excitó su curiosidad. Seguramente la visita tendría que ver con el expediente de constitución de la Congregación Nacional de Cartujas Españolas.

386 GOYA (1981), docs. 122, 132, 137, 139, 140, 144, 149, 159, 162, 178 y 212. GOYA (1991), docs. 62 b, 121 y 143.

387 Sobre estos datos véase ANSÓN (1995, 2º), p. 268-269.

388 Doc. 41.

389 Carta de fray Manuel Bayeu a Zapater del 3.4.1779. Doc. 42.

390 Véase el artículo de Francisco José FORNIÉS CASALS "Mon de Velarde, Arias Antonio" en FERNÁNDEZ CLEMENTE (1980-82), t. IX, p. 2283.

391 Doc. 60.

Capítulo 5

En la Catedral de Jaca

Preparativos para un nuevo ábside de la Catedral de Jaca

A lo largo del siglo XVIII el cabildo jacetano mantuvo una permanente preocupación por el estado de conservación, la función y el aspecto estético de la primitiva cabecera románica de la catedral. Ello conduciría finalmente a la decisión de derribar el ábside central y a la consiguiente erección de uno nuevo y más profundo. La reforma estuvo determinada por tres motivos concretos[1]: primero, la angostura del presbiterio, que impedía el buen desarrollo de las ceremonias capitulares y pontificales; segundo, el deseo de trasladar el coro situado desde antiguo en el penúltimo y antepenúltimo tramos de la nave central[2] a la cabecera, detrás del altar mayor; y tercero, las filtraciones que atacaban el muro absidial provenientes del cementerio contiguo[3].

En 1790 tomó cuerpo la decisión definitiva. El cabildo acordó: "que se mude el coro detrás del altar mayor y que se levante plan de lo hacedero y de toda la iglesia"[4]. En toda la reforma del presbiterio o nuevo ábside jugó importante papel la colaboración de fray Manuel Bayeu. Así ha quedado reflejado por extenso en el *Libro de Gestis* o libro de actas del cabildo jacetano[5].

El 26 de marzo de 1791 quedaron encargados el deán y los canónigos secretario (José de Asso) y doctoral de hacer "las disposiciones necesarias de gasto" y demás gestiones para atender a la "venida del diseñista cartujo"[6]. El obispo de Jaca, el carmelita José Antonio López Gil (1786-1802), se había comprometido a escribir al prior del monasterio al que pertenecía el "diseñista cartujo" con el fin de que se le concediese permiso para venir a Jaca y "hazer el diseño de mudar el coro". Por su parte, el canónigo doctoral escribiría directamente al "diseñista cartujo" para tratar sobre su venida. Evidentemente el "diseñista cartujo" era fray Manuel Bayeu,

---

1 Véase LIZALDE (1992).

2 BUESA, *et al.* (1987), p. 74.

3 En 1703 ya se hace mención del problema de las filtraciones. Véase BUESA (1987), p. 66.

4 Cita tomada de BUESA, *et al.* (1987), p. 74.

5 Una selección de los datos documentales de este libro de actas, referidos a la construcción y decoración del nuevo ábside, fue publicado por ARCO (1946, 1º), pp. 404-406. En el apéndice documental se transcriben todos los documentos completos y algunos más que Ricardo del Arco olvidó del mismo archivo catedralicio.

6 Doc. 83.

Mariano Ambrosio Gil su prior, y la Cartuja de las Fuentes el monasterio aludido. Bayeu no sólo sería autor de las pinturas, sino también de las trazas arquitectónicas, sin perjuicio de la intervención que tuviera el maestro de obras jacetano Lorenzo Labastida[7] en la construcción del nuevo ábside.

Diseños de Bayeu para la fábrica del nuevo ábside

En el mes de abril de 1791 estuvo Bayeu trabajando "en los diseños de la translación del coro" y para continuar en esta labor el cabildo juzgó conveniente, en sesión del 13 de mayo, hacerle venir al Monasterio de San Juan de la Peña, más próximo a Jaca que la Cartuja de las Fuentes[8]. Quedaron comisionados los canónigos doctoral y secretario (José de Asso) para acompañar en el viaje a fray Manuel. Parece ser que estaban ya de vuelta el día 17, que es cuando Bayeu presentó los diseños[9]. El deán dio a conocer a su cabildo el "plan y modelos de la obra proyectada para la traslación del coro que ha formado el cartuxo fray Manuel Bayeu", en junta ordinaria del 21 de mayo[10]. Los canónigos acordaron en esa fecha presentar al obispo el "plan y diseños" y agradecerle la gestión llevada a cabo con el prior de la Cartuja de las Fuentes. El canónigo Joaquín Nolivos quedó encargado de llevar en mano al prelado el "plan y diseños de la obra proyectada para la mejora de la iglesia" del "religioso cartuxo fray Manuel Bayeu". Al obispo Antonio López le parecieron "del todo bien" y deseando apoyar el proyecto de manera más efectiva, se personó informalmente en el cabildo extraordinario celebrado el día 24 de mayo, donde dio a conocer que "tenía la aprobación, y que deseaba ayudar con todas sus facultades para que se efectuase esta obra"[11]. A continuación, el secretario José de Asso expuso, de acuerdo con lo previsto en la anterior junta, cuánto dinero de sacristía había disponible para hacer frente a los gastos. El capital ascendía a 4.094 libras jaquesas, 7 sueldos y 9 dineros, en efectivo, y un sobrante por cada año venidero estimado en unas 400 libras. Contando con todo ello "se acordó unánimamente que se haga la dicha fábrica proyectada gastando del depósito de la sacristía, reservando empero una porción... para si ocurriese algún caso extraordinario", sumado a "lo que quedare sobrante en cada un año de las rentas de la sacristía, satisfechos los gastos precisos". Fueron designados cuatro canónigos para atender las obras: Joaquín Hago, Joaquín Nolivos, el doctoral y el secretario (José de Asso).

Deseando el cabildo agradecer de modo efectivo "los planes que havía formado para la nueva fábrica del coro"[12] el cartujo Bayeu, dejaron la misión en manos del doctoral y del secretario, quienes en junta ordinaria del 10 de junio de 1791 propusieron regalar a la Cartuja de

[7] BUESA, *et. al.* (1987), p. 74.
[8] Doc. 84.
[9] LIZALDE (1992).
[10] Doc. 85.
[11] Doc. 86.
[12] Doc. 88. Véase también doc. 87.

las Fuentes "un cáliz, binageras y platillo, todo de plata" y a Bayeu "algunas botellas de jarave de chordón"[13].

De acuerdo con el proyecto de Bayeu, era necesario incorporar "un corto espacio de terreno (que se extendía a pocos palmos) que debía ocupar un ángulo de la nueva fábrica del coro"[14]. Ese terreno era de propiedad municipal, por lo que el cabildo pidió le fuera cedido. Pero el Ayuntamiento de Jaca consideró mejor darlo en trueque y propuso al cabildo tres alternativas como contraprestación: primera, ceder "a favor de la ciudad el terreno que a las espaldas del altar maior quede vacante... y no ocupe esta nueva fábrica"; segunda, romper "la esquina de la casa de Ximénez" (en la plaza del Mercado) para poder ensanchar "la calle que va al campo del Toro" (actual plaza Biscós); o, tercera, abrir una nueva calle atravesando los huertos de dos casas eclesiásticas desde la calle Clavería hasta la entrada del coro. La respuesta municipal no fue bien acogida por el cabildo y se prefirió cambiar "el plan de la fábrica reduciéndola dos palmos de lo ancho y haciéndo un semicírculo en lo que ha de ocupar la testera del coro", de modo que así sólo sería necesario utilizar solar propio. Este asunto fue tratado en sesión del 17 de junio de 1791.

Construcción del ábside

Las obras comenzaron oficialmente el día 27 de junio de 1791, fecha en que se puso la primera piedra "en los cimientos de la fábrica del coro"[15], con asistencia del obispo de Jaca, el deán (Miguel de Sas) y el doctoral (Mariano Abellana)[16]. Con tal ocasión, el obispo Antonio López Gil quiso donar una escribanía de plata para que se rifase y "su producto se emplease en la fábrica". Al mismo tiempo dio 100 libras y una propina "que sirviese para un refresco para los oficiales de la fábrica". El canónigo doctoral fue comisionado para transmitir el agradecimiento del cabildo al obispo por este gesto. Pese a las buenas intenciones del obispo, no todos sus deseos pudieron tener efecto. En cabildo ordinario del 1 de julio de 1791, el deán comunicó que "acerca de la rifa de la escrivanía... se suspendería el hazer subscripción a ella hasta que se supiese con toda seguridad si, en virtud de las órdenes reales modernas que hai acerca de esto, es menester pidir licencia y si se ha de hazer tasación de la alaja"[17]. Varios meses después el gobernador concedió el permiso solicitado, a tenor de lo cual el 20 de abril de 1792 se acordó comenzar "a formar las listas para escribir todos los que quisieren entrar en dicha rifa"[18]. Pero, finalmente, la rifa no llegó a realizarse porque: "se vio que no podía executarse sino su justo precio haciendo tasación de la alaja. Y no admitiendo más suertes que aquel número que llevasen el legítimo valor y que aún para esto era menester permiso superior, propuso el señor

[13] Como dice ARCO (1946), p. 405, se trata de jarabe de frambuesa.
[14] Doc. 89.
[15] Doc. 90.
[16] Los nombres del déan y del canónigo doctoral del cabildo de Jaca en esta fecha aparecen en LIZALDE (1992).
[17] Doc. 91.
[18] Doc. 97.

deán que dicha escribanía se pusiese en el archivo en el caxón de la sacristía" (cabildo ordinario del 7 de diciembre de 1792)[19].

Aunque ya hemos visto que el obispo de Jaca había solicitado y obtenido del prior de la Cartuja de las Fuentes permiso para que Manuel Bayeu hiciera los diseños del coro, más adelante recabó también la licencia del "General de la Cartuja" para que el fraile artista siguiera prestando nuevos servicios. En sesión capitular del 11 de julio de 1791 se dio a conocer que el obispo había recibido contestación favorable del "General" para que Bayeu "biniese a la dirección de la fábrica del coro de esta iglesia quantas veces fuese necesario y para hazer las pinturas de las paredes y vóbeda"[20]. No olvidemos que desde 1785 la Orden Cartujana en España se había constituido en congregación independiente y, por lo tanto, segregada de la autoridad de la casa madre de Grenoble, así como de sus capítulos generales. Por lo tanto, el "General" al que se refiere la documentación era el "Vicario general" de España Antonio Moreno, elegido en 1789 siendo prior de la Cartuja de Jerez[21]. Se confirma, por otro lado, que fray Manuel Bayeu asumió funciones de arquitecto, no sólo proyectista sino también director de la obra, al menos temporalmente y por un periodo superior a dos meses. De hecho Bayeu residió durante los meses de junio y julio de 1791 en casa del deán, por lo que el cabildo, a propuesta de los comisionados para la fábrica del coro (Joaquín Hago, Joaquín Nolivos, el doctoral y el secretario), decidió el día 29 de julio que se entregarían 40 libras jaquesas a su presidente en compensación[22]. No obstante, el deán no quiso nada para sí; propuso "en su lugar se satisfaciese al dorador Larrosa por haber limpiado el altar de la iglesia de San Pedro el Viejo y el sepulcro del Salvador que hay en ella dando colorido a los santos". Así consta en el acta del día 28 de octubre del 1791[23].

Llegó un momento en que los progresos de las obras inhabilitaron temporalmente el presbiterio de la catedral para usos litúrgicos. Ante la inminencia de tener que levantar un "tablado delante del altar maior a fin de poder continuar la dicha fábrica del coro", el cabildo acordó el día 5 de septiembre de 1791 utilizar en lo sucesivo la capilla del Pilar, situada en el claustro[24], para poder seguir celebrando "los divinos oficios"[25].

A los pocos días, el 9 de septiembre, llegó el momento crucial de decidir el derribo del antiguo retablo mayor[26], máquina romanista enteramente de piedra policromada, que había sido levantada por Juan de Bescós entre 1598 y 1604[27]. Desde el momento en que se hizo este retablo, los sucesivos cabildos nunca estuvieron enteramente satisfechos de su calidad artística[28], pero a la hora de hacer efectivo el acuerdo del derribo parece ser que surgieron ciertas tensiones entre los canónigos, según se deduce del acta de la reunión, que fue presidida

19 Doc. 108.
20 Doc. 92.
21 GÓMEZ (1985), p. 207.
22 Docs. 93 y 96.
23 Doc. 96.
24 En 1963, al instalarse el Museo Diocesano en el claustro catedralicio, se trasladó la capilla del Pilar al interior del templo, al ábside menor del lado de la Epístola, el único enteramente románico. LACARRA (1993), p. 46.
25 Doc. 94.
26 Doc. 95.
27 OLIVÁN (1986).
28 OLIVÁN (1986), p. 17.

por el sacristán mayor (Joaquín Otín), a quien se "había informado que se pensaba desshacer luego el altar maior de esta santa iglesia catedral, y que ya parecía se había dado a ello principio batiendo la mesa altar". Como quiera que el asunto era "de la maior gravedad", lo sometió a debate y "se resolvió a pluralidad de votos se continuase la obra del coro nuebo de esta cathedral, quedando su altar maior en el estado y forma que actualmente tiene, y que caso que la obra nueva no pudiese enlazarse con la antigua con la seguridad que pide el arte sin quitarse el altar maior, se responda la del coro...". Es significativo que de los cuatro canónigos comisionados para el seguimiento de las obras, sólo asistiera uno a la reunión, el doctoral (Jaime Freixes), siendo uno de los ausentes el secretario (José de Asso), habitualmente presente. También lo es que el canónigo obrero "se salió de cabildo". Los términos del acuerdo al que se llegó eran un tanto ambiguos, pero dejaban la puerta abierta para permitir que a la postre se acabara echando abajo buena parte del retablo y se dispersaran sus elementos arquitectónicos y de imaginería[29]. Siguiendo el testimonio de fray Ramón de Huesca, muy poco posterior a las obras, sabemos que "en el año siguiente [*se refiere a 1792*] se hizo nuevo el altar mayor, reduciendo su mole todo lo posible para comunicar sin embarazo la nave de medio con el coro nuevo"[30]. Fue una medida necesaria para lograr una espacialidad diáfana acorde a las ideas neoclásicas de la época: "Con esta obra se ha prolongado la iglesia, la que deshecho el coro antiguo, que está en medio, quedará muy espaciosa y despejada"[31]. Sólo un pequeño resto del retablo quedó in situ "bajo el entarimado del mismo presbiterio"[32].

Pinturas murales

Durante algunos meses no vuelve a aparecer en el *Libro de Gestis* noticia alguna alusiva a las obras del ábside, pero es indudable que éstas siguieron su curso hasta la primavera de 1792. Así lo pone de manifiesto el acta del cabildo celebrado el día 20 de abril de 1792, en el cual el secretario presentó "las cuentas del coste de la fábrica del nuevo coro hasta haber hecho la bóbeda inclusive", que ascendían a unas 2.550 libras jaquesas, aproximadamente[33]. A continuación "se trató si por ahora se debía dexar la obra en el estado en que se halla o si debía hacerse la pintura de bóbedas y paredes". La decisión no podía posponerse por mucho tiempo: fray Manuel Bayeu "había manifestado por sus cartas que si en este verano [*de 1792*] no trabaja la pintura de dicho coro, depués no podrá en muchíssimo tiempo pues lo emplearán en otras obras de su misma religión llevándolo para trabajar varias pinturas en la Cartuja de Scala Dei"[34]. En consecuencia se acordó escribir a Bayeu, a su cartuja, proponiéndole que volviera a Jaca en el mes de mayo (facilitándole caballería y criado) para que dictaminara "si la obra se halla en estado de poder hacerse la pintura, esto es, si las paredes han perdido ya la humedad y

29 El hecho señalado por OLIVÁN (1986), p. 17, de que ya en 1790 se decidiera desmontar el retablo mayor, no significa que la operación se llevara a cabo en ese año, tal y como suponen BUESA, *et al.* (1987), p. 68 y LACARRA (1993), p. 46. El *Libro de Gestis* señala con claridad que el retablo no empezó a tocarse hasta septiembre de 1791.

30 HUESCA (1802), p. 214.

31 Ibíd.

32 LEANTE (1889), p. 13.

33 Doc. 97.

34 No se han encontrado las mencionadas cartas de fray Manuel Bayeu Bayeu en el Archivo Capitular de Jaca.

están en el temple que se requiere de manera que de hacerse ahora la pintura nada pueda desmerecer ésta de su perfección". Para entonces Bayeu ya habría ejecutado los ocho bocetos preparatorios, conservados hoy en el Palacio Episcopal de Jaca (cat. 306, 308, 310, 312, 314, 316 y 318) a excepción del correspondiente a la cúpula, que pertenece a la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (cat. 304).

Fray Manuel Bayeu acudió a la cita de los canónigos y consideró que era ya oportuno acometer las pinturas murales, tarea que empezaría hacia mayo o junio de 1792. En caso de no haberlas hecho entonces, no se sabe cuándo hubiera podido volver a Jaca para realizarlas.

En la primera semana de octubre de 1792 "fray Manuel Bayeu había pintado ya la bóveda del nuevo coro, y las pechinas"; y anunciaba que "luego daría principio a las pinturas de las paredes"[35]. Es decir, que durante el verano había acometido la *Apoteosis de San Pedro* (cat. 303) en la cúpula sobre el presbiterio, así como las cuatro virtudes de las pechinas (cat. 305, 307, 309 y 311). El cabildo convino entonces (día 8 de octubre) que "era ya hora de pensar la expresión de agradecimiento que se le debía hacer". Decidieron, en consecuencia, mandar labrar ocho candeleros de plata para la Cartuja de las Fuentes: "aprobechando para esto la plata que hay en la sacristía que no está de uso... pues se tiene noticia que en su monasterio no tienen candeleros de plata". Un platero había presupuestado ya cada pieza en 98 pesos fuertes[36]. Además: "se tendría presente el zelo que ha manifestado fray Manuel Bayeu en esta obra, y el empeño y solicitud que ha puesto para su maior lucimiento y hermosura, para manifestarle el correspondiente agradecimiento".

La prodigiosa rapidez y capacidad de trabajo de fray Manuel le permitieron realizar las tres grandes escenas de las paredes, a saber, *La pesca milagrosa, La aparición de Cristo a sus discípulos en el lago Tiberiades* y *La triple confesión de San Pedro* (cat. 313, 315 y 317), junto con algunos paneles decorativos complementarios (cat. 319-322), en el mismo mes de octubre. Las inevitables servidumbres a que conduce toda obra de reforma se iban despejando, de modo que el capítulo del 26 de octubre acordó celebrar en el siguente domingo los oficios propios del cabildo ya en el nuevo coro[37] (útimamente se venían celebrando ante el altar de San Juan, en el aula capitular). Igualmente para ese mismo domingo se acordó celebrar "la misa en la capilla de San Gerónimo por razón del concurso del pueblo". Se trata de la capilla situada en el ábside menor del lado del Evangelio. Ante las dudas planteadas sobre cómo y dónde volver a instalar las lámparas del presbiterio, profundamente transformado, se comisionó al doctoral (Ramón Escartín) y al secretario (José de Asso) para que juntamente con fray Manuel Bayeu dispusieran su colocación "en aquel puesto que pareciere más conforme y tenga menos inconvenientes".

[35] Doc. 102.

[36] Un peso fuerte o peso duro equivalía a 20 reales de vellón. Por lo tanto 98 pesos fuertes = 1960 reales de vellón = 104 libras jaquesas.

[37] Doc. 105.

Finalización de los trabajos y depedida de Bayeu

En la sesión capitular de la semana siguiente, celebrada el día 31 de octubre de 1792, el deán Andrés Torres "dixo que fray Manuel Bayeu había finado las pinturas del coro y presbiterio, como también el dar color de jaspes al nuevo altar maior que se ha trabajado de madera interinamente y hasta que pueda hacerse de jaspes"[38]. Esa misma tarde podrían "ya cantarse las vísperas en el coro, volviendo a hacerse allí los oficios en la misma forma que antes". El deán explicó el estado de cuentas de la nueva fábrica. Hasta la fecha se había desembolsado todo el dinero de sacristía disponible, que ascendía a unas 3.880 libras jaquesas[39]. La última partida se había destinado para los candeleros de plata que iban a regalarse a la Cartuja de las Fuentes, para oro de dorar y para otros gastos. Quedaban pendientes aún varios pagos en concepto de honorarios del escultor, doradores, carpinteros y, también, para "hacer alguna expresión a fray Manuel Bayeu y a su criado", por lo que se hacía necesario arbitrar un nuevo caudal de ingresos. Con este fin se aprobó poner en venta, mediante carta de gracia, unas propiedades del cabildo que habían pertenecido al canónigo José Pequera y que estaban valoradas en 1.380 libras, propiedades por las cuales estaban interesados los ejecutores del legado Ximénez de Cenarbe, del lugar de Villanúa (situado a pocos kilómetros de Jaca).

El 30 de noviembre de 1792 Manuel Bayeu estaba a punto de "retirarse a la cartuja"[40]. El deán Andrés Torres, señalando cómo había "desempeñado tan a satisfacción las obras del nuevo coro y tabernáculo", propuso, en agradecimiento, nombrarle a él y a sus hermanos Francisco y Ramón cofrades de la Hermandad de Santa Orosia. La idea fue aceptada y además se comisionó al doctoral Jaime Freixes y al secretario José de Asso para que transmitiera a fray Manuel "las más cumplidas gracias" de parte del cabildo, lo que hicieron antes del 7 de diciembre[41]. Bayeu hizo "muchíssimo aprecio de la expresión del cabildo" y se puso a disposición del mismo "para todo quanto gustare mandarle". El encargado de hacer inscribir a los Bayeu en la Hermandad de Santa Orosia fue Francisco Lope, quien además de canónigo era prior de la cofradía. Poco se sabe de la historia de esta antigua institución[42] puesto que sus papeles antiguos fueron pasto de la humedad en el presente siglo XX. Su origen quizá se remonte al siglo XIII. No conocemos sus antiguos estatutos, aunque debían de ser muy similares a los sí conservados de la cofradía homónima de Yebra, cuyos aspectos básicos eran el religioso, benéfico, asistencial y de confraternidad. Dos acontecimientos destacaban en la cofradía a lo largo del año, la reunión general o "día del Sitio" y la Romería de Santa Orosia con término en la Catedral de Jaca (25 de junio). Actualmente sigue pervivivendo la Cofradía o Hermandad de Santa Orosia en Jaca, regida por los últimos estatutos aprobados en 1938.

Al poco partió Bayeu a la Cartuja de las Fuentes y escribió al deán para decirle que había llegado bien. El día 14 de diciembre de 1792 el deán hizo partícipes de esta carta al resto de

---

38 Doc. 106.

39 Esta cantidad parece que incluye las 2.550 libras (aproximadas) a que ascendían las cuentas el 20 de abril de 1792 (véase supra y doc. 97).

40 Doc. 107.

41 Doc. 108.

42 Véase sobre los datos que siguen SATUÉ (1988), en especial p. 85.

capitulares[43]. El mismo día, y a instancias del canónigo obrero (Bartolomé de Asso), el cabildo planteó, igual que más de un año atrás[44], "satisfacer al señor deán lo que había gastado con fray Manuel Bayeu y su criado toda la temporada" que habían residido en Jaca. Los comisionados para la fábrica quedaron encargados de deliberar el asunto, de resultas de lo cual el 18 de enero de 1793 se acordó dar al deán 100 libras jaquesas "para satisfacerle lo que había gastado con el cartujo fray Manuel Bayeu y su criado los seis meses que los había tenido en su casa"[45].

Trayectoria del nuevo ábside hasta el siglo XX

Pese a todo el tiempo y trabajo invertidos, la remodelación de la capilla mayor no se pudo terminar enteramente. Previendo que, de momento, los fondos monetarios no iban a dar de sí para levantar un nuevo altar mayor, el cabildo se dirigió al Ministro de Estado, duque de Alcudia[46], con objeto de pedir permiso para "hacer de madera el modelo en grande de un altar de mármoles". El 17 de diciembre de 1792 se abrió y leyó en cabildo la contestación del Ministro, que decía: "es la voluntad de Su Magestad que el cavildo envíe los diseños"; y así se acordó remitirlos[47]. Era menester cumplir esta orden según las normas establecidas por Carlos III, mediante las cuales se exigía someter al dictamen de la Academia de San Fernando las trazas de todo proyecto arquitectónico o decorativo de carácter monumental con el fin de acabar con los excesos de la tradición barroca y reconducir a la nueva arquitectura española por el sendero de la contención clasicista, de acuerdo con los ideales estéticos de la Ilustración, no exentos de una buena dosis de dictadura artística[48]. Para el caso que nos ocupa, hemos de reparar especialmente en una Circular de Carlos III de fecha 25 de noviembre de 1777, expedida a obispos, caballeros y prelados, sobre el modo de ejecutar obras en las iglesias y sus altares. Uno de los fragmentos más significativos dice así: "Convendrá pues que los directores, o artífices que se encarguen de ellas [*de las obras*], entreguen anticipadamente los diseños a aquellos Superiores con la correspondiente explicación, y que los agentes o apoderados respectivos presenten en Madrid a la Academia los dibuxos de los planes alzados y cortes de las fábricas, capillas o altares que se ideen, poniéndolos en manos del Secretario, para que examinados con atención y brevedad, y sin el menor dispendio de los interesados, advierta la propia Academia el mérito o errores que contengan, e indique el medio que conceptúe más adaptable al logro de los proyectos que se formen, con proporción al gasto que quieran y puedan hacer las personas que los costearen. Se excusará demás en la execución, quanto sea dable, emplear maderas, especialmente en los retablos y adornos de los altares, puesto que apenas hay ciudad en el reyno en cuyas cercanías no abunden mármoles u otras piedras adequadas; mediante lo qual, no sólo se evitará gran parte del riesgo de los incendios (mayormente si se reduxere el número de luces a lo

[43] Doc. 109.

[44] 28-10-1791. Doc. 96.

[45] Doc. 111.

[46] Manuel Godoy, duque de Alcudia, era el Protector de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (15-11-1792 a 28-3-1798), cargo reservado al Ministro o Secretario de Estado según los estatutos de aquella institución.

[47] Doc. 110.

[48] Sobre este tema véase BÉDAT (1989), pp. 371-398.

que pide el decoro del Templo, y dicta la devoción seria y magestuosa practicada en las catedrales y en mis Reales capillas), sino también se reformará el enorme infructuoso gasto de los dorados expuestos a ennegrecerse, y a afearse en breve tiempo, y se promoverá el adelantamiento y digno exercicio de las Artes con monumentos de materias permanentes; pudiendo en caso necesario suplir muy bien los estucos, que son menos costosos que los mármoles y jaspes"[49].En definitiva, se quería acabar con la constumbre de fabricar retablos de madera. En 1791 se renovó esta disposición, como reacción al incendio del retablo de la capilla de la cárcel de Madrid. Se exigía que fueran de piedra o estuco y se establecía que "cuando por algún motivo se intente hacerlos de madera, se haga presente a Su Majestad para obtener la licencia, precedidos los informes del motivo"[50]. De hecho, era imposible acabar fulminantemente con una tradición artística tan arraigada y con las sólidas corporaciones gremiales que las sustentaban. En todo este contexto se entiende la consulta elevada por el cabildo jacetano a Godoy, Protector de la Academia de San Fernando, contestada en diciembre de 1792, aunque no se entiende bien que mes y medio antes se hubiera terminado de "dar color de jaspes al nuevo altar maior que se ha trabajado de madera interinamente y hasta que pueda hacerse de jaspes"[51]. ¿Se abría adelantado el cabildo al trámite oficial?

Un nuevo problema vino a estorbar la entera remodelación de la capilla mayor. Fue la aportación económica que el cabildo de Jaca tuvo que hacer al rey Carlos IV con motivo de la guerra contra la Convención Francesa (1793-1795)[52]. De tal manera que ni llegó a levantarse el retablo definitivo, ni se hizo efectiva la traslación de la sillería del coro desde los últimos tramos de la nave a la nueva cabecera. Al parecer, lo previsto era hacer un altar mayor "bajo la media naranja del crucero, según lo está en las grandes Basílicas de Roma"[53], es decir, un baldaquino[54]. Como paliativo, el obispo Cristóbal Pérez Viala mandó construir en 1821 un "templete de madera sobre cuatro columnas" sobre el ara del celebrante, pero "resultó pobre y de mal efecto, por su sencilla construcción y por el sitio donde está colocado"[55]. Sólo la imagen titular del apóstol San Pedro del antiguo retablo romanista quedó alojada en dicho templete o baldaquino.

Pocas décadas después, la opinión que mereció a un experimentado viajero como Quadrado el nuevo conjunto del ábside de Jaca no podía ser más desfavorable: "De intento hemos omitido hablar de la capilla mayor y de su retablo actual, porque ¿qué decir de los chillones frescos que revisten sus bóvedas y paredes modernas, y de la insípida luz con que la inundan tres mezquinos óvalos, y del dosel sostenido por cuatro pilares que, cobijando una estatua de San Pedro titular del templo, constituye todo el altar"[56]. En 1918, con más de un siglo de retraso, la nave central de la catedral fue liberada del coro y llevado éste al ábside mayor

---

49 *Novísima recopilación...* (1850), vol. VII, p. 12.

50 BÉDAT (1989), pp. 392-393.

51 Cabildo del 31-10-1792, doc. 106.

52 BUESA , *et. al.* (1987), p. 68.

53 LEANTE (1889), p. 13.

54 Fray Manuel Bayeu estaba bien familiarizado con los baldaquinos porque se había puesto uno en la capilla del sagrario de la Cartuja de las Fuentes, obra de Carlos Salas; y otro en la capilla de Santa Lucía de la Catedral de Huesca obra de Pascual de Ypas, cuñado de aquel, en la época en que el fraile trabajo para ese templo.

55 LEANTE (1889), p. 15. Me pregunto ¿qué había ocurrido en 1821 con el "nuevo altar maior que se ha trabajado de madera interinamente" al que se refiere el cabildo el 31-10-1792?

56 QUADRADO (1844), p. 116.

junto con el órgano[57]. Simultánemente se quitó el modesto baldaquino, mientras que la imagen de San Pedro fua a parar a la iglesia parroquial de San Pedro de Siresa. Así permanece la catedral hoy en día.

Otras actividades de Bayeu en el entorno de Jaca

No acabarían con el nuevo coro las intervenciones de Manuel Bayeu para la Catedral de Jaca. Que sepamos, al menos una vez más, en 1796 fueron requeridos sus servicios por el cabildo con objeto de que dirigiera la realización de dos puertas para el tabernáculo en el que habría de colocarse la custodia grande con el Santísimo, y luego las pintara "poniendo en la de delante a San Pedro y en la detrás a Santa Orosia"[58]. La medida, que había sido promovida por el canónigo Asso en sesión capitular del 8 de enero de 1796, tenía por objeto salvaguardar la custodia de la inseguridad que en aquellos días se vivía, herencia de la guerra contra la Convención Francesa (1793-1795), cuyos resultados se dejaron notar en los valles centrales del Pirineo en forma de aumento de la delincuencia, propensa incluso a robos sacrílegos[59].

La amistad que entabló fray Manuel Bayeu con los canónigos José y Bartolomé de Asso dejó como secuelas materiales sendos cuadros en Sasal, lugar de donde procedían. Es un *San Pedro salvado de las aguas* dedicado a José de Asso (cat. 324) y un escudo de armas de esta familia (cat. 325).

Por último, también relacionable con las andanzas de Bayeu por el Alto Aragón, es una *Anunciación* conservada en Escarrilla y firmada por el pintor en el año 1795 (cat. 323).

57 BUESA (1982), p. 84. BUESA, *et. al.* (1987), p. 68
58 BUESA (1989), p. 148.
59 Véase BUESA (1989), p. 148.

Capítulo 6

Viaje a Cataluña y relaciones con el conde de Fuentes

En el mes de octubre de 1796 fray Manuel Bayeu regresó a la Cartuja de las Fuentes después de un prolongado viaje que presumiblemente se corresponda con su paso por la Cartuja de Scala Dei (en la comarca del Priorato, provincia de Tarragona) y por Barcelona. La presencia de Manuel Bayeu en la Cartuja de Scala Dei, la más antigua de la provincia cartujana de Cataluña (y también de toda España) a la cual pertenecían también las cartujas aragonesas, era esperada al menos desde el año 1792. Así lo había dado a conocer él mismo al cabildo de Jaca en abril de ese año: "Manuel Bayeu tiene manifestado por sus cartas que si en este verano [*de 1792*] no trabaja la pintura de dicho coro [*de la Catedral de Jaca*], depués no podrá en muchíssimo tiempo pues lo emplearán en otras obras de su misma religión, llevándolo para trabajar varias pinturas en la Cartuja de Escala Dei"[1].

Da la impresión de que el viaje se fue posponiendo. De hecho, fray Manuel estuvo trabajando en Jaca hasta finales de 1792 y hay constancia de que en junio de 1793 se encontraba en la Cartuja de las Fuentes[2], al igual que en febrero y marzo de 1795[3]. Sin embargo, en octubre de 1796 volvía a la Cartuja de las Fuentes de un largo viaje[4], lo que invita a suponer que estuvo en Cataluña en los meses anteriores. Desconozco qué labor pudo desarrollar en la Cartuja de Scala Dei, dado que el monasterio se ecuentra hoy muy arruinado, pero seguramente fue vasta. Tras la Desamortización bastantes obras artísticas de la cartuja catalana fueron a parar a manos de particulares o a iglesias parroquiales del entorno. Desgraciadamente, estas iglesias, como la de Morera de Montsant o Poboleda, fueron saquedas en 1936, de modo que dificilmente podremos saber si alguna de ellas llegó a cobijar cuadros de Manuel Bayeu. Actualmente, el único testimonio del que puedo dar razón es una estampa grabada por Rafael Esteve "a devoción de la real Caruxa de Escala Dei", que fue presentada a la Academia de San Carlos de Valencia el 6 de marzo de 1796. Representa la imagen de un San Bruno pintada por Manuel Bayeu (cat. 409).

En esta misma época –ca. 1796– Bayeu pasó a Barcelona, seguramente aprovechando la relativa proximidad desde la Cartuja de Scala Dei. Aquí conoció al grabador y director de la Academia de la Lonja, Pascual Pedro de Moles, a quien le dedicó un autorretrato. Por cierto que

[1] Doc. 97.

[2] Doc. 113.

[3] Docs. 115, 116, 117.

[4] Así lo dice Bayeu al conde de Fuentes en carta del 15 de octubre de 1796 (Doc. 120)

dicho autorretrato tuvo ocasión de verlo el conde de Fuentes en casa de Moles, lo que motivó el deseo del noble por conocer a fray Manuel[5]. El conde y el fraile llegaron a tener trato más estrecho, como iremos viendo.

Ostentaba por entonce el título de conde de Fuentes don Luis Pignatelli Gonzaga Moncayo y Aragón[6], sobrino del célebre Ramón Pignatelli. Nació en 1749, casó en 1768 con Luisa Pignatelli de Egmont, heredó los títulos de su padre en 1776 y murió en 1801. Posiblemente conociera a P.P. Moles desde jovencito puesto que su padre y también conde de Fuentes, Joaquín Atanasio Pignatelli y Moncayo, siendo embajador en París, trató con el grabador, a la sazón pensionado por la Real Junta Particular y Consulado de Comercio, Fábrica y Arquitectura del Principado de Cataluña[7]. Durante la estancia de Moles como pensionado en París (1766-1774), abrió una lámina de *San Juan Bautista* (1770) dedicada al conde de Fuentes y realizó el dibujo*El dulce sueño* (1769) dedicado a Manuela Pignatelli y Gonzaga, hija del conde embajador[8]. Pascual de Moles también dirigió en París a varios pensionados españoles por recomendación de don Joaquín Atanasio[9].

Al regresar Moles de París e instalarse en Barcelona, la Junta de Comercio le nombró director de la Escuela de Dibujo y Grabado que iba a establecerse en el edificio de la Lonja, empleo que desempeñaría hasta su muerte. Desde este puesto contribuyó positivamente a la implantación de las enseñanzas artísticas en Zaragoza. Concretamente, informó favorablemente sobre el envío de materiales para aprendizaje del dibujo que habían sido solicitados a la Junta de Comercio por parte de la Escuela de Dibujo abierta en Zaragoza a iniciativa de la Sociedad Económica Aragonesa en 1784[10].Desde entonces las relaciones entre las escuelas de Zaragoza y Barcelona fueron estrechas. En señal de agradecimiento, Moles fue nombrado socio de mérito de la Económica Aragonesa[11]. En 1792, cuando estaba muy próxima a fundarse la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, el capitán general de Aragón Félix O'Neille pidió para la misma a la Junta de Comercio de Barcelona que mandara preparar en su Escuela de la Lonja una colección de vaciados de modelos en yeso. Moles recibió la orden de que así se hiciera[12].

Algunos indicios denotan el interés que mostraba Luis Pignatelli, conde de Fuentes, hacia las Bellas Artes. El 24 de julio de 1793 fue nombrado académico de honor de la de San Luis (junto con el obispo de Barbastro Agustín Abad)[13]. Y el 1 de junio de 1794 ofreció conceder tres medallas de oro para premiar a otros tantos alumnos de Dibujo, Escultura y Arquitectura de dicha academia[14]. No es de extrañar, por tanto, que llegara a mostrarse interesado en conocer al pintor Manuel Bayeu, como ya hemos visto, y que ambos llegaran a trabar cierta amistad, testimonio de la

5 Doc. 125.

6 GARCÍA CIPRÉS (1918), p. 317. GARCÍA CARRAFFA (1953), vol. 69, p. 230.

7 Comunmente conocida como Junta de Comercio o Consulado de Comercio.

8 SUBIRANA (1990), p. 31, 32, 154-155, 248-249.

9 SUBIRANA (1990), p. 56.

10 ANSÓN (1993), p. 101, enumera los materiales enviados: 150 ejemplares de dibujos de ojos de contorno, 75 ejemplares de sombra, 75 ejemplares de ojos y bocas, 75 ejemplares de ojos y narices, 75 ejemplares de narices y bocas y 100 cabezas de contorno.

11 ANSÓN (1993), p. 102.

12 ANSÓN (1993), p. 134.

13 ANSÓN (1993), p. 146.

14 ANSÓN (1993), p. 195.

cual son las dos cartas hoy conservadas dirigidas por el cartujo al conde de Fuentes[15]. Retomemos el hilo.

Hacia septiembre o primeros días de octubre de 1796, antes de regresar a la Cartuja de las Fuentes tras una ausencia prolongada durante la cual hemos supuesto que estuvo en Cataluña, fray Manuel estuvo con el conde de Fuentes en Zaragoza: "Al día siguiente que me despedí de Su Excelencia tomé mi biaje para esta su cartuja"[16]. Se trajo de su parte un donativo para ayudar a la conclusión de las obras de la cartuja monegrina. Como es natural, los conventuales quedaron muy agradecidos: "un millón de grazias de este mi venerable prior [*Mariano Ambrosio Gil*] y venerables padres por la limosna que me hizo para esta fábrica, que se irán previniendo materiales para concluirla a la primabera que biene". Efectivamente, las últimas obras del nuevo monasterio levantado a lo largo del siglo XVIII estaban a punto de concluir y estuvieron centradas en las "oficinas" o dependecias destinadas a las actividades económicas de la casa, de las que se encargaban legos y criados. El día 3 de mayo de 1797 la comunidad acordó clausurar todas la oficinas de la casa vieja y mudarlas a la nueva. Por entonces sólo restaban algunos detalles de carpintería y cerrajería para concluir definitivamente las nuevas dependencias de oficinas[17].

Por su parte, fray Manuel Bayeu se había comprometido a proporcionar a don Luis algunas obras pictóricas, quizá destinadas a las aulas de la Academia de San Luis, siempre necesitada de modelos para sus alumnos: "El padre procurador irá a Zaragoza (según me a dicho) la semana que biene. Con esta ocasión enbiaré a Su Excelencia las dos academias orijinales de mi difunto hermano don Francisco. Y más adelante ira lo demás que me encargó Su Excelencia. Y cuanto le ocurra a Su Excelencia que yo pueda serbirle, puede contar con este su pintor". En el contexto de estos envíos, aunque más tardíamente, podría situarse la *Alegoría de la Academia de San Luis* pintada por fray Manuel a la encáustica en 1799, en poder de la Sociedad Económica Aragonesa (cat. 407).

En 1796 se sitúa también la colaboración que prestó Bayeu al nuevo monasterio cisterciense de Santa Fe, en las proximidades de Zaragoza. Aunque la fundación era antigua, del siglo XIV, hacia 1778 se había levantado una iglesia de nueva planta a manos de un lego cisterciense discípulo de Ventura Rodríguez[18]. Según Ponz la iglesia estaba ya terminada en 1788. Una cartela en la puerta del recinto amurallado, también nuevo, ostenta aún el año "1797". Algunos vínculos debían ligar a esta fundación cisterciense con la Cartuja de las Fuentes porque, significativamente, entre los asistentes a una ceremonia de traslación de la imagen de la Virgen de las Fuentes celebrada en 1756, acudió Isidoro Andrés, religioso del mencionado monasterio de Santa Fe[19]. En cuanto a la colaboración de Bayeu para con la nueva iglesia cisterciense, al parecer pintó algunos cuadros de altar en el año 1796. Como prueba de ello, en la colección Asín de Huesca, se conserva un libro[20]

15 Cartas fechadas a 15-10-1796 (doc. 120) y 6-12-1797 (doc. 125).

16 Carta de fray Manuel Bayeu al conde de Fuentes del 15-10-1796 (doc. 120).

17 BARLÉS, y CALVO (1992), p. 25. En este artículo se corrobora, a través de otras fuentes documentales, que las obras destinadas a oficinas pudieron concluirse gracias a la donación del conde de Fuentes.

18 Sobre el Monasterio de Santa Fe de Huerva, véase el artículo de María Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis "Los barrios rurales", en FATÁS (1991, 2ª ed.), p. 438.

19 CALVO, y BARLÉS (1992), p. 17.

20 Se trata del libro FERNÁNDEZ DE VELASCO Y PIMENTEL, Bernardino, duque de Frías y conde de Peñaranda. *Deleyte de la Discreción y fácil escuela de la agudeza...* Madrid: Oficina de Gabriel Ramírez, 1749.

procedente de la biblioteca de la Cartuja de las Fuentes en cuya guarda consta la siguiente anotación manuscrita: "De el padre Leon Sancho [*rúbrica*]. Y este padre lo regaló en el Monasterio de Santa Fee a fray Manuel Bayeu cuando les pintó los cuadros de los altares de la yglesia, año 1796". La letra del fragmento posterior a la rúbrica parece del propio Bayeu, no así el fragmento anterior. El interior de la iglesia de Santa Fe está arrasado y nada sabemos de lo que pudo suceder con estos cuadros de altar.

Cuando por fin llegó Bayeu a la Cartuja de las Fuentes, hacia principios de octubre de 1796, fue muy bien recibido por sus compañeros de claustro, según relata al conde Fuentes: "hallé a toda mi venerable comunidad con tanta salud como desseos de berme. No paraban de habrazarme; y yo, lleno de gozo de berme en mi cassa y entre mis hermanos". Pero la novedad del regreso pronto se vio superada por otra, la llegada del obispo de Huesca Juan Armada Araujo (1793-1797) camino, al parecer, de una visita pastoral. Como individuo más entendido de su comunidad en materias artísticas, Bayeu fue el encargado de guiar al obispo para mostrarle todo el monasterio. La racionalidad y buenas proporciones de su arquitectura, la esplendidez de sus pinturas y retablos, todo bien reciente, causaron honda impresión en el prelado. Así lo cuenta fray Manuel al conde de Fuentes, disculpándose de que por ese motivo se hubiera retrasado en escribirle: "Aún no abía concluido mis cunplidos cuando llegó el Ilustrísimo Obispo de Huesca con los vissitadores y familia, que iban a Castejón. Se estubieron aquí un par de días. Bio el Ilustrísimo esta cassa, que le gustó infinito. Yo fui el que quisso que se lo enseñase todo. Le debí mil elojios y satisfaciones, y lo missmo la comunidad, que se fue prendado. Despachado de Castejón, bolbió otra bez y se estubo con su comitiva otro par de días. Y creo nos bendrá a ber sienpre que tenga ocassión porque se fue muy contento. Esta bataola, que fue bastante cansadita para mí, me ha hecho passar estos días sin comunicarle a Su Excelencia mi biaje a ésta tan suya".

Pascual Pedro de Moles murió suicidado. El día 26 de octubre de 1797 se arrojó desde una de las ventanas más altas de Lonja[21].Su trágico fallecimiento debió de ser muy comentado. Por ejemplo, fray Manuel Bayeu dejó de ello constancia en carta al conde don Luis: "Por este correo me escriven de Barzelona la desgraciada muerte que tubo don Pasqual Pedro de Moles, grabador del consulado y director de aquella Real Academia, que le cojió el esplín no sé con qué motivo y se arrojó por una de las bentanas de la Academia y se rebentó. He hecho a Su Excelencia esta noticia porque me dijo de buelta de Barcelona que le abía tratado, y visto en su cassa mi retrato pintado a mucho color. Y por aberle gustado y sabido hera mío, me quisso Su Excelencia conocer, con mucho honor mío. Yo lo he sentido porque hera amigo y tenía mérito. No puedo conjeturar qué barbarie le boló el juicio. Dios le aya perdonado"[22].

El 6 de diciembre de 1797 fray Manuel Bayeu recibía en su convento carta del conde de Fuentes, que enseguida mostró al que antaño fuera prior de la Cartuja de las Fuentes. Al parecer relataba alguna buena noticia y una celebración a la cual había sido invitado dicho antiguo prior, aunque éste tuviera que excusar su ausencia: "nuestro reverendo padre vicario general (que todavía está enfermo)... se ha alegrado muchissmo de las noticias que su excelencia me da y que se ayan dibertido en recivir fabores de su bondad aconpañándole a la messa y orquesta. Nuestro reverendo padre hubiesse disfrutado con el mayor gusto también esse fabor si se lo ubiessen proporcionado,

21 SUBIRANA (1990), p. 49-50.

22 Carta de fray Manuel Bayeu al conde de Fuentes, del 6-12-1797 (doc. 125).

como Su Excelencia quería"[23]. Era el padre Ventura Lázaro quien anteriormente fuera prior de la Cartuja de las Fuentes y ahora (desde 1794) vicario general de la Congregación Nacional de Cartujas Españolas[24]. En las fechas que nos ocupan se encontraba convaleciendo de una enfermedad en su cartuja de origen, desde donde aprovechó la ocasión para saludar al conde don Luis a través de Bayeu: "Me encarga diga a Su Excelencia sus afectos y desseos de serbirle, que me costa le tiene mucha ley y veneración. Aún está bastante malito, aunque ha ganado mucho para conforme bino, y se esfuerza en passear el día que lo permite el tienpo. Oy me ha hecho toda la mañana conpañía en mi taller, rebolbiendo mis borrones, y se a dibertido. Espero que se conponga, aunque ba muy despacio".

En conclusión, es evidente que Luis Pignatelli y Gonzaga congració con los monjes de Las Fuentes, tal y como corroboran las palabras de colofón de fray Manuel Bayeu en su segunda carta: "Reciva Su Excelencia espresiones de todos los monges y hermanos de esta cassa".

[23] Carta de contestación de fray Manuel Bayeu al conde de Fuentes, escrita el mismo día 6-12-1797 (doc.125).
[24] GÓMEZ (1985), p. 211.

Capítulo 7

La familia Ric y el Monasterio de Sijena

De los últimos años del siglo XVIII y primeros del siglo XIX datan varios testimonios documentales que ilustran la estrecha relación que unió a fray Manuel Bayeu con la familia Ric de Fonz (Huesca), titular de la baronía de Valdeolivos. A partir de estos documentos se desvelan también diversos desplazamientos y actividades del fraile, que se extienden al Monasterio de Sijena y por tierras del somontano barbastrense, incluido Fonz.

La familia Ric de Fonz

Para la buena comprensión de los datos que se irán comentado, es imprescindible partir de una sucinta reseña sobre varios miembros de la familia Ric que fueron contemporáneos de Manuel Bayeu[1].

Pascual Miguel Ric y Egea, descendiente de un linaje que se había establecido en Fonz muchas generaciones atrás, nació en la villa de sus mayores en 1707 y heredó de ellos los títulos de carlán de Aguilar, señor de Bujeda y de la Torre de Aguilar, caballero de la Orden de Calatrava y noble de Aragón. Fue corregidor de Benabarre y gobernador y justicia mayor de Alcañiz. Carlos III le concedió en 1765 el título de barón de Valdeolivos a favor suyo y de sus sucesores. Había casado en 1737 con María Francisca Pueyo de Urriés y Cavero, natural de Barbastro. Del matrimonio nacieron María Francisca, Joaquina y Miguel Esteban. Hizo testamento en Alcañiz en el año 1778.

María Francisca Ric y Pueyo de Urriés nació en Fonz en el año 1747. Ingresó como religiosa de la Orden de San Juan de Jerusalén en el Monasterio de Sijena (Huesca). El día 16 de abril de 1795 fue electa priora de la casa, cargo que mantuvo hasta su muerte, acaecida el 19 de febrero de 1819.

[1] Véase al respecto GARCÍA CIPRÉS (1912) y GARCÍA CIPRÉS (1914).

Joaquina Ric y Pueyo de Urriés nació en Alcañiz en 1749 y falleció en Fonz, sin tomar estado, en 1820.

Miguel Esteban Ric y Pueyo de Urriés nació en Fonz el día 3 de agosto de 1740. Heredó y sucedió a su padre en los títulos de barón de Valdeolivos, carlán de Aguilar, señor de Bujeda y de la Torre de Aguilar y noble de Aragón. Fue, además, caballero de la Orden de Montesa y de San Jorge de Alfama. Casó en primeras nupcias con María Micaela Lezuán, en La Almunia de Doña Godina (Zaragoza). En 1760, a los pocos días de nacer la hija habida del matrimonio, murieron madre y niña. Miguel Esteban contrajo matrimonio en segundas nupcias el 14 de septiembre de 1764 con Ana María Monserrat y Uztáriz, natural de Altafulla (Tarragona) e hija de los marqueses de Tamarit. De los diecisiete hijos que procrearon, seis llegaron a adultos: Pedro María, Antonio Bernabé, María Josefa, Ana María, Micaela y Benito. Miguel Esteban murió en Fonz tras penosa enfermedad el día 17 de mayo de 1809, en plena Guerra de la Independencia.

Pedro María Ric y Monserrat, tercer barón de Valdeolivos, carlán de Aguilar, señor de Bujeda y de la Torre de Aguilar, noble de Aragón y caballero pensionado de la Orden de Carlos III, nació en Fonz el 24 de septiembre de 1766. Fue colegial de San Vicente en Huesca, catedrático y rector de la Universidad de Huesca, y camarero secreto del Papa Pío VI (1796). A partir de 1795 fue desempeñando sucesivamente los cargos de alcalde del crimen, oidor y gobernador de la sala del crimen en la Real Audiencia de Aragón. En la Guerra de la Independencia colaboró activamente en la lucha contra los franceses, participando en todas la juntas. Tras el primer Sitio de Zaragoza (1808) contrajo matrimonio con la célebre heroína María Consolación de Azlor y Villavicencio, condesa viuda de Bureta. En 1809 alcanzó el cargo de regente de la Audiencia. En 1810 era elegido diputado para las Cortes Generales de Cádiz. Sus últimos años, ya viudo, los pasó retirado en Fonz hasta su muerte acaecida el 29 de marzo de 1831. Entre sus méritos contaba con la Cruz de distinción concedida a los Defensores de Zaragoza y la Flor de Lys de la Vandée de Francia.

Frey Antonio Bernabé Ric y Monserrat nació el 10 de junio de 1771. Fue caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén. Según García Ciprés, fue gobernador del castillo de Ricaroli (Italalia), que defendió contra las tropas de Napoleón. Posteriormente el Gran Maestre le mandó retirarse a Malta[2], territorio soberano de los sanjuanistas. En 1802 regresó a España[3], donde siguió desempeñando cargos propios de su orden en el país. Murio en Fonz el 25 de febrero de 1827.

[2] Cuando fue elegido Gran Maestre de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén el alemán fray Fernando de Hompesch (17 de julio de 1797), Antonio Ric, entonces prodomo del Hospital de Malta, quedó comisionado por su tía María Francisca, priora de Sijena, para entregar en nombre de esa comunidad de religiosas una carta y un presente de felicitación al nuevo superior de los sanjuanistas. Véase Fonz, Archivo del Barón de Valdeolivos, caja 41., documento sobre datos biográficos de María Francisca Ric.

[3] Todos estos datos proceden, como ya se ha dicho, de GARCÍA CIPRÉS (1914), p. 406, pero hemos de tomarlos con prevención porque, según se verá, Antonio Bernabé Ric parece que estaba en España ya a fines de 1800. Además, sospecho que cuando habla del Castillo de Ricaroli, en realidad se refiere a Rivoli, lugar donde se produjo la victoria de Napoleón sobre los austríacos el 14 de enero de 1797. Extraña, asimismo, que frey Bernabé Ric fuera por entonces gobernador, con menos de treinta años de edad. Por último, es grave errata de García Ciprés decir que Carlos IV nombró a Antonio Ric Gran Maestre de la Orden del Hospital.

María Josefa Ric y Monserrat nació el día 13 de noviembre de 1779. Ingresó como religiosa en el Monasterio de Sijena, tomando el hábito en 1792.

Benito Ric y Monserrat nació el 3 de abril de 1782. Siguió la carrera militar, siendo cadete en 1803 y capitán en 1808. Sufrió heridas de guerra en la Francesada. Su hija María Dolores Ric y Azlor de Aragón llegaría a ser la continuadora del título familiar, como baronesa de Valdeolivos.

Micaela Ric y Monserrat nació el 14 de mayo de 1783. Fue escolana de su tía, la priora María Francisca Ric, en Sijena. Más adelante tomo allí el hábito y profesó. Fue priora desde 1847 hasta su muerte en 1856[4].

Fray Manuel Bayeu en el Monasterio de Sijena

Los contactos de fray Manuel Bayeu con la familia Ric pudieron tener su origen cuando pintó el salón prioral del Monasterio sanjuanista de Nuestra Señora de Sijena (Huesca) en tiempos de la priora María Francisca Ric y Pueyo de Urriés. Se desconoce quién o quiénes promovieron el encargo, pero no debe pasar por alto que la localidad de Lanaja, la más próxima a la Cartuja de las Fuentes y estrechamente relacionada con ella, pertenecía al señorío del Monasterio de Sijena[5].

Así veía Fuentes y Ponte, a finales del siglo XIX, la sala prioral: "allí campea en el testero un lienzo pintado con el mal gusto de los siglos XVII al XVIII, en el cual se quiso representar á los reyes fundadores y á la Soror Infanta doña Dulce. Sobre el encalado mural ó reboco hay figurados cuadros, fantaseando los retratos de las prioras más distinguidas como Dª Sancha de Abiego, Dª Osenda de Lizana, Dª Teresa Jimenez de Urrea, Dª Blanca de Aragón, Dª Serena de Moncayo, Dª Jerónima de Olivón, etc. etc."[6]. Estos y otros retratos incluidos los de María Francisca y Micaela Ric, así como el propio autorretrato, fueron los pintados por Manuel Bayeu, posiblemente en torno a la primavera o verano del año 1795 (cat. [D-14] - [D-31]). Todos ellos sucumbieron al incendio del monasterio provocado en 1936, en los comienzos de la Guerra Civil.

El buen recuerdo que dejó fray Manuel entre la comunidad de religiosas hospitalarias se hace patente a través de diversos hechos y anécdotas. Además, tuvo oportunidad de alimentar ese buen recuerdo en varias ocasiones posteriores en las que se alojó temporalmente en el convento, distante unos 30 kilómetros de la Cartuja de las Fuentes.

4 PANO (1932), p. 41.

5 En 1212 Pedro II de Aragón hizo donación perpetua a Sijena del pueblo de Lanaja, con todos sus términos, pastos, aguas, casas, etc. Véase PALACIOS SÁNCHEZ (1994), p. 31.

6 FUENTES (1890), vol. I, p. 88.

En octubre de 1796 fray Manuel llegó a la Cartuja de las Fuentes de un largo viaje, del que ya me he ocupado en el capítulo anterior[7], presumiblemente desde tierras catalanas. La priora María Francisca pronto fue conocedora de su regreso a los Monegros y quiso invitarle a pasar por Sijena para asistir a una profesión, a la cual seguramente acudió ya que a mediados de mes manifestaba Bayeu su determinación de ir al convento en breve con la excusa formal de asistir al acto: "Estoy conbidado para esta semana, día 15, de la señora priora de Sixena para ir a una professión. Y piensso passar entre aquellas señoras 4 días, contándoles mis abenturas en esta tenporada". Se refería al largo viaje del que acababa de regresar.

En el verano de 1797, respondiendo a los deseos de Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, y de su hijo Pedro María, fray Manuel Bayeu pintó un retrato de grupo compuesto por la priora María Francisca Ric junto a sus jóvenes sobrinas Ana María y Micaela, para ser colgado en la casa solariega del barón, en Fonz[8] (cat. 329). Se trataba, sin duda, de un encargo hecho por motivos sentimentales, para poder tener cercanas, aunque de forma figurada, a aquellas tres mujeres de la familia retiradas a la vida monástica. Bayeu viajó expresamente a Sijena para tomar apuntes de las retratadas, no sin que le costara su trabajo mantenerlas posando el tiempo indispensable. Una carta de María Francisca a su hermano Miguel Esteban, del 31 de julio, corrobora esa estancia de fray Manuel en Sijena: "Mañana se marcha frai Manuel Baieu, que nos a echo conpañía unos días y deseaba ber aquí a Pedro María"[9]. Existen abundantes detalles sobre la ejecución del lienzo, que pueden verse en la parte del catálogo. Anteriormente Bayeu había también realizado un retrato del barón de Valdeolivos, don Miguel Esteban, pero éste no se conserva en Fonz.

Fray Manuel Bayeu en Leciñena

Posiblemente en el mismo verano de 1797, entrado el mes de agosto, fuera el momento en que Manuel Bayeu se desplazó al Santuario de la Virgen de Magallón en Leciñena (Zaragoza), situado casi a mitad de camino entre las cartujas de Aula Dei y de Las Fuentes, para hacerse cargo de la decoración pictórica de su iglesia, reformada entre el 8 de agosto y el 7 de septiembre. Además de hacerse nuevos revestimientos arquitectónicos y ponerse otro retablo mayor, se encomendaron a Bayeu las pinturas murales de bóvedas y paredes dedicadas a temas marianos (*Inmaculada Concepción, Anunciación, Asunción, Coronación de la Virgen*) junto con otros temas complementarios[10]. Hoy estas pinturas están destruidas.

---

7 Carta de fray Manuel Bayeu al conde de Fuentes del 15 de octubre de 1796 (doc. 120).

8 Ver carta de Pedro María Ric a su padre Miguel Esteban del 24-6-1797 (doc. 121), carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 6-8-1797 (doc. 122) y carta de fray Manuel Bayeu al conde de Fuentes del 6-12-1797 (doc. 125).

9 Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 46.

10 SANTO DOMINGO (1814), p. 121-122, 146-150.

Un viaje a Fonz y otras noticias (1797-1798)

Conocedor de la mala salud que había padecido fray Manuel durante la primavera de 1797 (aquejado de tercianas) y de los trabajos que le ocuparon en verano, especialmente intesos en agosto (si es que efectivamente fue entonces cuando estuvo en Leciñena), Pedro María Ric le convenció para que fuera a descansar a Fonz. Así lo cuenta el cartujo al conde de Fuentes: "Yo estube fatal esta primabera, con tercianas, y me instó don Pedro María Ric a que fuesse a Fonz, su cassa, que me conpondría y passearíamos por aquel monte tan fértil. Lo berifiqué el día de San Miguel"[11], es decir, el 29 de septiembre de 1797. Un mes y medio permaneció con los Ric recobrando fuerzas y paseando, pero también aprovechando el tiempo para pintar algo: "me llebé unos pocos colores, por no estar ociosso, que enpleé en retratarlo de cuerpo entero [*a Pedro María*] y tanbién a un camarista de la cassa para aconpañar otros de la familia", entre ellos el de la priora María Francisca ya comentado (cat. 329). No se conserva en Fonz ningún cuadro que pueda responder al retrato del camarista o criado, pero sí el de Pedro María, firmado por su autor (cat. 328). Bayeu añade: "Todo salió a mi satisfación y de cuantos los an bisto. Tanbién hize algunos rasguños de pronto, al modo del San Luis". Como vemos, fray Manuel pintó bastante para los Ric pues, además de las obras ya mencionadas y otras no especificadas que figuran en la documentación, existen actualmente en Fonz varios cuadros de indudable atribución al pintor[12]. Fácil que alguna de aquellas obras no especificadas de las que habla Bayeu se correspondan con los cuadros hoy conservados.

En esos primeros días del otoño de 1797 que fray Manuel Bayeu permaneció en Fonz, la priora María Francisca se interesó por el recobro de salud del fraile. En carta de octubre escribe a su hermano Miguel Esteban: "Celebraré que el resfriado se acabe de sacudir y que en los demás de casa no aia nobedad como nos sucede aquí. Y que fray Manuel esté ya guapo y que aora se descanse y pas[*e*], que ya era tiempo de eso, asta que se buelba su destino [*a la Cartuja de las Fuentes*][13].

La estancia en Fonz fue beneficiosa para Bayeu, pero no así el viaje de regreso, que resultó un tanto accidentado[14]. El 16 de noviembre de 1797 abandonaba la casa del barón de Valdeolivos acompañado de un tal mosén Pedro y un mozo. Llegaron a Monzón, dieron un paseo por la ciudad y comieron allí. Pararon, al parecer, en el convento de la Trinidad, donde sufrieron intenso frío. Luego cruzaron el río Cinca en la barca de Pomar[15], donde fray Manuel empezó a padecer una terciana cuya calentura y sudor sufrió en Pomar. No obstante, pudo cenar bien y sudó toda la noche (posiblemente alojado en Pomar). Al día siguiente, 17 de noviembre,

---

11 Carta del 6-12-1797 (doc. 125).

12 Relación de obras conservadas en Fonz atribuidas a Bayeu pero no documentadas: retrato de Miguel Ric y Ejea, cuatro bocetos para pinturas murales de la Cartuja de las Fuentes, un Cristo Salvador, un Virgen, una Virgen con el Niño y San Juanito, una Inmaculada, un San Antonio de Padua, un San Juan Nepomuceno y un escudo de armas (cat. 337).

13 Doc. 123.

14 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 18-11-1797 (doc. 124) y de fray Manuel Bayeu al conde de Fuentes del 6-12-1797 (docs. 125).

15 En la proximidades de Pomar (Huesca) debía de haber un punto importante de cruce del río Cinca, dotado con algún tipo de barcaza. Respecto a su valor estratégico, es significativo el hecho de que en 1809 una columna francesa al mando del general Habert se apoderara de la barca de Pomar. Véase PANO (1947), p. 17.

se pusieron en marcha hacia Sijena, en una jornada de fuerte lluvia: "Don Pedro, que pareze tan guapo, lo traje a la zaga toda la llubia, que le caló hasta la carne; y al mozo. Y a mí me trajo en pie mi capote". De estas palabras diríase que hicieron el viaje a pie, empresa dura pero factible teniendo en cuenta que la primera jornada (Fonz-Pomar) es de unos 20 kilómetros y la segunda (Pomar-Sijena) de alrededor de 30 kilómetros, con dominio de terreno en descenso. Aún así, es de suponer que llevaran alguna caballería, sobre todo teniendo en cuenta que algo de equipaje acarrearían y que Bayeu ya contaba cincuenta y siete años de edad. Llegaron por fin a Sijena y encontraron con buena salud a toda la comunidad de monjas, empezando por la priora. Esa noche Bayeu durmió bien, pero enseguida recayó. Así lo recordaba en la carta escrita semanas después al conde de Fuentes: "Pero a mi regresso me cojió una llubia en el camino 3 oras hasta Sixena y me bolbieron las tercianas, que me an tenido diez días de cama y 15 de conbalecencia. Y me an tenido cuidado y tratado en aquella cassa cuanto podía dessear"[16]. Algo exageró Bayeu en cuanto al número de días que dijo estar enfermo y convaleciente, puesto que su llegada a Sijena fue, como vimos, el 17 de noviembre, en tanto que el 2 de diciembre regresó a la Cartuja de las Fuentes "ya restablezido", aunque no muy confiado: "Dios quiera no me buelban [*las tercianas*], aunque no fío mucho por la quina, que no es de la mejor calidad; y abré de tomar más para precaber".

También en diciembre de 1797, ya en su cartuja, fray Manuel Bayeu envió unos cuadros, ignoro cuáles, a Miguel Esteban a través de Sijena. El día 22 del mismo mes la priora los ponía en camino a Fonz con estas líneas: "Ban los cuadros que embió fray Manuel. Ya les encargo los cuiden no se mojen si lluebe, que echarían a perder. Nos quedamos sin ber, porque encargó no se desligasen, que no sabríamos bolber a componer"[17].

En el año 1798, concretamente en abril, encontramos tres alusiones esporádicas a Manuel Bayeu en otras tantas cartas de Pedro María Ric escritas desde Zaragoza, donde residía habitualmente, a su padre en Fonz. La primera de ellas es con motivo de recomendarle que mandara hacer urnas para proteger del polvo varias figurillas del Niño Jesús que había en la casa de los Ric: "y no puede ser muy costoso haciendo las urnas de pino, y quando buelba fray Manuel se pintavan de buen gusto"[18]. La segunda, sólo tres días posterior, menciona a Bayeu a propósito de la conveniencia de dorar los marcos de unos cuadros, quizá del mismo Bayeu, que el barón de Valdeolivos poseía en Fonz: "Yo tenía la idea de decirle a Juanico [*Luzán*] que se llevase [*desde Zaragoza*] oro y los aparejos para dorar los marcos, pues si se determina que pase aí a vistas es preciso que todo esté decente, bien que según dixo fray Manuel el dorador de Lanaja irá siempre que se quiera y lo hará con primor y conveniencia[19]. La tercera alusión es para transmitir un saludo al barón de Valdeolivos y demás familia de parte de Bayeu. Por lo visto, el fraile había escrito recientemente a Pedro María diciéndole que se encontraba bien de salud. "Está guapo", comenta Pedro María a su padre[20].

---

16 Carta del 6-12-1797 (doc. 125).

17 Dco. 126.

18 Carta del 4-4-1798 (doc. 127).

19 Carta del 7-4-1798 (doc. 128).

20 Doc. 129. La carta está fechada a 25 de abril, pero no se consigna el año. Por lo tanto no hay plena seguridad de que sea de 1798, aunque así lo hacen suponer las fechas de las demás cartas en cuyo contexto se encuentra ésta archivada.

Noticias diversas (1800-1801)

Desde 1798 hay en el Archivo del barón de Valdeolivos una laguna documental sobre fray Manuel superior a tres años. Reaparece en julio de 1800, cuando Pedro María comenta a su padre el barón: "Fray Manuel Bayeu me escrive que va a pintar el monumento de Fornillos y que en despacharlo se pasará para estar un par de días con vuestras mercedes y llevará los quadros que tiene travajados"[21]. Por lo tanto Bayeu pintó un monumento de Semana Santa para la localidad de Fornillos, a pocos kilómetros de Barbastro. Actualmente en su iglesia parroquial nada queda de la dotación artística que contenía antes de la Guerra Civil de 1936-39. Por consiguiente, dicho monumento no se conserva.

Tras su paso por Fornillos, según tenía previsto, fray Manuel recaló en Fonz y también en Sijena, de lo cual dió cuenta a Pedro María en una carta no posterior a mediados de octubre: "Después que estube ay [*en Fonz*], escribí a don Pedro Ric mi romería ay y Sixena. Me contestó con prisa muy contento y que está muy bueno"[22].

Poco después, Bayeu tenía listo en la Cartuja de las Fuentes un encargo que había recibido de un individuo, amigo o conocido de Miguel Esteban Ric, llamado Bernardo Llano de Solís. Se tomó la tarea muy en serio y quiso emplear toda la habilidad de la que era capaz. El hecho es que el barón don Miguel Esteban fue intermediario en hacer llegar las pinturas al encargante, a un destino no conocido. En carta del 26 de octubre de 1800 Manuel Bayeu avisaba al barón el envío de los cuadros con estas palabras: "Con el mismo muchacho del sastre que a cosido las cintas en los cuadros, los remito a vuestra merced porque aunque me ocurrió enbiarlos a Sixena, me pareció que padecerían algo si los desplegaban y no los bolbían a poner como ban. Por el correo a Barbastro me hubiese sido fázil, pero cotejado un gasto con otro y que el muchacho tiene piernas, espíritu y nada de tonto, me ha parezido enbiarlos con él para que vuestra merced los desplegue y aga colgar donde pegue buena luz y se hagan el cargo. Y bea don Bernardo si le he dado gusto, en la inteligencia que aunque son para lugares de pocos artífizes, es cossa pública, y no ay rincón en el mundo en el que algunos inteligentes no lo bissite. Y los tales luego preguntan de dónde a benido esto, o quién lo ha hecho, y se renueba entonzes la gratitud al donante y el artífize, o alabanza o bituperio y faborezen el encargo, me a hecho esmerar en la execución. Pero como de gustos no ay nada escrito, no sé si vuestras mercedes lo tendrán, pero yo he hecho lo que sé. En orden a la gratificación, le a de decir vuestra merced a don Bernardo que lo que quiera, en inteligenzia que por ganar dinero no los he hecho, sino para ayuda de colores y aceytes. Y que con lo que quiera enbiarme quedaré contento, sin que le quede el menor escrúpulo, sin enbargo que estoy satisfecho que sin cuatro onzas de oro no hallaría en Madrid quien aga otro tanto (que es donde podían hazerlo como están pintados y estudiados; esto lo digo no por otro que porque sepa don Bernardo lo que enbía a su patria). Y que me alegraría los biessen los pintores de primer orden de Madrid y otros sugetos de gusto. Ya me dirá vuestra merced qué les a parezido"[23].

---

[21] Carta del 11-7-1800 (doc. 130).

[22] Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 26-10-1800 (doc. 131).

[23] Doc. 131.

El día 28 de octubre Miguel Esteban Ric remitía a Bayeu un doblón de a ocho[24] en nombre de Bernardo Llano, mientras que al propio que hizo el porte le dio seis pesetas[25]. El 17 de noviembre el barón recibía de don Bernardo las seis pesetas adelantadas para el propio.

Una carta de Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric, fechada a 2 de noviembre de 1800[26], se hace eco de los trabajos por los que estaban pasando numerosas personas aquejadas de paludismo, mal endémico en los Monegros, cuyos efectos fueron por entonces especialmente intensos, tanto en la Cartuja de las Fuentes como en Lanaja y Sariñena. También sufrieron tercianas en Fonz, al menos don Benito y doña María Pepa, hijos del barón. Bayeu recomienda y describe detalladamente el tratamiento que debía seguirse a base de quina, tanto para cortar las tercianas como para prevenirlas, tratamiento que usaba asimismo el médico de Lanaja. Desaconseja cualquier otra terapia que comportara sangrías, purgas o vomitivos. Recuerda cómo tiempo atrás había contraído tercianas en Fonz y curado con el mismo método en Sijena.

Hacia el mes de diciembre de 1800 estuvo en la Cartuja de las Fuentes un fraile llamado Crespo[27], conocido del barón de Valdeolivos, para recoger un cuadrito que le había ofrecido Manuel Bayeu. Trajo "unas bidrieras" para Bayeu, saludó al prior[28] y se ofreció a reparar un molino de aceite de la cartuja encargando una "fila" y una "rueda", comprometiéndose a poner manos a la obra en la próxima Cuaresma (1801). Tras explicar esto, añadía Bayeu: "Y en reconpensa no quiere sino que yo le aga un cuadro de la Cena para el refectorio del conbento [*de Barbastro*], y se a quedado en que se lo iré a pintar. Es obra que baldrá cien duros, de 20 palmos de largo y no sé el alto. Le aré una cosa que no aya en Barbastro, ni tal bez en sus conbentos. Basta que la berán muchos inteligentes"[29]. De paso, podría aprovechar la ocasión para ir a Fonz y visitar a su amigo el barón: "Y con esste motivo pasaré un par de días a ber a vuestras mercedes cuando lo aga".

El primer día del año 1801 el barón de Valdeolivos hizo llegar a fray Manuel una partida de pigmento verde de gran calidad extraído en Juseu, localidad ribagorzana distante unos 15 kilómetros de Fonz: "Oy he recivido de parte de la señora priora la carta de vuestra merced y la sarreta con el color berde de Joseu, que aprecio infinito por ser cosa escelente para pintar al fresco, que no se halla en ninguna parte tan bueno. Y si mis hermanos viviesen, presto se emplearía en Palacio. Buelbo a repetir, mil gracias. Y si a mí me tocase pintar en El Pilar (que no sería estraño) entonzes nezesetaría otro tanto, y se enplearía bien". Con motivo de la visita a Fonz que Bayeu había prometido cuando fuera a Barbastro, comenta: "hablaremos del berde y sus efectos, que ya estará experimentado". El pigmento de Juseu le produjo gran cotento, a juzgar por el entusiasmo de su agradecimiento: "Yo estoy muy agradecido a las finezas de vuestras mercedes y su cuidado en esta diligencia del berde. Y si siempre lo he estado, aora con

---

24 Equivalente a 8 libras jaquesas o 150 reales de vellón.

25 Equivalentes a 24 reales de vellón.

26 Publicada fragmentariamente por RIBA (1911), p. 138-139 (doc. 132). No he hallado el original.

27 Era fraile de un convento de Barbastro. A falta de más datos, pudo pertenecer a cualquiera de las órdenes masculinos que por entonces tenían casa en la ciudad del Vero: Franciscanos, Mercedarios, Escolapios, Trinitarios y Capuchinos. Véase MONSERRAT, y PLEYÁN (ca. 1889), p. 71. Según Manuel Bayeu, a fray Crespo le permitían en su Orden más libertad de movimiento que a él, lo que no nos aporta mucho dado que la regla cartujana es de las más estrictas. Ver doc. 133..

28 Juan Francisco Cavero (1799-1801). Váes BOSQUED (1986), p. 103.

29 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 1-1-1800 (doc. 133).

más motibo desseo serbir a vuesta merced y todos los suyos, y de tenerlos presentes en mis oraciones".

El mismo día 1 de enero de 1801, o muy poco antes, Bayeu recibió carta de un canónigo de Jaca. Fácil es que se tratara de uno de los hermanos Asso, Bartolomé o José, con quienes mantuvo amistosos vínculos durante la época en que trabajó en la Catedral de Jaca (1791-92)[30]. Dicha carta, de la cual Bayeu hizo partícipe a Miguel Estaban Ric, contaba noticias de guerra: "en Ytalia se an dado una fuerte batalla el Emperador y la Francia, que en esto an ganado la bictoria cojidos 60 cañones, 200 carros de moniciones y 10 mil prisioneros: vea vuestra merced cómo ba el cuento. Y el Papa y el cardenal Rufo qué ánimo tomaron. Beremos cómo lo pintan las gazetas". Efectivamente, a finales de noviembre de 1800, Napoleón, entonces primer cónsul, había reiniciado las hostilidades contra el emperador Francisco II en Italia. Los días 20 y 24 el general Brune, que comandaba el ejército francés en Italia, echó a las tropas austriacas de sus posiciones en el río Mincio, al norte de la península, obligándolas a replegarse hasta la línea del río Adigio y llegando a tomar Verona. El general austriaco Bellegarde tuvo que sucumbir a las exigencias del armisticio firmado, junto con Brune, en Treviso el día 16 de enero de 1801[31]. En cuanto al Papa Pío VII, recientemente investido (13-3-1800), vivía días de incertidumbre. Desde el mes de septiembre había dado muestras de buena voluntad hacia el Consulado francés enviando a monseñor Spina, arzobispo de Corinto, a negociar la situación de la Iglesia Católica, primero en Vercelli y luego en París. En las últimas semanas de 1800 continuaban las conversaciones. Napoleón, muy interesado en reconciliarse con la Iglesia para utilizarla como instrumento de estabilización en los territorios franceses y áreas de su influencia, propició también el acercamiento que conduciría a la firma del Concordato (15-7-1801)[32]. Más reacio al entendimiento con Francia era el cardenal Fabricio Dionisio Ruffo, tesorero y ministro de agricultura de Pío VII, que en 1799 había capitaneado en Nápoles unas fuerzas de signo realista que neutralizaron y derrotaron a un movimiento revolucionario y francófilo surgido en el reino suritaliano[33].

30 Ver el capítulo correspondiente.

31 Véase el artículo de Antón Guilland "La pacificación de Europa, 1799-1802", en CAMBRIDGE (1914), vol. XV, p. 103-141.

32 Véase el artículo de L.G. Wickham-Legg "Los concordatos", en CAMBRIDGE (1914), vol. XV, p. 299-343.

33 Véase el artículo de H.W. Wilson "La lucha por el dominio del Mediterráneo" en CAMBRIDGE (1914), vol. XIV, p. 375-394. Sobre la biografía del cardenal Ruffo véase LANCHINELLI (1836).

Más noticias diversas (1802)

Una carta de Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric fechada en la Cartuja de las Fuentes a 16 de mayo de 1802[34] presenta distintos asuntos que en ésta y otras cartas que le siguen iremos desgranando. La salud del pintor no era buena en aquellos días: "Sin enbargo que llebo 3ª quartana sin poder atribuirlo a otro que a la desigualdad del tienpo, porque un relox no ba más bien ordenado que yo en el comer, dormir, trabajar, rezar y las funciones de yglessia pertenecientes a mi estado. A la 2ª tomé quina, una onza asta la 3ª; y no cedió. Y de la 3ª a la 4ª, que me toca mañana, he tomado la contraria: mucha ensalada, agua y binagre, nada de bino, y comer bien. Y beremos. Que a mí ni lanzeta, ni purga, ni bomitibo me a de matar ni curar, y benga lo que Dios quiera".

Tampoco era buena la salud de otros conventuales cartujos, aquejados de resfriados, especialmente el prior Ventura Lázaro: "aze 20 días que nuestro reverendo padre prior lo passa y se le a quitado la tos con agua de limón caliente cuando se ba a la cama; y aora ronpe mucho, pero aún está floxo". Ni la salud de algunas moradoras del Monasterio de Sijena, incluidas la priora María Francisca Ric y su sobrina Ana María. Ni la del barón de Valdeolivos.

En cuanto a Micaela Ric, hija pequeña del barón y religiosa en Sijena, estaba aquejada gravemente de otros males. Siendo "muy niña habia entrado como Escolana, y era el encanto de las Señoras; estuvo á las puertas de la muerte, y por consejo unánime de ambos médicos, espiritual y corporal, fuéle concedida licencia para convalecer en Fonz, donde estaba la casa de sus padres, cuyo viage efectuó, saliendo de Sijena el 20 de Marzo de 1802 y regresando el 18 de Febrero de 1803"[35]. Diversos indicios aportados por fray Manuel Bayeu apuntan a que Micaela padecía, entre otras cosas, una fuerte depresión. Su familia procuró consolarla en su aflicción de distintos modos, entre otros solicitando a Bayeu que pintara una Santa Waldesca (cat. [D-32]), al parecer de especial devoción o gusto de Micaela. Su padre Miguel Esteban pidió a Bayeu que escribiera una carta dirigida personalmente a Micaela para animarla. Solícito en agradar a la joven monja, con la misma carta que mandó el cartujo al barón el día 16 de mayo de 1802, adjuntó otra para ella[36]. En tono cariñoso, hace amables comentarios sobre diversos conocidos comunes y le da ánimos para superar sus dolencias: "De vuestra merced tanbién sé que prosigue con sus tercianas y floxo el estómago, y sentiría que no le probasse bien a vuestra merced su cassa, la amada conpañía de su padre y demás de cassa, la tertulia de por la noche y bisitas del día, porque aciciente [*sic*] para su curazión no lo allará vuestra merced en todas las boticas y médicos". No se olvidaba de encomendarla a Dios desde que había caído enferma. Acaba la carta con la postdata: "Para doña Micaela Ric, si está para leer, de fray Manuel Bayeu". Por otra parte, le transmitía un consejo a través de la carta de la misma fecha dirigida a su padre: "Y dígale vuestra merced que el talento para nadie es mejor que para gobernarse a sí mismo"[37]. Respecto al cuadro de Santa Waldesca, volveremos a ocuparnos más adelante.

---

[34] Doc. 134. Es contestación a una carta que Miguel Esteban Ric había mandado a Manuel Bayeu con anterioridad.
[35] FUENTES (1890), vol. I, p. 92.
[36] Docs. 134 y 135.
[37] Doc. 134.

En la mencionada carta del 16 de mayo de 1802, Manuel Bayeu expresa su agradecimiento al barón de Valdeolivos por la generosidad con que había ayudado poco tiempo atrás a la Cartuja de las Fuentes en las prácticas de caridad, poniéndolo como ejemplo a imitar por los cristianos pudientes: "Yo me lleno de gozo de la limosna que aze vuestra merced en su casa ésta. Felicitará esa casa y sus abitadores, porque si para todos es la obra más grata a Dios, a los ricos les es las llabes del Cielo. Yo me acuerdo aber bisto a vuestra merced callos en las manos de cortar pan para los pobres. Essos los abían de tener en este tiempo todos los señores y pudientes. Aquí bienen todos los días unos 200, sin contar las familias de catalanes que raro día faltan. Se les da 9 onzas de pan y al medio día con una cazuela de potaje a cada uno, grande o pequeño, que no sé cómo el granero lo suple porque el año pasado no cojimos para senbrar. Pero sin duda creze en los animales por que aún para biudas, enfermas, biejas y hermitañas, cada semana se da 30 panes de 3 libras. Aora nos a llobido, pero los olibos se an elado, no tanto como por ay pero an perdido mucho. El bino aze 3 años con éste que se a helado, y lo conpramos, y aora se gasta de Aula Dei. Dios nos asista".

Fray manuel hubiera ido a visitar más asiduamente a los Ric, si de su exclusivo gusto hubiera dependido, pero las limitaciones de su regla no se lo permitían[38]: "A Barbastro no sé cuándo podré ir. Si en mi relijión tubiese yo las facultades que fray Crespo en la suya, muchas tenporadas pasaría yo en Fonz y Sixena. Pero aquí se ila más delgado y yo no gusto de pedir licencias, que no se acostunbran dar a otros, por más que me alegraría que me las diesen sin pedir. Y no es por soberbia ni por banidad, sino por que si me las daran a mi instancia y enfermara o muriera fuera de mi cassa no abría consuelo para mí, y si fuesse por obediencia, aunque fuesse a Túnez ni al Praguay, iría y moriría contento"[39].

Hacia el mes de abril de 1802 la baronesa Ana María Monserrat, esposa de Miguel Esteban Ric, viajó a la ciudad bajoaragonesa de Alcañiz acompañada de otros familiares, pasando antes por Sijena. Es posible que los Ric tuvieran algunos intereses en Alcañiz. De hecho, Pascual Antonio Ric y Ejea había sido gobernador, corregidor y justicia mayor de allí; y la primera esposa de Miguel Esteban había muerto en dicha ciudad. Pero ¿qué motivo concreto tendrían para hacer este viaje? El comentario que al respecto dedica fray Manuel en su carta a Micaela podría dar la clave: "Tanbién supe que pasaron por allí [*por el Monasterio de Sijena*] su señora madre, tía, hermana, hermano, con mosén Pedro Panillo, y que llegó allí el padre Pío. Y después la entrada en Alcañiz con todo lo demás, digno de dar a vuestra merced, a su señor padre y hermanos, mil enorabuenas después que yo me las he tomado. No sé si la madre abrá ido a ber a don Pedro a Zaragoza". Si a este comentario sumamos el hecho de que María Josefa Ric y Monserrat, nacida en 1775, casó con Pedro Joaquín de Santa Pau, natural de Alcañiz[40], cabe pensar que dicha boda fue precisamente el motivo del viaje[41]. La "hermana" sería, como es lógico, María Josefa; la "tía" sería Joaquina Ric y Pueyo de Urriés, hermana de Miguel Esteban, que vivía soltera en Foz; y el "hermano" podría ser el caballero sanjuanista Antonio Bernabé Ric y Monserrat, instalado en Foz desde su regreso a España, o el pequeño Benito. La presencia de dos sacerdotes en el viaje y la enhorabuena dada por Bayeu a Micaela, también apoyan la

38 Limitaciones que tampoco eran agobiantes, pues ya hemos visto a fray Manuel Bayeu viajar sin problemas en otras muchas ocasiones.

39 Seguimos en la carta del 16-5-1802 (doc. 134).

40 GARCÍA CIPRÉS (1914), p. 406.

41 García Ciprés no señala cuándo ni dónde se celebró la boda, datos que servirían para respaldar la hipótesis propuesta. Aunque algo tarde, era razonable que una doncella casara a los 27 años de edad.

hipótesis de la boda en Alcañiz. Es de suponer que Pedro María también acudiera a la ceremonia, independientemente de que antes o después recibiera la visita de su madre en Zaragoza. En cuanto al padre de la novia, Miguel Esteban, se quedó en Fonz, posiblemente para atender a la enferma Micaela. A principios de junio la baronesa Ana María Monserrat y sus acompañantes estaban de regreso en Fonz. Fray Manuel se lamentó de que no pasaran por la Cartuja de las Fuentes: "Yo me llebé mucho chasco que pasara tan cerca de mi portería doña Ana con su aconpañamiento, pues el procurador de Sixena, cuando pasó por aquí, me dijo que el biernes bendrían a comer a esta su casa. Y le esperaron con comida viernes y sábado, y el domingo supe abían comido en Sariñena. Y después se admirarán vuestras mercedes si boy yo a Barbastro que no pase a Fonz"[42].

Notable zozobra hubo de provocar en la comunidad de Sijena la parcial disolución de la Orden de San Juan de Jerusalén, también llamada del Hospital o de Malta, a la que pertenecía el monasterio[43]. En 1792 la Convención Nacional confiscó y vendió todas las posesiones de la Orden en Francia. En 1798 Napoleón obtuvo la capitulación de la isla de Malta de manos de su soberano y Gran Maestre sanjuanista fray Fernando de Hompesch, quien moriría poco después. Malta pasaba a ser territorio francés. Las rivalidades por la sucesión en el gobierno de los restos que de la orden militar aún quedaban en Europa pronto se desataron. Los caballeros españoles que regresaron a España, entre los que se encontraba fray Antonio Bernabé Ric y Monserrat[44], elevaron una súplica a Carlos IV para que pusiera remedio a la situación de la Orden en el país. En respuesta, el monarca estableció, mediante Real Cédula de 17 de abril de 1802, el mantenimiento de la Orden de San Juan de Jerusalén en España, invistiéndose a sí mismo y a sus sucesores como Gran Maestre[45]. Lo dispuesto por el rey fua acatado por los caballeros sanjuanistas en el capítulo general celebrado en Zaragoza el 22 de mayo de 1802. Manuel Bayeu seguía con interés los acontecimientos, preocupado entre otras cosas por la adecuada recolocación de Antonio Bernabé Ric dentro de la jerarquía hospitalaria española[46] y por la autoridad a que quedaría sometido el Monasterio de Sijena. Así escribía al barón de Valdeolivos el 16 de mayo de 1802: "Ya sabía yo por la Gazeta que el Rey es Gran Maestre, pero deseo saber qué y cuándo y cómo se probeen las encomiendas porque deseo a don Antonio todo bien. Y

---

42 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 6-6-1802 (doc. 136).

43 Véase FUENTES (1890), vol. I, p. 89-92.

44 En varias cartas de fray Manuel Bayeu consta que Antonio Ric estaba residiendo en Fonz: 26-10-1800 (doc 131), 1-1-1801 (doc. 133) y 23-10-1802 (doc. 139). Según GARCÍA CIPRÉS (1914), p. 406, Antonio Ric regresó a España en 1802, pero los datos indican que ya estabaa aquí al menos desde 1800.

45 La parte final de la Real Cédula dice así: "Llevándola, pues, a efecto, en uso de la autoridad que indudablemente me compete sobre los bienes que hacen en mis dominios la dotación de la Orden de San Juan, para hacer que sirviendo a este fin resulte del modo de dispensarlos ventaja y utilidad a mis pueblos, vengo en incorporar e incorporo perpetuamente a mi Real Corona las Lenguas y Asambleas de España de la precitada Orden militar de San Juan de Jerusalén, declarándome Gran Maestre de la misma en mis dominios, para invigilar sobre su buen gobierno y dirección en la parte externa, dejando lo conveniente al régimen espiritual y religioso a la autoridad de la Iglesia y del Sumo Pontífice Romano, que no ha desaprobado esta providencia". Véase MURIEL (1894), t. XXXIV, p. 209.

46 Según GARCíA CIPRÉS (1914), p. 406, Carlos IV nombró a Antonio Ric "Gran Maestre de los caballeros de San Juan en España", afirmación que más parece errata que despropósito, puesto que esa dignidad estaba reservada precisamente para el rey. Siguiendo a García Ciprés, Antonio Ric fue nombrado en 1814 "procurador general del común tesoro de la Orden y ministro y recibidor en ausencias y enfermedades del principal de la Castellanía de Amposta; apoderado general de las encomiendas vacantes de Monzón, Calavera, Valonga, Chalamera, Bellver, Barbastro y de las dos de Huesca, del priorato de San Juan de Monzón y abadiados de Ballobar, Ontiñena y Alcolea de Cinca, y en 1819 apoderado general de la gran Castellanía de Amposta por el infante D. Francisco de Paula Antonio".

saber si las señoras de Sixena estarán en lo espiritual sujetas al Papa o al Nuncio, porque del Obispo, mientras don Juan lo mande, no ay que esperar cosa buena para aquellas señoras"[47]. Perteneciendo en aquella época el Monasterio de Sijena a la Diócesis de Lérida y siendo entonces su obispo don Jerónimo María de Torres (1784-1816)[48], habrá que suponer que el don Juan del que desconfiaba Bayeu fuera alguien influyente sobre el prelado, acaso su vicario general, su secretario particular, o algún otro cargo de su confianza.

En junio de 1802, menos de un mes después, seguía Bayeu tratando de estos temas con el barón de Valdeolivos: "Las encomiendas que tenía el infante don Luis, y tenía el Rey, desde su muerte an pasado a los dos ynfantes. Y un cuñado mío las administraba y administra"[49]. Se refiere a las encomiendas sanjuanistas que pertenecieron al hermano de Carlos III, el infante Luis de Borbón (1727-1785), que luego pasarían dos hijos de Carlos IV. El que fuera secretario de la esposa de don Luis María Teresa de Vallabriga, llamado Francisco del Campo de la Haza, fue ocupando cargos cada vez más importantes. En 1796 era contador general de las encomiendas de las cuatro órdenes militares en España[50]. Su hermano Marcos del Campo había casado con María Bayeu en 1781 y era, por lo tanto, cuñado de fray Manuel. Por lo que éste dice al barón de Valdeolivos, Marcos del Campo llegó a administrar las encomiendas que recayeron en dos de los hijos del rey. Bayeu seguía interesándose por el destino de Antonio Bernabé Ric: "Dígame vuestra merced de don Antonio, si ay buenas noticias, que lo desseo".

En la misma carta del 6 de junio se alude al rey Carlos IV: "El Rey hecha sangre por la boca: dizen los físicos es asma tuberculosa y no espero pise Aragón". Respecto a los problemas de salud del monarca, el dato más próximo en el tiempo del que tengo constancia se remonta al año anterior. En la noche del 8 al 9 de septiembre de 1801 Carlos había caído enfermo, padeciendo un fuerte dolor de costado. Aunque el episodio fue grave y se llegó a temer por su vida, en pocos días salió adelante[51]. Desconozco, pues, qué pudo pasarle al rey hacia mayo o junio de 1802 pero, fuera lo que fuera, ello no le impidió venir a Aragón tal y como estaba previsto. Carlos IV permaneció con su real familia en Zaragoza desde el 23 de agosto hasta el 2 de septiembre, donde fue agasajado con ofrendas, actos religiosos, cívicos y militares, paseos por el Canal Imperial, etc[52]. Luego partió hacia Barcelona.

Seguimos en junio del año 1802. Manuel Bayeu terminó entonces de pintar el ya mencionado cuadro de Santa Waldesca (cat. [D-32]) con el fin de confortar a Micaela Ric en su enfermedad. A pesar de tener pendientes otros trabajos pictóricos para la Cartuja de las Fuentes y estar resentido de padecer cuartanas, "aunque benignas", Bayeu tomó presto el encargo, confiando en dar gusto a Micaela: "Y más si la santa quiere darle la salud", decía. A principios de mes remitió el cuadro a Sijena, de donde sería llevado a Fonz con la siguiente recomendación dada al barón: "A doña Micaela dígale vuestra merced que se ofrezca de beras [*a Santa Waldesca*] y le prometa tenerla una deboción tierna toda su vida, que la curará y esperimentará su patrocinio". Durante el resto del mes de junio Bayeu estuvo muy atareado con otros trabajos

47 Doc. 134.
48 SÁINZ DE BARANDA (1850), t. XLVII de la *España Sagrada*, p. 136-142.
49 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 6-6-1802 (doc. 136).
50 BATICLE (1995), p. 66. ARNÁIZ, y MONTERO (1986).
51 GÓMEZ DE ARTECHE (1890), vol. XVII, p. 356.
52 Véase GÓMEZ VALENZUELA (1968).

¿para su cartuja?[53]. Así lo explica en otra carta escrita a Micaela el día 8 de julio: "Es berdad que en mi bida he pintado más en menos tienpo, porque he pintado 6 cuadros, cada uno como una pared del cuarto de San Miguel de esa su casa. Sacaba 12 horas de pintar por día y así no he tenido lugar de leer la Gazeta regular ni extraordinaria"[54]. Las paredes del cuarto de San Miguel eran una simple referencia coloquial utilizada por Bayeu para que Micaela se hiciera idea de las extensas superficies sobre las que había trabajado. El cuarto de San Miguel, o cuarto nuevo de San Miguel, debía de ser una dependencia noble de la casa Ric de Fonz, renovada o construida en aquella época[55]. El nombre lo tomaría de que allí estuvo colocada una valiosa imagen del arcángel en bronce atribuida a Benvenuto Cellini[56]. Dicha imagen era muy apreciada en la casa, en buena parte debido a que los Ric se acogieron a su patronazgo. De hecho, tanto el oratorio de la vivienda como la capilla que los Ric mantenían en la iglesia parroquial de Fonz, estaban dedicados a San Miguel Arcángel; y no es casualidad que tanto el segundo barón de Valdeolivos, como su hija pequeña y algunos de sus comunes antecesores, tuvieran por nombre de pila Miguel. Fray Manuel Bayeu menciona la imagen de bronce en otras ocasiones: "Memorias al San Miguel del cuarto nuebo, que me acuerdo mucho del"[57]; "memorias a San Miguel del cuarto nuebo"[58]; "dígale vuestra merced algo a mi intención al San Miguel del cuarto nuebo"[59].

La segunda carta, que nos conste, de fray Manuel Bayeu a Micaela[60] era contestación a otra que la hija del barón de Valdeolivos, algo aliviada de su enfermedad, había escrito recientemente al cartujo. La salud de Bayeu había mejorado, pero sólo en parte, pues aún se quejaba: "se me an ido las quartanas y me a acometido una diarrea que me a floxado la máquina bastante". Insiste a Micaela que se empeñe en recobrar la salud: "Vuestra merced procure por ponerse buena y por bolber a su centro [*el Monasterio de Sijena*], que la tía [*la priora María Freancisca*] y la hermana [*Ana María*] están como eclibsadas sin vuestra merced, y tanbién la pitorra de la Felipeta... Y encomiéndese de corazón a la santa Ubaldesca [*sic*] y tenga fe y no tome otra cossa que poca quina en ayunas diez o doze días y estará luego buena". La llamada Felipeta podría tratarse de la jovencita Felipa Pueyo y Gracia, quien ingresó escolana en Sijena con sólo cinco años y murió de subpriora[61]. Bayeu había retratado a la pequeña en el salón prioral de Sijena (cat. [D-30]).

Otras cuestiones del momento eran comentadas por Manuel Bayeu a Micaela. En primer lugar, que había recibido "unos gorros de lino y unas rosquillas de las de la torreta". En segundo lugar, mostraba su pesadumbre por la "salida de la Liñana y la muerte de la sacristana", en

---

53 Fácil es que sí porque en la carta del 6-6-1802 (doc. 136) Manuel Bayeu comenta a Miguel Esteban Ric que ha pintado la Santa Waldesca "sin enbargo de mis obras pedientes con esta cassa [*la Cartuja de las Fuentes*]".

54 Doc. 137.

55 Son de esa opinión las hermanas Otal, actuales descendientes de los Ric, en cuya casa de Fonz todavía habitan.

56 PANO (1908), p. 12 y PANO (1947), p. 14 y 260. En el fondo documental-bibliográfico de la familia Pano y Ruata, actualmente propiedad del CEHIMO (Centro de Estudios de la Historia de Monzón), se encuentra una fotografía de esta imagen de San Miguel tomada a finales del siglo XIX o principios del siglo XX . La firma el fotógrafo L. Acín. Lleva una inscripción manuscrita en el anverso: "Ric / Arcangel S. Miguel". Y otra en el reverso: "San Miguel Arcangelo / Atribuido á / Benvenuto Celini".

57 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 1-1-1801 (doc. 133).

58 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 16-5-1802 (doc. 134).

59 Carta de fray Manuel Bayeu a Micaela Ric del 16-5-1802 (doc. 135).

60 Carta del 8-7-1802, ya mencionada (doc. 137).

61 MONSERRAT, y PLEYÁN (1889), p. 132.

Sijena. Poseemos más detalles acerca del asunto de "la Liñana" a través de una carta de María Francisca Ric a su hermano Miguel Esteban[62] en que le cuenta noticias de Sijena: "emos tenido la trapisonda de no querer profesar la Liñán". La joven novicia se rebeló contra el destino que le había sido impuesto: "en el capítulo, delante toda la comunidad, el escrivano y testigo, a dicho no tenía voluntad ni vocación, con el mismo descaro, si no más, que las de Madrid". Por último, la tercera cuestión es que el día anterior (7-7-1802) Bayeu había recibido carta de Pedro María Ric, el hermano mayor de Micaela, carta a la que pensaba contestar inmediatamente.

Entre septiembre y octubre de 1802 estuvo fray Manuel Bayeu en Fonz y Barbastro. El primer testimonio al respecto es una carta escrita al barón de Valdeolivos desde Barbastro el día 28 de septiembre, pocos días después de haberle visitado en Fonz. Le cuenta cómo se había deteriorado su salud: "Desde que llegué á Barbastro de vuelta de Fonz, no me ha dejado un despeño furioso y estos días con tanto desmando que me ha puesto en cuidado. Mi fortuna está que tengo ganas de comer y tomo buenos platos de pan rallado con yemas, que es mi único alimento y el chocolate. Hoy y la noche pasada es la primera vez que he estado quieto y sin ese trabajo. Cuatro dedos se me han ensanchado las trinchas de mis calzones en este mes. Sin embargo, la quietud y el brasero y pintar con comodidad sin moverme me prueba bien, porque en andar ya estamos á las malas"[63]. Proclive, como ya hemos visto en otras ocasiones, a aconsejar recetas y terapias, Bayeu explica a su amigo un nuevo método para curar cuartanas pertinaces: "Dicen que hecha una masetica en una jícara con hollín cernido y espíritu de vino y puesto dos parches como dos pesos duros en las muñecas, asidos ó ligados con una venda, dos horas antes de tocar el frío, á las dos ú tres horas que se ponen á este tiempo se quitan las cuartanas remitentes que no han hecho caso de quina ni otros remedios, y es remedio que ni pica, ni escuece, ni da dolor ni hace el menor señal en el cutis, y por esto nada se pierde en hacerlo. Los parches se ponen en la parte de adentro como va aquí figurado". Para mejor compresión del remedio, Bayeu dibujó en la misma carta la mano de una dama con el emplasto descrito[64].

La salud de fray Manuel mejoró enseguida y se mantuvo bien en Barbastro durante unos veinte días, alojado en la posada de un discípulo suyo llamado Margaloy. Pero el día 21 de octubre volvió a recaer, frustrándosele la nueva visita a Fonz que tenía prevista hacer a los dos días: "Oy [*23 de octubre*] tenía determinado pasar a dar un abrazo a vuestra merced en su casa y disfrutar de la amable conpañía de vuestra merced un par de días. Pero como Dios amera los gustos de los hombres, a querido que antes de anoche salí de cassa Fortazín de la cocinilla para mi posada y me entró el frío de la terciana, que azía 20 días estaba bueno y me herraron. Por fin la pasé de 8 oras, y ayer tomé quina. Y la tal quina, siendo muy buena, me la izo adelantar de modo que a las 12, y me entró un frío fuerte que me duró asta las 4, y la calentura asta las 3, y el sudor asta las 6. Aora me allo lebantado y pienso en no tomar quina y azer un remedio esterior que las quita y de cualquier modo que sea pensaré el biaje en derechura a mi casa"[65].

El motivo, o uno de los motivos, que había determinado el viaje de Manuel Bayeu a Barbastro nos lo explica él mismo: "Fray Matías se a portado muy mal con mí porque abiendo

---

62 Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48, carta del 29-5-1802.

63 Doc. 138.

64 RIBA (1911), p. 139.

65 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 23-10-1802 (doc. 139).

benido a Barbastro por sus ruegos, sabía yo que quería que parase en su conbento. Y allí no tenía yo más queazer que para media ora, y por tanto no me determiné en darle ese gusto, sino irme a la posada antigua de mi discípulo Margaloy. Y por sólo esto a echo tal enojo que, el día que llegué yo, borró su retrato él mismo con ollín y azeyte linosa. Al día siguiente le enbié a mi criado para decirle cuándo le acomodaba el que fuese a mudar su retrato, y le respondió que ya lo abía él borrado y que se iba a Pomar, que no tenía que cansarme. Oy a buelto y me a bisitado y no emos tocado ese punto, pero sé que está muy quejoso. Pero como yo lo entiendo, sé que él quería cojerme en el conbento para que le pintase la capilla del venerable Rojas, y otras cosas. Y como su proyecto se le a fustrado, a conestado su sentimiento con que no he ido a su conbento; pero a mí nada se me a dado". Posiblemente fray Matías fuera religioso del convento de Trinitarios Calzados fundado a las afueras de Barbastro en 1560 y destruido en buena parte durante la Guerra de Independencia[66]. Presumo que el susceptible fray Matías pertenecía a este convento por el deseo que manifestaba de que fray Manuel Bayeu pintara en la capilla del venerable Rojas, es decir, del Beato Simón de Rojas, religioso trinitario calzado nacido en Valladolid en 1552, confesor de Felipe III, Felipe IV y de la reina Margarita[67]. No parece, según el documento, que fray Manuel llegara a pintar dicha capilla, pero en caso contrario tampoco se conservaría hoy. No obstante, es curioso constatar que en la Cartuja de las Fuentes hubo un cuadro del Beato Simón de Rojas obra de fray Manuel Bayeu[68].

Al día siguiente de escribir la última carta comentada, Bayeu recibía en Barbastro otra de Miguel Esteban Ric ofreciéndole ayuda. Contestó Bayeu el mismo día (24-10-1802)[69], poniéndole al corriente de los achaques padecidos durante la noche anterior: "Recivo la suya a tienpo que me lebanto de la cama de pasar una furiosa terciana desde las 8 asta las 4 de la mañana, y desde esta ora llebo ya 5 dramas de quina escelente y boy a tomar luego 3, con lo que espero suspenderlas y, continuando una drama cada día, estinguirlas". Todavía confiaba en poder visitar en breve al barón: "Con este plan pienso ber a vuestra merced estos días, pero sea brebe la visita y charraremos... Asta la vista".

Últimos contactos

Algún tiempo antes de que marchara fray Manuel Bayeu a Mallorca en 1804, tuvo ocasión de despedirse de Miguel Esteban Ric, a quien melancólico se "le ocurrió si sería la última". Ya en la Cartuja mallorquina de Valldemosa, pasados unos meses, escribió a Miguel Esteban para contarle sus vivencias y decirle que confiaba volver a abrazarle algún día[70].

66 LÓPEZ NOVOA (1861), vol. I, p. 296-297.

67 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (1927 y ss.) vol 56 p. 405.

68 Este cuadro fue depositado durante la Guerra de la Independencia en la Academia de Bellas Artes de San Luis y reintegrado a la Cartuja de las Fuentes en 1814. (doc. 154). Se desconoce cual sería su destino posterior.

69 Doc. 140. La datación de esta carta, así como su inclusión en este punto de la narración, es hipotética porque no figura el año ni el mes, solamente el día 24.

70 Carta del 22-3-1805 (doc. 141). De esta carta me ocupo en extenso en el capítulo dedicado al viaje a Mallorca.

También escribió desde la isla a Pedro María y a Micaela. Sabía "por las señoras Zamoras" que tanto la priora de Sijena, María Francisca, como Micaela y Ana María estaban bien[71].

A su regreso de Mallorca en 1806, estando en Barcelona, todavía seguían carteándose los dos amigos[72]. Miguel Esteban incluso ofreció enviar dinero a fray Manuel para que hiciera frente a las eventualidades, pero éste lo rechazó agradecido. Lo más posible es que volvieran a verse en nuevas ocasiones. Por ejemplo, factible hubiera sido que en el camino de vuelta desde Barcelona hasta la Cartuja de las Fuentes Bayeu se acercara a Fonz.

Afecto de fray Manuel Bayeu hacia la familia Ric

Todos los datos que anteceden son expresión manifiesta de los afectuosos vículos que unieron a fray Manuel Bayeu con Miguel Esteban Ric. Y también con el resto de su familia, a quienes siempre recuerda en sus cartas: esposa Ana María Monserrat; hermanas María Francisca y Joaquina; e hijos Pedro María, Antonio, María Josefa (Pepa), Ana María, Benito y Micaela. Buen ejemplo, entre otros muchos, del cariño que sentía Bayeu hacia los Ric son las siguientes palabras: "Ya sabe vuestra merced lo que yo estimo a vuestra merced y a toda su familia, que en serbirlos en lo que mis cortas facultades prestan es lisonjearme. Y assí puede vuestra merced disponer de mi afecto sienpre y como quiera"[73]. La amistad que existió entre el barón de Valdeolivos y el cartujo se vería facilitada por tener ambos exactamente la misma edad, aunque el cartujo nunca dejó de guardar la distancia y respeto debidos a un noble. En este sentido, si la comparamos con la relación entre Bayeu y Martín Zapater, apreciamos en ésta última un trato más de igual a igual.

A través de sus cartas, fray Manuel solía mandar saludos a otros concurrentes habituales de la casa Ric, en especial a un tal mosén Pedro Roy[74], así como a mosén Vicente Pueyo[75], don Bernardo[76], el organista, el médico, el cirujano y demás personas que solían acudir a las tertulias que se organizaban en la casa.

Por otro lado, algunos conventuales de la Cartuja de las Fuentes debieron de conocer personalmente a la familia Ric, dado que en varias ocasiones Bayeu transmite al barón de

---

71 Hubo una Manuela Zamora y Molina que fue priora del Monasterio de Sijena desde 1826 hasta 1829. Véase PANO (1932), p. 41. El contacto al que se refiere Bayeu seguramente se daba a parientes de dicha monja.

72 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 5-8-1806, desde Barcelona (doc. 148).

73 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 26-10-1800 (doc. 131).

74 En una sola ocasión se menciona a mosén Pedro Roy, pero en cinco más a un mosén Pedro, que supongo será la misma persona.

75 Deduzco este nombre de confrontar el hecho de que en dos ocasiones se mencione a un mosén Vicente y en otra ocasión a un mosén Pueyo, con el hecho de que en 1783 uno de los beneficiados del capítulo clerical de Fonz se llamaba, según CASTILLÓN (1994), p. 75, "Vicente Pueo".

76 ¿Sería Bernardo Llano de Solís, del que se habla en la carta del 26-10-1800 (doc. 131)?

Valdeolivos y a los suyos los saludos del prior y de otros cartujos, como los padres Solanas y León, u otros "padres ordenados que estubieron ay [*en Fonz*]"[77]**.**

[77] Docs. 124, 133, 134, 135 y 136.

Capítulo 8
Viaje a Mallorca

Viaje y estancia

Las fuentes bibliográficas divergen acerca de cuándo llegó fray Manuel Bayeu a la isla de Mallorca. Fundamentalmente por un motivo, la falta de documentación fidedigna. Según Arribas[1] en 1801. Según Furió[2] en 1803, basándose en la inscripción que llevaba un autorretrato (cat. 360) de fray Manuel y que decía así:

> "Fray Manuel Bayeu Relig. Cartujo de la Cartuja de Nª Sª de las Fuentes en Aragón. Habiendo venido a pintar la Iglesia de la X Jesús Nazareno el año 1803 y de 65 años. Hizo este su retrato para su amigo Don Francisco Thomas, Cartoix y pintor en Palma. Año 1805".

Del origen de esta inscripción, que estaba en un papel pegado al reverso del cuadro y que se perdió en fecha indeterminada, no existe ninguna constancia, pero no parece nada probable que fuera contemporánea del propio autorretrato. Seguramente sería una anotación hecha con posterioridad para guardar memoria de la identidad del retratado y del motivo de su factura. El hecho de que la anotación contuviera datos contradictorios, avala la sospecha de que fuera un tanto tardía respecto a la ejecución del cuadro. Efectivamente, adviértase el error de que Francisco Tomás, a quien está dedicado, no era cartujo sino escultor y casado; por otro lado, Manuel Bayeu en 1803 tenía 63 años y no 65. Sí parece razonable la datación de la pintura en el año 1805. Para Llabrés[3], la inscrición, que al parecer también vio, sólo decía: "para su amigo D. Francisco Thomás, cartujo y pintor en Palma. Año 1805". Llabrés también supone que Bayeu vino a Mallorca en 1803[4]. Por su parte, Morales afirma que vino a mediados de 1806, basándose en una interpretación errónea del *Diario* de Jovellanos[5]. Finalmente Murray, Pascual y Llabrés delimitan la estancia mallorquina de Bayeu entre 1803 y 1808[6].

---

1 ARRIBAS (1972), pp. 45, 72 y 77. No lo justifica y él mismo se contradice cuando mantiene que Bayeu fue a Mallorca en 1803 (p. 95).

2 FURIÓ (1925), pp. 27 y 32. BOVER (1842), voz "Tomás (Francisco)", ya había publicado la existencia de este retrato, obrante en su poder.

3 LLABRÉS (1958), t. I, pp. 117 y 118.

4 En publicaciones posteriores se ha dado por cierto que Bayeu llegó a Mallorca en 1803. Véase, por ejemplo, RIPOLL (1978), p. 72, y AA.VV., *Gran Enciclopedia de Mallorca,* 1989, t. II, p. 55.

5 En el *Diario* de Jovellanos escrito en el Castillo de Bellver consta el "recibimiento del P. fray Manuel, que venía a pintar", interpretándolo MORALES como la llegada del fraile a Mallorca, cuando en realidad fue una simple

Afortunadamente, ahora podemos terciar con nuevos datos en esta controversia cronológica, procedentes de algunas cartas de fray Manuel Bayeu. A través de ellas nos consta que en octubre de 1802 residía todavía en la Cartuja de las Fuentes[7] y que en marzo de 1805 hacía ya algún tiempo que se encontraba en Valldemosa[8]. Concretamente, el día 22 de marzo de 1805 escribía a su íntimo amigo Miguel Esteban Ric, baron de Valdeolivos, residente en Fonz (Huesca), para enviarle nuevas por primera vez desde su partida. Por el tenor en que, de manera sucinta, relata sus peripecias desde el inicio del viaje y por la notable actividad pictórica que hasta la fecha había desarrollado en Mallorca, cabe pensar que en la mencionada fecha habían transcurrido ya varios meses desde su llegada, quizás hasta cerca de un año[9]. Por lo tanto, podemos fijar la llegada de fray Manuel a Mallorca en 1804.

Hacía tiempo que en la Cartuja de Valldemosa se especulaba con la idea de llamar a fray Manuel para trabajar en esa casa. En 1779 hubo alguna conversación al respecto, aunque bastante informal, según testimonia una carta de Bayeu a Zapater: "Lo de Mallorca fue fomentado de una carta que tuve de allá en que, si fuera posible, me deseaban por estar en la fuga de iglesia nueba y aber allí un pintor (según dizen) muy malo. Pero no contesté más que de bulla, manifestando no apetezer enbarcos. Y me respondieron con más calor sobre ello. Pero ni quien me lo escribió, ni yo, podemos azerlo, aunque conbiniera y nos conbiniéramos"[10]. A la semana siguiente insistía: "Lo de Mallorca no ay nada. Ya dije su origen y fundamento falso"[11]. Mucho tiempo después, ya en Mallorca, Bayeu recordaba que "hazía 14 años que me rogaban de esta casa"[12]. Sin embargo, el móvil concreto que determinó su partida arranca de la solicitud que formalmente hizo la comunidad valldemosina[13] al definitorio de la provincia[14] y al prior de la Cartuja de las Fuentes[15]. Ambos superiores dieron licencia, pero dejaron que la última decisión la tomara Bayeu, teniendo en cuenta que ya era hombre de edad avanzada -sexagenario- y no parecía bien forzarle por mandato a aventurarse en viaje y empresa tan ajetreados. Fray Manuel, todavía en posesión de la vitalidad que, a pesar de sus dolencias, caraterizaron su vida, no dudó en aceptar la invitación "fiando en que hera cosa de Dios". El viaje, iniciado seguramente en

---

visita que hizo a Jovellanos para pasar el día con él y pintar un rato, desplazándose desde la Cartuja de Valldemosa donde hacía tiempo que se alojaba. Véase MORALES (1979), p. 165.

6 MURRAY, PASCUAL, y LLABRÉS (1992), p. 204.

7 Docs. 140, 139 y anteriores.

8 Doc. 141.

9 Según se expone más adelante, es indicativo el hecho de que tras haber terminado Manuel Bayeu su primer fresco en la cartuja, el de la cúpula, fue a verlo el Cardenal Despuig, quien se encontraba en Mallorca desde septiembre de 1804. Véase doc. y LLABRÉS (1958), t. I, p. 69.

10 Carta del 5.2.1779, doc. 37.

11 Carta del 13.2.1779, doc. 38.

12 Carta de Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric escrita desde Valldemosa el 22.3.1805, doc. 141. Los datos que siguen en el texto están tomados del mismo documento.

13 Según AUSSEIL (1910), t. I, p. 104, los cartujos de Valldemosa encargaron en 1800 a Manuel Bayeu que decorara su iglesia.

14 A partir de la creación de la Congregación Nacional de Cartujas Españolas en tiempos de Carlos III, el gobierno de la Orden en España se regía por un vicario general, un secretario general y cuatro definidores: dos por la provincia de Cataluña y otros dos por la de Castilla. Obviamente el definidor al que se pidió permiso era de la provincia cartujana de Cataluña, territorio que se correspondía con el de la antigua Corona de Aragón.

15 Era Buenaventura Lázaro (1801-1808). Véase BOSQUED (1986), p. 103.

1804, en época indeterminada del año, debió de ser un tanto azaroso. Al llegar a Palma fue recibido por los "padres procuradores"[16] de la cartuja, quienes le enseñaron cumplidamente la ciudad, y visitó algunas de las casas principales, incluyendo su presentación al Obispo de Mallorca[17] y al Intendente General. Cabe suponer que en los días o semanas que permaneció en Palma se alojara en la hospedería que la cartuja mantenía en la calle de la Portella, inmueble que aún se conserva y es actualmente propiedad de los condes de España. En esta misma casa se acogió a Jovellanos después de ser liberado de su presidio en el Castillo de Bellver.

Una vez recuperado del cansancio del viaje y de las primeras impresiones en Palma, puso fin a su estancia en la ciudad y fue llevado a la Cartuja de Valldemosa, distante 17 kilómetros en dirección hacia las montañas del norte de la isla. Siendo prior el padre Luis Moya (1802-1806), fue efusivamente recibido y alojado en una celda "como un palacio" en donde se había aposentado Jovellanos durante la primera fase de su destierro en Mallorca, entre abril de 1801 y mayo de 1802. Instalado en su nueva residencia comenzó a trabajar. Al decir de Bayeu, "todos se enbelesaban y admiraban la prontitud porque estaban hechos a ber pintar a los de Palma, que son cortos y tardos". La principal misión para la que había sido llamado, decorar las bóvedas de la iglesia, comenzó por la cúpula, donde representó una gloria celestial (cat. 343). Al parecer fue todo un acontecimiento pues se desplazaron a verla "lo mejor de Palma, sin desdeñarse el cardenal Despuch, el obispo y otros señores". Se refería al mallorquín Antonio Despuig y Dameto (1745-1815), prototipo de hombre ilustrado y personalidad brillante por su carrera eclesiástica. Desempeñó los cargos de Auditor de la Rota en Roma (1785), Obispo de Orihuela (1791), Arzobispo de Valencia (1794) y de Sevilla (1795) y, por último, Cardenal (1803)[18]. Aunque su vida transcurrió principalmente fuera de su isla natal, realizó frecuentes viajes a ella. Concretamente vino el 5 de septiembre de 1804 y permaneció hasta el 3 de agosto de 1806[19], coincidiendo por lo tanto en gran parte su estancia con la de Bayeu. Es bien conocida la afición que tuvo a las antigüedades y a las Bellas Artes, como prueba la magnífica villa que poseyó en Raixa, donde formó un museo con sus colecciones[20]. No es de extrañar que se molestara en ir personalmente a Valldemosa para ver el resultado de la cúpula pintada por fray Manuel, sobre todo teniendo en cuenta la estrecha vinculación que le unía con esta localidad como promotor que fue de la beatificación de la valldemosina sor Catalina Tomás, la "Beateta".

Tras pintar la cúpula de la iglesia cartujana, Manuel Bayeu acometió sus pechinas con las cuatro mujeres fuertes del Antiguo Testamento, (cat. 344-347), y las bóvedas del crucero con alegorías de las Virtudes Teologales (cat. 351-352) y Cardinales (cat. 353-356), trabajos que terminó en marzo de 1805. Por entonces le estaban preparando las demás bóvedas de la iglesia cuyos frescos debió de iniciar poco después[21]. En la bóveda de la nave y presbiterio representó cinco episodios de la vida de la Virgen (cat. 338-342), en los muros del presbiterio la *Cena de*

16 Así consta literalmente, en plural. Supongo que por entonces era procurador de Valldemosa el padre Bruno Montaner, que ya lo era en 1802 cuando Jovellanos le envió sendas cartas con ciertas propuestas para realizar el pórtico de la iglesia. Véase JOVELLANOS (1859), t. II, p. 369. En 1806 Bruno Montaner ascendió a prior.

17 Bernardo Nadal y Crespi, que ejerció su prelatura desde 1794 hasta su muerte en 1718. Véase MATEU (1985), p. 469-482.

18 Para una completa biografía del Cardenal Despuig véase SALVÁ (1964).

19 LLABRÉS (1958), t. I, pp. 69 y 110.

20 Véase BOVER (1845).

21 En la carta de Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 22.3.1805 (doc. 141) dice: "Aora he acabado las pechinas y bóbedas del crucero y ban trabajando para prepararme las otras".

Emaús (cat. 349), *Las Marías ante el sepulcro* (cat. 348), y *La Ascensión* (cat. 350). También pintó el escudo de la cartuja para la bóveda de la sacristía (cat. 357).

La actividad de Bayeu se extendió a otras empresas. En marzo de 1805 escribía: "Los cuadros lolio que yo he pintado para capillas y celdas y particulares pasan de 60; y retratos del obispo, intendente y barios señores que an benido para ellos, pasan de 12. Y están fraguando para que deje una obra al freco [*sic*] en Palma. Por fin yo he trabajado y trabajo mucho, y aún espero en Dios trabajar año y medio. Y si esto consigo del Señor, dejaré nonbre en la isla". Así pues, en la cartuja no sólo practicó la técnica mural, sino que ejecutó cuadros al óleo para capillas y celdas, de los cuales he identificado una *Virgen del Rosario con santos cartujos y Santa Catalina Tomás* (cat. 358) y un *Martirio de los cartujos de Inglaterra* (cat. 359), ambos en la sacristía del monasterio. Para la capilla de San Miguel pintó, al parecer, algunas obras en 1805[22]. De la docena larga de retratos hechos hasta entonces sólo he conseguido identificar el del Obispo de Mallorca Bernardo Nadal (cat. 361). El retrato del Intendente General, por entonces José Jáudenes[23], se halla en paradero desconocido, si es que existe. Visitadas la gran mayoría de las iglesias de Palma, no he encontrado en ninguna de ellas rastro de obra mural de Bayeu[24]. Por el contrario, sí existen lienzos suyos en las parroquias palmesanas de San Miguel (cat. 366-367) y de la Santa Cruz (cat. 362-365). Como trabajos menores para particulares podemos considerar el retrato infantil del pintor Faust Morell y Moragues y el retrato del también pintor Pere Antonio Umbert, ninguno de los dos localizados; así como el ya comentado autorretrato que dedicó a Francisco Tomás (cat. 360)[25].

Testimonios de otras obras y quehaceres de fray Manuel durante su estancia en Mallorca han quedado recogidos en algunos escritos de Jovellanos, producto de las relaciones que mantuvieron ambos al coincidir en la isla. En ellos se habla, entre otras obras, de una *Concepción* y de diversos bocetos para los frescos de la cartuja. También se habla de diez cuadros de un vía crucis, hoy conservados, hechos para la ermita de la Trinidad de Valldemosa (cat. 368-381), cuya comunidad se encontraba estrechamente vinculada en lo espiritual con los cartujos. Otra ermita de la misma obediencia, la de Betlem, sita en el término municipal de Artá. fue beneficiaria de siete cuadros pintados por fray Manuel (382-387). Los donó el padre Dionisio Sard, natural de Artá y vicario de la cartuja, en 1805, tal y como certifica él mismo en el acta de donación[26].

En marzo de 1806 Bayeu se encontraba esperando "licencia para volver a su comunidad"[27] de la Cartuja de las Fuentes. La misión para la que había sido llamado a Mallorca había tocado a su fin, aunque su estancia se prolongaría todavía algunos meses más que empleó

---

22 Así lo afirma BOVER en su *Miscelánea* (1842), fol. 356 v. También afirma que los frescos de la iglesia de la cartuja los "ejecutó en 1806", lo cual es inexacto porque ya se ha visto que empezó a trabajar en 1804 y que en marzo de 1805 estaba en plena actividad.

23 LLABRÉS (1958), t. I, pp. 49 y 69.

24 Además de la catedral, he inspeccionado las iglesias de San Miguel, Santa Cruz, San Jaime, San Nicolás, Santa Eulalia, Santa Catalina de Siena, Carmelitas Descalzas (Santa Teresa), Santa María Magdalena, Nuestra Señora de la Concepción, San Cayetano, Mercedarios (Nuesta Señora de la Merced), Franciscanos (San Francisco), Jesuitas (Monte Sión), Capuchinas, e iglesia del Hospital.

25 Mencionados los tres por FURIÓ (1925), pp. 31 y 32.

26 Doc. 144.

27 Ver anotación hecha el día 19.3.1806 en el *Diario* de Jovellanos. JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 76.

en hacer ciertos trabajos en Palma de Mallorca[28]. El día 2 de julio acudió a despedirse de Jovellanos[29]. El mismo día, o muy pocos días después, partía del puerto de Palma con destino a Barcelona, viaje del que constan "las tristes aventuras y demás sucesos de su navegación"[30]. Por aquel entonces esta travesía en barco costaba, en condiciones normales, menos de veinticuatro horas. Tomando como ejemplo el viaje de Jovellanos de vuelta a la península tras serle levantado el destierro, sabemos que éste salió en el correo de Gabriel Pieras a las 10 de la mañana del 19 de abril de 1808 del puerto de Sóller y al amanecer del día siguiente, después de una buena navegación, avistaban tierra, aunque hubo que rectificar el rumbo por encontrarse derivados. Desembarcaron a las 10 de la mañana[31].

Al llegar Bayeu a Barcelona, al parecer en la primera semana de julio, hubo de permanecer veinte días de cuarentena "muy mal hacomodados y comidos, gastando como cualquiera señor"[32]. Terminado el aislamiento, debido a imperativos sanitarias, fue a verle Pedro Satué, secretario del Gobernador de Barcelona. En los días finales de julio y primeros de agosto fray Manuel frecuentó su casa y la del propio gobernador, quien incluso le encargó que le pintara una Dolorosa "para su deboción". El día 4 de agosto hizo una excursión a la Cartuja de Montalegre. Permaneció en Barcelona algunos días más para descansar y esperar a que remitiera el calor, tiempo que además dedicaría a otras actividades como las ya apuntadas visitas a casa del gobernador y de su secretario, o a pintar, o hacer el diseño de un relicario para Pedro Figuerola, comerciante de Barcelona encargado de los negocios de Jovellanos[33]. Es de suponer que antes de finalizar el mes de agosto de 1806 ya se habría puesto de camino a su casa, la Cartuja de las Fuentes.

Fray Manuel Bayeu y Jovellanos

Jovellanos fue desterrado a Mallorca en abril de 1801 por el gobierno de Carlos IV, cuyos principales valedores eran Godoy y Caballero. Inicialmente pasó una temporada apacible en la Cartuja de Valldemosa, hasta que en mayo de 1802 se recrudeció su aislamiento y fue enviado a la prisión del Castillo de Bellver, como represalia por haber escrito su *Segunda Representación a Carlos IV*. Las condiciones a las que fue sometido entonces fueron durísimas. Un oficio del Ministerio de la Guerra enviado a la Capitanía de Baleares exigía que "manteniéndole con correspondiente custodia, sin comunicación y privado del uso de papel, tinta, pluma y lápiz, se le trate con todo el decoro y comodidad posible, facilitándole para la conservación de su salud los auxilios compatibles con las citadas precauciones"[34]. Afortunadamente la rigidez fue decayendo y en 1804 pudo reanudar su labor intelectual gracias

[28] FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1974), p. 151.
[29] JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 97.
[30] Doc. 149.
[31] JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 147.
[32] Doc. 148.
[33] JOVELLANOS (1990), t. IV, p. 509, nota 4.
[34] FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1974), p. 29.

a la ayuda de su secretario Manuel Martínez Marina, quien le leía en voz alta y escribía a su dictado. La relativa flexibilidad permitida en su régimen de vida puede seguirse cotidianamente en el *Diario duodécimo* de Jovellanos[35], que abarca desde el 20 de febrero de 1806 hasta el 24 de enero de 1807, único periodo del que se conoce diario durante su cautiverio en Bellver. Jovellanos dedicaba gran parte del tiempo en leer los libros que le enviaban desde Madrid o Barcelona, o publicaciones periódicas como la *Gaceta de Madrid* y algunas gacetas francesas. Mantenía correspondencia con varias personas de la península. Conversaba habitualmente con los oficiales asignados al destacamento del castillo, le era permitido dar largos paseos fuera del castillo en compañía de alguno de estos oficiales o del propio gobernador. A veces recibía visitas de algunas personalidades civiles y militares, o de familiares de éstos. Departía también con algunos religiosos, principalmente con el padre Campíns, que solía celebrar misa allí los domingos, y con el canónigo doctor Bas. Recibió, al menos en una ocasión, la visita de Bruno Montaner, el 19 de mayo de 1806[36], quien por esas fechas era seguramente procurador (a punto de ser prior) de Valldemosa. También recibió, como se verá, algunas visitas de fray Manuel Bayeu. Por consiguiente, Jovellanos llegó a disfrutar de cierta permisividad, con el beneplácito de las autoridades, respecto a su teórica condición de incomunicado, situación que el temperamental gobernador de Bellver quiso hacer retroceder sin éxito en septiembre de 1806[37].

Cuando Manuel Bayeu llegó a Mallorca, presuntamente en 1804, Jovellanos hacía tiempo que estaba cautivo en Bellver. Por lo tanto no pudieron verse en Valldemosa y no parece probable que ya se conocieran personalmente con anterioridad, aunque, como es lógico, Bayeu sabría quién era Jovellanos desde mucho tiempo atrás, y es factible que éste, a su vez, hubiera oído hablar del cartujo pintor, hermano de Francisco Bayeu y cuñado de Goya. En cualquier caso, al instalarse fray Manuel en el monasterio mallorquín, en la propia celda en la que se había alojado Jovellanos[38], tuvo que impregnarse del buen recuerdo que el estadista había dejado en la comunidad[39] (recuerdo que era mutuo), lo que sin duda incentivó la amistad que nació entre ambos.

1. Fuentes literarias: observaciones generales

Constancia efectiva de las relaciones que mantuvo Jovellanos con fray Manuel Bayeu es proporcionada por las siguientes fuentes literarias:

a) El *Diario duodécimo* de Jovellanos (20.2.1806 - 24.1.1807).
b) La *Segunda memoria testamentaria* (5.3.1807).

---

35 JOVELLANOS (1956), t. IV, pp. 68-134.

36 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 90.

37 El 22.9.1806 el gobernador del Castillo de Bellver exigió en vano al capitán del destacamento el cumplimiento de la "ejecución literal de la antigua consigna". Algo similar ocurrió el día 29. Vid. JOVELLANOS (1956), t. IV, pp. 108 y 109.

38 Doc. 141.

39 Prueba de la entrañable relación que surgió entre Jovellanos y la comunidad valldemosina son las anotaciones del diario a este respecto, reunidas por GÓMEZ (1966), pp. 159-162. Pero aún es más significativo el hecho de que inmediatamente después de alzarse su arresto (5.4.1808), lo primero que hizo fue ir a la cartuja a pasar varios días, por delante de cualquier otra cosa.

c) Las siete *cartas* de Jovellanos a Bayeu, cuyo contenido principal son consejos en materia artística.
d) Varias cartas de Jovellanos al padre Juan Bautista Capó, cartujo en Valldemosa, en la que encontramos algunas alusiones a Bayeu.

A excepción de las cartas al padre Capó, guardadas en la Biblioteca March de Palma de Mallorca[40], el resto de manuscritos originales no se han conservado, pero sus contenidos respectivos han llegado hasta nosotros gracias a su temprana publicación[41]. Los datos del *Diario* relacionados con Manuel Bayeu, al igual que los de la *Segunda memoria testamentaria*, son escasos y escuetos, aunque fechados con exactitud, a diferencia de las siete cartas enviadas a Bayeu, que no llevan fecha. Esto hace que la datación de algunas de estas cartas y su orden de correlación sean problemáticos y sujetos en parte al terreno de la hipótesis. Siempre se han presentado en el mismo orden, numeradas de la primera a la séptima (o más bien a la sexta, ya que dos de las cartas han venido siendo presentadas habitualmente fundidas en una, sin causa justificada[42]). Un estudio detenido del contenido de las cartas permite afirmar que la ordenación tradicional es incorrecta y que pueden hacerse proponerse acotaciones cronológicas. Para evitar confusiones con la ordenación tradicional de la primera a la séptima (o sexta), denominaré a las cartas, atendiendo a una nueva secuencia, por letras de la «A» a la «G»[43].

El diario de Bellver y las cartas que fueron remitidas a Bayeu se tenido habitualmente por textos de Jovellanos, cuando más bien hay que decir que son de su secretario Manuel Martínez Marina, escritos obviamente por delegación o encargo de su señor, pero no directamente bajo su dictado. Es importante hacer esta observación porque siempre se han considerado literalmente de Jovellanos, incluso de su propia mano firmando Marina bajo ¡pseudónimo![44]. Es verdad que suelen transmitir palabras e ideas de Jovellanos, y que incluso contienen fragmentos directamente escritos o dictadas por él, pero tengamos bien presente que el redactor habitual fue Marina. Un análisis detallado lo demuestra, como a continuación veremos.

---

40 Publicadas en FERNÁNDEZ y GONZÁLEZ (1974).

41 Para el *Diario duodécimo* utilizo la edición de las obras de Jovellanos preparada por Miguel Artola: JOVELLANOS (1956), t. IV. Es continación de la edición de las obras completas iniciada por Cándido Nocedal, JOVELLANOS (1858 y 1859), tt. I y II, para la "Biblioteca de Autores Españoles".

Anteriormente Ricardo del Arco había publicado una parte del Diario correspondiente a la prisión de Bellver, *Revista de Huesca* (1903), continuado por Llabrés Bernal, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* (1929).

En cuanto a las cartas de Jovellanos a Bayeu, empleo la edición crítica de las obras completas de Jovellanos preparada por José Miguel Caso González, en cuyo t. V se reproducen: JOVELLANOS (1990), t. V. Esta última es la edición más reciente y de mayor rigor, pero no ha salido a la luz el tomo que debería recoger el *Diario duodécimo.*

Las cartas, transcritas total o parcialmente, anotadas o no, pueden verse también en: CAÑEDO (1830-32), JOVELLANOS (1859), t. II, pp. 155-160, PARDO CANALÍS (1966), pp. 319-323, ARRIBAS (1972), pp. 56-71, y MORALES (1979), pp. 167-169.

42 Hasta la edición de Caso González, JOVELLANOS (1990), t. V, no se ha enmendado este error.

43 Carta A (doc. 142): 7ª carta (ó 6ª) en la ordenación tradicional.
Carta B (doc.143): 2ª carta en la ordenación tradicional.
Carta C (doc. 145): 1ª carta en la ordenación tradicional.
Carta D (doc. 146): 6ª carta (o continuación de la 5ª) en la ordenación tradicional.
Carta E (doc. 147): 4ª carta en la ordenación tradicional.
Carta F (doc. 149): 3ª carta en la ordenación tradicional.
Carta G (doc. 150): 5ª carta en la ordenación tradicional.

44 ARRIBAS (1972) p. 59. MORALES (1979), p. 167.

Para empezar, todas las cartas excepto la E están firmadas por Marina. En ocasiones el autor habla en primera persona del plural, como si se dirigieran Marina y Jovellanos simultáneamente a Bayeu:
- "Mucho celebraremos" (Carta C).
- "qué de buenos ratos nos ha dado usted" (Carta D).
- "Hemos recibido con el mayor gusto", "teníamos gran deseo", "hemos celebrado con todo el corazón", "sabíamos también que usted", "nos hemos arrogado el derecho de aconsejar a usted", "nos tomaremos la libertad de reñirle", "No queremos decir", "Nosotros deseamos mucho que usted pinte... pero deseamos más que se conserve y viva para nuestro consuelo", "nosotros no olvidaremos a usted", "Damos muchas memorias" (Carta F).
- "Hemos recibido la favorecida de usted", "estuvimos tentados a sentir", "nos resignamos también en su voluntad y reprimimos el deseo que teníamos", "celebramos mucho que se halle bueno", "estamos muy contentos", "celebramos muy particularmente... que Goya se conserve tan bueno como usted nos dice", "retornar la expresión de nuestro agradecimiento", "gozamos de buena salud y nos entretenemos" (Carta G).
Como se ve, es en las Cartas F y G, mandadas a la Cartuja de las Fuentes tras el regreso de Bayeu, donde más menudea el sujeto plural.

En otras ocasiones, sobre todo en las Cartas A y B, Marina habla en primera persona del singular:

- "Mi muy estimado P. fray Manuel", "la tardanza... no es como otras por culpa mía", "no quise responder a usted", "satisfecha mi curiosidad", "voy a desempeñar aquella obligación", "confidencialmente diré también a usted", "pase esto por una bachillería mía, y quédese entre los dos", "Yo se lo digo a usted en confianza, para que quede entre los dos", "mucho celebro", "me repito a su disposición" (Carta A).
- "Mi estimado P. fray Manuel: He recibido la favorecida de usted", "Por mi parte nada tengo que añadir, sino que el ángel... me tiene enamorado" (Carta B).
- "Mi estimado padre fray Manuel", "mande a su afecto seguro servidor" (Carta C).
- "mi P. fray Manuel", "De usted siempre afecto" (Carta D).
- "Mi muy estimado padre fray Manuel", "en cuanto a mí, sabe usted que soy y seré siempre su más afecto apasionado y amigo" (Carta F).
- "Mi muy estimado P. fray Manuel", "Y en cuanto a mí, ya sabe usted lo mucho que le quiero", "soy siempre suyo de corazón, afecto servidor" (Carta G).

A menudo Marina indica expresamente que Jovellanos le ha dicho algo determinado, o que le ha mandado algo, o lo menciona por algún otro motivo:
- "no quise responder a usted hasta saber el juicio que este señor [*Jovellanos*] formaba", "quiere este señor que yo le dé a usted las más finas y expresivas gracias por su atenta y apreciable memoria, que ha recibido con la mayor estimación y reconocimiento, y así me manda que se lo diga de su parte", "me parece que [*Jovellanos*] hubiera querido más cualquiera rasguño del cuadro de la *Fundación* que tanto le gusta", "la pintura... le gustó", "alguna cosa le había chocado", "le hablé varias veces del cuadro", "aunque tardó en explicarse, al fin lo hizo", "le gustó mucho el dibujo", "le gustó el todo de la composición", "dio a entender", "me respondió que esa razón no era de pintor", "Observó también... haciéndome notar", "le gustó mucho el

colorido, menos en una parte, en que manifestó más abiertamente su dictamen", "No se olvidaba de la observación que usted me hizo aquí", "Vea usted, mi querido fray Manuel, lo que yo pude inferir del juicio de este señor" (Carta A).
- "He recibido... los siete bocetos... los cuales he presentado a S.E. [*Su Excelencia Jovellanos*], que no sólo ha tenido la mayor complacencia en verlos, sino que colocándolos todos en su cuarto, los ha observado y disfrutado", "dice que los quiere disfrutar más despacio, y que aún se atrevería a pretenderlos", "quiere S.E. que yo diga a usted", "quiere este señor que usted sepa", "reconoce que usted es capaz todavía de hacer mucho más", "quiere que diga a usted que el juicio que ha formado", "le aconseja, le exhorta y le ruega muy encarecidamente, "Bien conoce este señor que es impertinente y cansado en la repetición de sus consejos, pero confía que usted los mirará como una prueba de la fina amistad que le profesa y del aprecio que hace de su talento", "remito la adjunta nota en que se indica el juicio particular que ha hecho S.E." (Carta B).
- "como dice este señor que le ha probado, y como espera sucederá", "cuánto ha gustado el boceto a mi amo, que lo halló muy superior a los dos de las bóvedas", "admiró S.E. sobremanera algunas figuras", "ha reparado sobre todo en la figura del Salvador y los ángeles", "quería S.E. que se rebajase", "S.E. ha copiado", "Y como se complace en estas cosas, ha formado la idea de una nueva composición" (Carta C).
- "Este señor ha quedado admirado hasta la sorpresa, viendo de cuánto es usted capaz", "se duele muy de corazón de que usted no entre en su máxima de trabajar más despacio, y se enfada y enoja", "S.E. ha admirado muchísimo la composición", "la figura del Salvador... no le gustó a S.E.", "Este señor ha querido apuntar todos estos reparos... y pues que es capaz de evitarlos siempre que quiera, dice que no quiere perdonarlos" (Carta D).
- "El amo sobre todo se acuerda de usted con mucha frecuencia y me manda saludarle con la mayor ternura", "no deje de abrazarle [*a Goya*] a nombre de este señor" (Carta F).
- "hacen a usted una muy fina expresión, y sobre todo el amo que le encarga mucho que cuide su estómago" (Carta G).

Hay algunos fragmentos que podemos considerar íntegros de Jovellanos, transcritos por Marina de manera literal:
- "Fray Manuel, me dijo [*Jovellanos*], se ha separado algo de ella [*de la razón*], sin atreverse a abandonarla del todo, pero si hubiera visto mis dos Concepciones... hubiera conocido mi razón", "luego exclamó [*Jovellanos*]: «¡Jesús, qué profusión de ocre!». ¡Qué lástima, me dijo, que los buenos pintores no le destierren... ¿No ves, decía, como las luces resultan retostadas...? Si la luz del cielo es diáfana..." (Carta A).
- A la vista de los bocetos exclama Jovellanos: "Si corriendo hace esto, ¿qué no haría con un poco de meditación y de calma?" (Carta B).
- Como textos directos de Jovellanos, o dictados por el, hay que considerar los anexos titulados "Noticias que se dan acerca del P. Fr. Manuel Bayeu" (Carta A), "Nota que se cita en la carta anterior" (Carta B), e "Idea de la nueva composición que se cita en la carta anterior" (Carta C).
- En cuanto a la Carta E, tras una breve fórmula de saludo, entra directamente a plantear una serie de consejos y observaciones referentes al arte de la Pintura. Al final el autor menciona a Marina en tercera persona. No va firmada. En conclusión, debió de ser escrita o dictada por el propio Jovellanos.

2. Fuentes literarias: descripción.

Propongo la siguiente ordenación para todo el conjunto de testimonios literarios de Jovellanos-Marina relacionados con fray Manuel Bayeu: *Cartas a Bayeu, Cartas al P. Capó, Diario duodécimo* y *Segunda memoria testamentaria:*

La **Carta A**[45] se situaría hacia el primer cuatrimestre de 1805. Debe ponerse en primer lugar puesto que diversos aspectos de las demás cartas apuntan a que son todas ellas posteriores. Al igual que las tres siguientes (B, C y D), es de suponer que fueron enviadas a la Cartuja de Valldemosa, donde residió habitualmente fray Manuel durante su estancia en Mallorca. Comienza Marina justificándose: "la tardanza en la contestación a la favorecida de usted no es como otras por culpa mía, sino procedida en parte del atraso con que recibí aquella carta". Quizás haya que relacionar este comentario con el que incluye Marina en la despedida de una **carta escrita al padre cartujo Juan Bautista Capó** el 25 de marzo de 1805. En ella le manda "finas memorias a nuestro P. Bayeu a quien se servirá decir que su silencio me tiene con algún cuidado"[46]. En caso de que ambos comentarios se refieran al mismo retraso, habría que fechar la Carta A hacia el mes de abril de 1805. Por lo demás, resulta obvio que hubo intercambio de otras cartas anteriores hoy perdidas y, por lo tanto, la carta A no sería la primera de las escritas por Jovellanos-Marina a Manuel Bayeu. Por añadidura, existen otros motivos que invitan a fechar la Carta A en los primeros meses de 1805.

Con la Carta A Marina contestaba a una anterior que Bayeu había remitido junto con una Inmaculada Concepción, en atención al interés demostrado por Jovellanos en poseer alguna obra del fraile, ya que no tenía ninguna. Marina agradece el regalo en nombre de Jovellanos y se extiende prolijamente en contarle los aciertos y defectos que a juicio de éste mereció la pintura, no sin haber sido necesaria cierta insistencia por parte de Marina para que su señor expresara su opinión. A propósito de un comentario negativo sobre el exceso de ocres, trae a colación la conversación que algún tiempo atrás habían mantenido en Bellver Jovellanos, Marina y Bayeu ante los bocetos de la cúpula de la iglesia de la cartuja valldemosina, cuyo desarrollo al fresco parece ser del segundo semestre de 1804. Se congratula de que gustaran al Cardenal Despuig las pinturas de la iglesia de la cartuja, lo cual sabía no sólo porque lo hubiera dicho Bayeu, sino también por un conocido asiduo de la casa del cardenal. Anteriormente he señalado que después de pintar Bayeu la cúpula, hacia finales de 1804 o primeros momentos de 1805, el Cardenal Despuig, el obispo de Mallorca y otras personalidades acudieron a la cartuja a ver el fresco de la cúpula[47]; posiblemente Marina se refiera a la misma visita, en cuyo caso todavía sería más firme la datación de la Carta A en los primeros meses de 1805.

A través de un cuestionario anexo a la Carta A, Jovellanos-Marina solicitaban a Bayeu diversa información concerniente a su carrera artística. El cuestionario, una vez contestado, tenía por objeto "extender una relación para remitir al cronista de los artistas españoles". Aunque Marina omite el nombre de dicho "cronista" es evidente, como siempre se ha afirmado, que se

45 Doc. 142.
46 FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1974), p. 129.
47 Doc. 141.

trata de Juan Agustín Ceán Bermúdez, autor del famoso *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Además aclara Marina que este "cronista" fue gran amigo del Francisco Bayeu y lo era de Goya. El diccionario había sido publicado en 1800, por lo tanto cinco años antes de estos hechos; en él sólo tuvieron cabida los artistas ya muertos. Lo que no quita para que el célebre académico siguiera interesado en recopilar información relativa a los pintores vivos. Las preguntas planteadas en el anexo son las siguientes:

1ª Dónde y cuándo nació.
2ª Qué estudios hizo y con quién.
3ª De quién tomó los principios de dibujo y pintura, dónde y en qué tiempo.
4ª Cuándo y dónde tomó el santo hábito e hizo su profesión religiosa.
5ª Cuándo empezó a ejercer el arte de la pintura, y si antes se ocupó en copiar las obras de algún profesor distinguido, o se aficionó a alguna escuela o se propuso algún modelo.
6ª Cuáles fueron las principales obras que pintó al óleo, y dónde existen.
7ª Cuáles al fresco, etc., etc.

La **Carta B**[48] podría ser del segundo semestre de 1805. Es respuesta a otra que fray Manuel envió cierto día 6 (no figura mes ni año), presuntamente desde Valldemosa, acompañada de siete bocetos de otros tantos frescos de la iglesia de la cartuja. Dice Marina que Jovellanos los había recibido y miraba con entusiasmo y que le gustaría quedarse al menos con dos de ellos, *El Castillo de Emaús* y la *Resurrección*, sugiriéndole, a propuesta de Jovellanos, que si había más pretendientes para éstas u otras obras de su mano, podría devolver a cambio otro cuadro que ya tenía: "la Cocepción que está acá". A Jovellanos, como ya se ha dicho, le apetecía tener algo de fray Manuel: "poseer alguna cosa que acredite el mérito de las obras" suyas; y está claro que la Inmaculada que ya tenía, casi con total seguridad la misma mencionada en la Carta A, no le satisfacía, por lo que ahora demuestra vivo interés en quedarse con los bocetos señalados. Los siete cuadritos enviados por Bayeu cambiaron la opinión que inicialmente Jovellanos se había formado de su arte, quizá únicamente basada en esa Inmaculada. Dice Marina que el juicio de Jovellanos hacia "estas obras es superior a la idea que antes tenía". A la vista de todo lo dicho, no parece haber duda acerca de que la Carta B sea posterior a la Carta A. Lleva adjunta una nota redactada directamente por Jovellanos (aunque es de suponer que dictada a Marina) en la que dedica precisos comentarios críticos a cinco de los siete bocetos.

Se nos plantea el problema acerca de si el envío de estos bocetos es anterior o posterior a su desarrollo al fresco en la Cartuja de Valldemosa. Tiende a considerarse que Bayeu enviaba bocetos, éstos y otros, a Jovellanos para que le diera su opinión, tal y como de hecho quedó reflejado en las cartas. Si Jovellanos se extiende con tanto detalle en la crítica de los bocetos recibidos es, lógicamente, porque el propio artista así se lo pedía. Pero deducir de allí que Bayeu sometía al juicio de Jovellanos sus bocetos antes de transformarlos en versión definitiva de gran formato, para enmedar así los errores advertidos, sería atrevida suposición. Prueba bien evidente es que todos y cada uno de los defectos apuntados por el estadista en los siete bocetos se mantienen íntegramente en los frescos de Valldemosa. Si Bayeu hubiera mandado sus bocetos a Jovellanos con anterioridad a su plasmación al fresco, con la intención de atender a consejos y enmendar fallos, el resultado definitivo en las bóvedas de Valldemosa hubiera variado. El propio

[48] Doc. 143.

Jovellanos vacila, al hablar de *El Tránsito* (cat. 341), "si no está ejecutado". Además, si Manuel Bayeu hubiera estado pendiente de que le devolvieran los bocetos para pasarlos a su desarrollo mural, ¿cómo se explica que Jovellanos los retuviera en Bellver, dejando pasar la ocasión de devolverlos con la Carta B, con la intención de disfrutarlos "más despacio" e incluso "pretenderlos"? ¿Cómo iba a plantearse Marina la posibilidad de que ya hubiera "pretendientes" para los bocetos? ¿Cómo se explica que Marina dijera, al mencionar *El Castillo de Emaús* y la *Resurrección*, que Jovellanos "tendría gran gusto en conservarlos", devolviéndole sólo "los otros cinco"? De hecho, en la ***Segunda Memoria Testamentaria*** de Jovellanos, dada en Bellver a 5 de junio de 1807, consta que poseía una *Resurrección* y una *Fracción del pan* de fray Manuel Bayeu, que muy probablemente sean los mismos dos cuadros no devueltos[49]. La memoria testamentaria establecía que uno de estos dos "borroncitos", el que escogiera para sí, junto con otro de la *Virgen del Carmen* también de Bayeu, serían para Francisco Javier de Cienfuegos, sobrino de Jovellanos y canónigo en Sevilla, mientras que el otro borroncito se entregaría a Antonio Delgado Ortiz, prebendado de Sevilla[50]. Considero que fray Manuel hizo llegar al polígrafo asturiano los siete bocetos de la iglesia cartujana y otras obras que más adelante se mencionan con la simple intención de ver qué le parecían, de entretenerle, de proporcionar alicientes a su triste encierro y, naturalmente, de aprender de la opinión de tan gran intelectual. En fin, por pura relación amistosa.

Hemos dicho que a finales de marzo de 1805 la cúpula de Valldemosa llevaba pintada algunos meses, mientras que las pechinas y las bóvedas del crucero estaban recién pintadas[51]. En ese mismo momento se estaba trabajando en preparar el resto de las bóvedas del templo para que Bayeu continuara su trabajo. Es decir, que hacia la primavera de 1805 comenzó los frescos de la bóveda de la nave y de los lunetos y bóveda del presbiterio, lugares donde se sitúan los siete temas vinculados a los bocetos comentados. Éstos pudo mandárselos a Jovellanos inmediatamente después de acabar los trabajos, en cualquier caso no mucho tiempo después, ya que no se explicarían las dudas de Jovellanos sobre si estaba o no desarrollado el tema de *El Tránsito*. Por lo tanto la Carta B, como ya apuntábamos, podría fecharse en el segundo semestre de 1805.

En la **Carta C**[52] comienza Marina haciendo votos por el feliz transcurso del año que acababa de empezar, lo que implica que debe fecharse en las primeras semanas de 1806, sobre todo si tenemos en cuenta que el 11 de enero de 1806, en **carta dirigida al padre cartujo Juan Bautista Capó**, Marina se despide diciendo: "S.E. [*Su Excelencia Jovellanos*] saluda a V.R. con el mayor afecto y gratitud, dando muy finas expresiones a nuestro P. Bayeu (a quien debo una contestación que luego haré) y demás amigos"[53]. Lo más lógico es que la "contestación" a la que alude Marina resultara ser la Carta C, en cuyo caso habría que fecharla el mismo día 11 de enero o pocos días después. Desea a fray Manuel que mejore su mal de estómago y le aconseja tomar una infusión de quina, fórmula que a Jovellanos tánto había beneficiado. Simple anécdota que viene a reforzar la datación en 1806 frente a otra posible en 1805, ya que en marzo de 1805 fray Manuel manifestaba: "Esta tierra me a probado bien y el trabajar contribuye mucho, con los

---

49 El *Castillo* o *Cena de Emaús* representa precisamente a Cristo partiendo el pan. De hecho Jovellanos, al comentar este cuadro en la Carta B, dice literalmente: "Otros ponen la acción de día (*la fracción del pan)*...".

50 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 272.

51 Ver supra. Doc. 141.

52 Doc. 145.

53 FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1974), p. 132.

buenos y abundantes y baratos que a que logramos el pescado"[54], testimonio improcedente en caso de que hubiera estado padeciendo algún mal de estómago tan solo un par de meses atrás. El resto de la carta la dedica Marina a contar las observaciones de Jovellanos acerca del boceto de una *Ascensión* que había llegado a sus manos, pintada por Manuel Bayeu, incluyendo al respecto una nota titulada "Idea de la nueva composición..." sobre el tema de la *Ascensión.* El boceto de Bayeu posiblemente se tratara del correspondiente a la pintura mural situada en la cabecera de la iglesia de la cartuja (cat. 350), semitapada hoy por el retablo mayor. Al margen de las recomendaciones dadas acerca del boceto, Jovellanos lo halló muy superior a los dos de las bóvedas"; cabe pensar que éstos últimos sean los pretendidos por Jovellanos en la Carta B (*El Castillo de Emaús* y *La Resurrección*), aunque en rigor no son bocetos para bóvedas sino para muros.

Jovellanos, según su ***Diario*** [55], recibió el día 26 de febrero de 1806 un cuadro de Bayeu, indeterminado, hecho "conforme a la idea que de acá se le envió", aunque no quedó muy de su gusto. Habla de "la ráfaga de luz que viene del cielo", de nubes que están "bajas, espesas y crudas" y de la figura de un anciano. Sospecho que el cuadro al que se refiere el Diario podría ser una segunda versión de la *Ascensión* comentada en la Carta C, que fray Manuel habría pintado a instancias de la "Idea" propuesta por Jovellanos[56], cuadro que éste se habría quedado y legado posteriormente a su amigo Carlos González de Posada, canónigo de Tarragona, disponiendo que previamente se le pusiera "un buen marco"[57].

En posteriores anotaciones del ***Diario*** asistimos a la relación amistosa de Bayeu con el ilustre prisionero de Bellver y con su secretario Martínez Marina. El día 18 de marzo de 1806, por la noche, Jovellanos recibió "carta del P. Bayeu con la lista de todo lo que pintó en Mallorca, que es por cierto curiosa"[58]. Conocer tal documento, junto con la respuesta al cuestionario adjuntado en la Carta A, serían testimonios de gran valor documental para el estudio de fray Manuel Bayeu[59]. Además de enviarle la "lista", fray Manuel había comentado a Jovellanos que se encontraba esperando "licencia para volver a su Comunidad", a la Cartuja de las Fuentes. Por esas mismas fechas el **padre Juan Bautista Capó escribió una carta** a Jovellanos de la cual Bayeu "fue el portador"[60]. Extraña, sin embargo, que no haya en el *Diario* ninguna alusión al papel de emisario desempeñado por Bayeu. Sólo consta que el día 15 de marzo de 1806 "Vino carta del P. D. Juan, con copia de la contrata para hacer la Lonja [*de Palma de Mallorca*]"[61]. El

---

54 Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric, 22.3.1805 (doc. 141).

55 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 71.

56 PARDO CANALÍS (1966), p. 324, opina que estos comentarios del *Diario* se refieren no a una segunda versión del boceto, como yo propongo, sino a un cuadro "terminado", basado en el primer boceto pero enmendado a partir de la "Idea" de Jovellanos. Adviértase que el desarrollo como tal del tema está en los muros de la iglesia de Valldemosa (cat. 350) y que en la memoria testamentaria de Jovellanos, un años después, figura un "borrón" de la *Ascensión* de fray Manuel Bayeu.

57 JOVELLANOS (1956), t. V, p. 272.

58 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 76, día 19.3.1806.

59 PARDO CANALÍS (1966), p. 324, supone que la "lista" mandada por Bayeu fue la respuesta al cuestionario de la Carta A. Personalmente creo que se trata de cosas distintas. La "lista" a la que se alude en la Carta C vendría a ser un apéndice que actualizaría el cuestionario expuesto en la Carta A hecho el año anterior (1805).

60 FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1974), p. 148.

61 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 75.

26 de marzo contestaba Marina a dicha carta[62]. Al día siguiente Jovellanos-Marina escribieron una carta al "P. Bayeu", de la que nada sabemos más que el hecho de su envío[63].

La **Carta D**[64] sería del primer semestre de 1806. Marina la dedica íntegramente a hacer saber a Bayeu la opinión y juicios críticos de Jovellanos sobre diez pinturas de un Vía Crucis ejecutadas por el artista, quien las habría hecho llegar a Bellver. Comenta Marina "cuánto los dos borroncitos que tiene [*Jovellanos*] acá [*en Bellver*] exceden a estos cuadros [*los del Vía Crucis*]". Una vez más, como en la Carta C, los dos borroncitos aludidos podrían ser el *Castillo de Emaús* y la *Resurrección* pretendidos por Jovellanos en la Carta B. Es evidente que las diez estaciones del Vía Crucis sometidos a crítica son las que hizo para la ermita de la Trinidad de Valldemosa (cat. 368-381), donde todavía permanecen. Extraña que Marina mencione diez y no catorce, que son las que hay y los que por definición constituyen el número de estaciones de un vía crucis completo. Quizás antes de que estuviera del todo terminado Bayeu mandara las diez primeras piezas a Jovellanos para conocer su opinión. O quizás exista alguna errata. Pueden considerarse obra menor, emprendida por Bayeu tras haber acabado con las obligaciones principales que le llevaron a la isla, estando ya afianzada su amistad con Jovellanos-Marina. Me inclino, por tanto, a fechar el Vía Crucis y la Carta D en 1806, en los meses anteriores a su partida en julio. Cabría la posibilidad de que una carta que escribió Jovellanos a Bayeu en 17 de abril[65] fuera esta misma Carta D, en cuyo caso tendríamos que fijar en ese mes de abril de 1806 el envío de los diez cuadritos a Bellver. Pese a todo, el hecho de que el *Diario* de Jovellanos no contenga la más mínima alusión a la recepción del Vía Crucis, hace que su cronología sea incierta.

Al menos en tres ocasiones visitó fray Manuel Bayeu a Jovellanos en Bellver, según el ***Diario***[66]. La primera, el 9 de mayo de 1806[67], acompañado de dos individuos llamados Francisco Tomás y Pedro. Incluso comieron juntos. El día 12 Marina escribía al padre Juan Bautista Capó: "Allá vuelve nuestro Padre F.E. Manuel, a quien no han dejado ocioso en Palma, y a quien hemos logrado ver por acá porque es muy amigo del señor Gobernador"[68]. De lo cual se deduce que Bayeu, liberado ya de sus obligaciones artísticas para con la Cartuja de Valldemosa, atendió a algunos encargos en la ciudad de Palma, donde permanecería durante alguna temporada hasta su regreso el día 9 de mayo, pasando por Bellver. Para poder ver a Jovellanos era necesario el permiso del gobernador del castillo, al que fray Manuel, como se ve, pudo acceder. La segunda visita conocida sucedió el 3 de junio, día en el que se anota el "recibimiento del P. Fr. Manuel, que venía a pintar, y después de algún descanso se puso manos a la obra en la chimenea, y en dos horas y media antes y otra media después de comer, pintó un descanso en una tabla de media vara de ancho y tercia de alto, poco más o menos"[69]. Por último,

---

62 La carta sólo indica día y mes, por lo que FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1974), pp. 148-150, la supone de 1807. Esto es imposible porque hacía muchos meses que fray Manuel Bayeu había regresado a la península.

63 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 78.

64 Doc. 146.

65 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 83.

66 A las que debemos añadir, como mínimo, la visita que más de una año atrás había hecho Bayeu, a la que alude la Carta A.

67 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 88.

68 FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1979), p. 151. Este autor supone erróneamente la carta de 1807, al igual que ocurre con la carta del 26 de marzo ya reseñada.

69 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 92.

el día 2 de julio Bayeu "vino a dar el último abrazo con su D. Francisco Tomás"[70], antes de partir de Mallorca camino de la península. El día anterior había anotado Marina: "Yo fui a ver al Padre Bayeu, que vendrá mañana a despedirse", quizás estando ya el fraile en Palma.

La **Carta E**[71] es la única no firmada por Marina. Es más, fue redactada directamente por Jovellanos dado que, a diferencia de las demás, su autor habla por sí mismo y directamente a fray Manuel Bayeu, y no como mediador de una tercera persona; y lo hace con la misma autoridad que el Jovellanos en tercera persona de las cartas anteriores, exponiendo sus ideas sobre el color de la luz, el plegado de los paños y la representación de figuras sagradas. Además, acaba el escrito celebrando la suerte de Marina "que va a entretenerse hablando de tan gustosa materia con el padre Bayeu, y viéndole poner en ejecución estas máximas"; o sea que Marina pasa ahora a ser tratado en tercera persona. El encuentro personal entre Marina y Bayeu, que según el documento se iba a producir, sería en la cartuja, donde vivía y trabajaba habitualmente el pintor. La Carta E contiene interesantes reflexiones estéticas sobre las que volveremos. No arroja ninguna pista clara que permita situarla cronológicamente o en relación con las anteriores. No se puede descartar que sea de 1805. En cuanto a la alternativa de 1806, desde el 20 de febrero (fecha del comienzo del ***Diario duodécimo***) sólo consta una ocasión en la que Marina fuera a visitar a Bayeu, el día 1 de julio, víspera de la visita del fraile a Bellver para despedirse de Jovellanos antes de embarcarse de vuelta a la península. Pero no por ello hay que descartar totalmente la posible relación de la Carta E con la correspondencia intercambiada a la que hemos visto alude el *Diario* (19.3.1806, 27.3.1806 y 17.4.1806). Por lo tanto, incógnita.

La **Carta F**[72] puede fecharse con exactitud a 29 de septiembre de 1806 gracias a que incluye "la mala noticia de que falleció ayer tarde el señor Regente" de Mallorca, para quien Bayeu había hecho unos trabajos[73]. Además concuerda con una anotación del ***Diario*** hecha el mismo día 29: "se contestó al P. F. Manuel Bayeu"[74]. Es la primera carta que recibió Bayeu de Jovellanos tras regresar a la Cartuja de las Fuentes y contesta a la enviada por el fraile el día 15 de septiembre[75]. Firmada como otras por Manuel Martínez Marina, la Carta F está en gran parte redactada en primera persona del plural, personalizando más la dúplice responsabilidad de él y de su señor como autores de la carta, a excepción de la parte final. Se congratulan de que Bayeu haya por fin llegado felizmente al seno de su comunidad oscense. Aluden al diseño de un

---

70 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 97.

71 Doc. 147.

72 Doc. 149.

73 El regente de la Real Audiencia de Mallorca, don Juan José Pérez Pérez murió el 28 de octubre de 1806. Ocupaba el cargo desde el 16 de diciembre de 1802. Véase LLABRÉS (1958), t. I, p. 35. A través del *Diario* de Jovellanos se comprueba la amistosa relación que le unía al regente y a su esposa, con quienes coincidió en paseos campestres varias ocasiones: 28.5.1806, 1.7.1806, 2.8.1806, 9.10.1806. Véase JOVELLANOS (1956), t. IV, pp. 91, 97, 99 y 112. La muerte del regente debió de ser bastante repentina porque el 9 de octubre salió a pasear y la víspera del óbito, el día 27, se anota en el *Diario* que Domingo había ido a Palma a "saber del señor Regente que está malito" (*op. cit.*, p. 116). Domingo García de la Fuente era mayordomo de Jovellanos. El 7 de noviembre acudía Domingo a Palma de parte de Jovellanos a "cumplimentar a la señora regente viuda, que aún no ha decidido el partido que debía tomar" (*op. cit.*, pp. 118-119). En los paseos de días posteriores se produjeron numerosos encuentros de Jovellanos con la viuda: 10.11.1806, 11.11.1806, 20.11.1806, 23.11.1806, 29.11.1806, 4.12.1806, 5.12.1806, 14.12.1806, 24.12.1806, 1.1.1807 (*op. cit.*, pp. 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130).

74 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 116.

75 En la Carta F consta que es respuesta a la "favorecida de usted de 15 del pasado".

relicario que había hecho Bayeu para Figuerola[76]. Conocedores de que había vuelto a trabajar intensamente, le aconsejan que pinte con moderación dada su avanzada edad. Entonces tenía sesenta y seis años. Mandan memorias a "don Pedro"[77]. Por último, Marina se despide con gran afecto, en su propio nombre y en el de Jovellanos, así como en el de otros habitantes del castillo de Bellver, excluyendo al gobernador: "porque padece uno de sus accesos de locura, y se ha divorciado de nosotros más ha de un mes"[78]. En postdata alude Marina a un proyectado viaje de Goya a Zaragoza que al parecer no había llegado a realizar: "mas si se verificare -añade- no deje usted de abrazarle a nombre de este señor [*Jovellanos*] que le profesa siempre la más tierna amistad". En definitiva, la Carta F no tiene fin más concreto que saludar a Bayeu y responder a su carta enviada a Mallorca con motivo del regreso a la Cartuja de las Fuentes.

La **Carta G**[79] es necesariamente posterior a la Carta F. Posiblemente se trate de la escrita el día 23 de diciembre de 1806[80], que es a su vez respuesta a una enviada por Bayeu el 19 de noviembre, que llegó a manos de Jovellanos el 4 de diciembre[81]. Marina y Jovellanos (de nuevo se dirige Marina al destinatario en primera persona del plural) comienzan celebrando que Bayeu "se halle bueno y descansado de sus andanzas". Se lamentan de que no pudiera llevar la vida apacible que le convenía, pues había aceptado un encargo grande, pero se resignan y consuelan en que actuara según su gusto. Se alegran vivamente de que "haya vencido y despreciado la tentación de ir a pintar a Madrid, donde seguramente hubiera tenido más sinsabores que buenos ratos". Celebran que Goya se encuentre bien, noticia que Bayeu les habría remitido en su carta del 19 de noviembre a propósito del interés demostrado por Jovellanos en recibir nuevas del pintor de cámara (Carta F) y en que fray Manuel le abrazara de su parte si llegaba a verle. En persona o por carta, Bayeu había hecho saber esto a su cuñado, quien a su vez le pidió enviara a Jovellanos "su buena memoria", tal y como queda expresado en esta Carta G. También agradecen y devuelven los saludos de la comunidad cartujana de fray Manuel, en tono emotivo a pesar de no conocerla personalmente.

Continúa Marina comentando: "Por acá gozamos de buena salud y nos entretenemos también con los pinceles, porque al fin se va a acabar el cuarto de la chimenea, en el que el señor capitán suizo don Luis Quenel ha pintado un país bucólico, y yo otros dos a su lado; y además una sobrepuerta con la vista de este bosque y sus torreones, y una graciosa guarnición inventada por S.E.". En concordancia con esto, a través del ***Diario*** vemos cómo el capitán Luis Kenel, perteneciente al regimiento de Suizos, trabó estrechas relaciones con Jovellanos y Marina al prestar servicios periódicos en el destacamento del Castillo de Bellver. Kenel y Marina tenían prurito artístico puesto que juntos decoraron con pinturas el cuarto con chimenea de los aposentos donde habitaba Jovellanos. Comenzaron los trabajos el 7 de octubre de 1806. Para los costados de la chimenea Kenel pintó un paisaje bucólico y Marina otros dos, el segundo de ellos

---

76 Pedro Figuerola era comerciante en Barcelona y encargado de los negocios de Jovellanos. Véase JOVELLANOS (1990), t. V, p. 509 (nota 4).

77 Sin duda, el mismo don Pedro al que se refiere la Carta C.

78 Supone Caso, JOVELLANOS (1990), t. V, p. 509, nota 7, que el gobernador del Castillo de Bellver era entonces Ignacio García, aunque advierte que según Somoza lo era Manuel de la Cruz. El *Diario duodécimo* de Jovellanos da abundantes testimonios del carácter inestable y suspicaz del gobernador para con Jovellanos: JOVELLANOS (1956), t. IV, pp. 72, 73, 74, 80, 102, 107, 108, 109, 113, 117 y 125.

79 Doc. 150.

80 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 128.

81 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 124.

con la figura de una niña tomada de una estampa de Paulo Emilio. Estas labores concluyeron el día 14 de octubre[82]. Luego continuaron pintando, Marina la sobrepuerta con sus marcos, en la que representó una vista del Castillo de Bellver y el bosque de sus alrededores, terminándola el 6 de noviembre; y Kenel el friso, cuyo tema desconocemos, pero del que sabemos que el escultor y pintor Francisco Tomás lo remató con unas pinceladas para reavivarlo el día 13 de noviembre[83]. En algunas ocasiones Jovellanos se entretenía viéndoles pintar. El 1 de diciembre Kenel comenzó a pintar paisajes en los huecos de las ventanas, terminándolos el día 18[84]. El 13 de enero de 1807 empezó a pintar el zócalo[85]. Contamos, pues, con un curioso testimonio de las actividades recreativas a las que se prestaba el tedio de Bellver, quizá por influencia de la personalidad y entusiasmo del pintor fray Manuel Bayeu[86].

Termina la Carta G despidiéndose Marina afectuosamente en su nombre y en el de Jovellanos, y también en el del "señor gobernador, don Domingo y demás de casa", o sea, del castillo. De parte de Jovellanos le pide que cuide el estómago.

Hay en el ***Diario*** de Jovellanos dos noticias que han dado lugar a confusión. El día 27 de marzo de 1807 se anota: "Por la tarde se examinó despacio el boceto de la bóveda de Bayeu, cosa que prueba su gran genio, por la franqueza, prontitud y maestría con que está pintado"[87]. Un mes después, el 28 de abril, se anota: "Toda la mañana se ocupó en extractos del P. Mallorca, salvo algún tiempo dado al examen de la otra bóveda de D. Francisco Bayeu y de la famosa *cena* de Leonardo, grabada por Morgen, que nos enviaron a vistas"[88]. En ambos casos se ha supuesto que se tratara de dos bocetos para bóvedas de fray Manuel Bayeu, atribuyendo a error el poner Francisco por Manuel en la segunda anotación[89]. Pues bien, recientemente he demostrado que no existe tal error, sino que el *Diario* se refiere a unas maquetas-boceto pintadas por Francisco Bayeu, localizadas en colección particular de Mallorca, que sirvieron de modelo para las cúpulas que pintó Ramón Bayeu en El Pilar de Zaragoza[90].

3. La estética de Jovellanos

El aspecto más importante de las siete cartas que enviaron Jovellanos-Marina a Manuel Bayeu son las ideas estéticas y los consejos prácticos en materia artística que contienen. Son producto típico de una mentalidad ilustrada. Es bien conocida la afición del célebre polígrafo asturiano a las Bellas Artes, especialmente en sus aspectos didácticos. Significativamente, el texto más extenso que escribió sobre el tema fue un discurso leído en 1781 en la Academia de San Fernando, con motivo de la distribución de premios a los alumnos. Se trata del *Elogio de las*

82 JOVELLANOS (1956), t. IV, pp. 111, 112 y 113

83 JOVELLANOS (1956), t. IV, pp. 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119 y 120.

84 JOVELLANOS (1956), t. IV, pp. 124, 125, 126 y 127.

85 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 132.

86 A partir de todos estos datos del *Diario* deduce Caso, acertadamente, que la Carta G debe fecharse entre diciembre de 1806 y enero de 1807. Véase JOVELLANOS (1990), t. V, p. 519, nota 1.

87 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 78.

88 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 85.

89 PARDO CANALÍS (1966), p. 325.

90 El asunto fue expuesto con detalle en la comunicación: CALVO RUATA, José Ignacio. "Tres maquetas-boceto de Francisco Bayeu para El Pilar de Zaragoza", IX Coloquio de Arte Aragonés (Caspe, 26 al 28 de octubre de 1995), actas en prensa. Véase también CALVO (1996), p. 130-131.

Bellas Artes [91], en el que hace un sucinto recorrido valorativo por la historia del arte, fundamentalmente español. Proclama la perfección de las Artes en la Grecia Clásica. Con los prejuicios propios de un intelectual de la Ilustración, menosprecia la Edad Media, en la que "se hicieron tan cortos adelantamientos en las artes". Y continúa: "Como en ellas no se seguía un sistema fijo y seguro de proporciones, sus progresos, tales cuales fuesen, nunca podían llevarlas a la perfección"[92]. En cambio, al tratar la época del Renacimiento, iniciado en Italia, dice que "empezó España a recoger el fruto de esta noble emulación"[93].

Las ideas estéticas de Jovellanos pueden espigarse también a través de otros muchos textos suyos, tanto epistolares como dedicados a la Literatura y a otras disciplinas. En ellos encontramos un claro paralelismo con los principios de Antonio Rafael Mengs, de quien no sólo conoció y dio cuenta de sus escritos, sino que también admiró profundamente su obra pictórica. Dijo el mismo Jovellanos: "veo la sombra de un profesor gigante, que descuella entre los demás y los ofusca: la sombra de Mengs, del hijo de Apolo y de Minerva, del pintor filósofo, del maestro, el bienhechor y el legislador de las artes... Su nombre vive y vivirá en la más distante posteridad. Vivirá en sus discípulos, esperanza de nuestras artes; vivirá en el célebre museo que adorna estas moradas, vivirá en sus divinas obras, vivirá en sus profundos escritos, tesoro de inestimable doctrina, que se puede llamar el catecismo del buen gusto y el código de los profesores y amantes de las artes"[94]. Es importante tener en cuenta la admiración profesada por Jovellanos al pintor bohemio a la hora de analizar los comentarios que en sus cartas dedica a las obras de fray Manuel.

El defecto que más achaca Jovellanos a fray Manuel es pintar con excesiva rapidez. Diversos testimonios a lo largo de la vida de Bayeu certifican que trabajaba muy deprisa. Para Jovellanos este atolondramiento era fuente de muchos males, y así se lo hizo saber en numerosas ocasiones:

* A la vista de varios bocetos para los frescos de la Cartuja de Valldemosa, dice así la Carta B: "[*Jovellanos*] reconoce que usted es capaz todavía de hacer mucho más, si no fuese tan a carreras, como suele decirse, y no diese muchas veces su habilidad a perros". Añade: "Si corriendo hace esto, ¿qué no haría con un poco de meditación y de calma? Por lo mismo, aunque no desaprueba que cuando se trata de satisfacer impertinencias o caprichos, pinte usted a carrera, le aconseja, le exhorta y le ruega muy encarecidamente que, al empeñarse en obras grandes por su dignidad y su objeto, ponga todo el tiempo y todo el cuidado que ellas requieran, y nunca le duela el detenerse en cosas que los inteligentes han de ver, examinar y juzgar por espacio de muchos siglos".
* La Carta D indica: "[*Jovellanos*] se duele muy de corazón de que usted no entre en su máxima de trabajar más despacio, y se enfada y enoja contra tanto impertinente como le obliga a andar a carreras".
* En la Carta F leemos: "Deseamos que usted pinte poco, nunca con premura, y siempre cosas de gusto y pensadas muy despacio, ya que ejecutadas muy de priesa, porque vemos que en esto es inútil la predicación".
* Y en la Carta G: "estuvimos tentados a sentir que le volviesen a meter en el empeño de pintar cuadrotes, en que necesariamente debe andar de priesa".

---

91 JOVELLANOS (1858), t. I, pp. 350 y ss.
92 JOVELLANOS (1858), t. I, p. 352.
93 *Ibíd.*
94 JOVELLANOS (1858), t. I, p. 360.

Para la mentalidad académica de la Ilustración hay tres conceptos formales claves en toda valoración crítica de un cuadro: **dibujo, composición y colorido** (concepto éste último estrechamente ligado con el de **claroscuro**). De allí que los comentarios de Jovellanos incidan continuamente sobre ellos:

* Repecto a la *Inmaculada Concepción* de la Carta A: "le gustó mucho el **dibujo**, pues nunca vimos el cuadro sin que hubiese repetido que estaba muy bien dibujado. También le gustó el todo de la **composición** y sus accesorios, aunque dio a entender que la postura de la Virgen no era tan sencilla ni tan noble como pedía el alto misterio que representa... Por último, le gustó también mucho el **colorido**, menos en una parte, en que manifestó más abiertamente su dictamen, porque luego exclamó: «Jesús, qué profusión de ocre!». ¡Qué lástima, me dijo, que los buenos pintores no le destierren, si es posible, de una vez, así como los cocineros van desterrando el azafrán!".

* Al valorar los cinco bocetos de la Carta B, del *Castilo de Emaús* dice estar "Bien **compuesto**, bien **dibujado**... El **colorido** de este cuadro es el mejor de todos"; sobre *La Resurrección* : "es muy buen cuadro, bien **compuesto** y bien **colorido**... Cuidado con el ocre en carnes tan delicadas, que da alguna palidez al cuadro"; en cuanto a *La Presentación*, "Todavía anda por aquí el ocre, y los **colores** no alegran tanto como él entristece"; de *El Tránsito*, "Algo hay que notar, así en la composición como en el **colorido** de este cuadro, que está superiormente **dibujado**... Por último, este pensamiento, si no está ejecutado, es menester arrimarle y **componerle** de nuevo".

* El boceto para una *Ascensión* tratado en la Carta C "lo halló muy superior a los dos de las bóvedas, por su mayor frescura en las tintas, limpieza en la escena, exactitud de **dibujo**, gracia de **colorido** y fuerza de **claroscuro**, sobre una **composición** bastante bien entendida, pues todo esto se advierte en general".

* De los cuadros del vía crucis del la Carta D: "ha admirado muchísimo la **composición** de la mayor parte de ellos, particularmente [*la*] del segundo, que es sencillísima y agraciada, y también la de algún otro. El **dibujo** en general es bastante correcto, particularmente en las figuras del Salvador... El **colorido** es bellísimo, salvo en algunos semblantes del Salvador, en que es algo rejalbido, y en los sayones y en el buen Cireneo, en que tira demasiado a color de cobre, que no es moreno, sino aindianado. El **dibujo** peca algo en algunas figuras por su proporción, por ejemplo, la Verónica, que a ponerse en pie descollaría sobre todas las figuras, *ab humero, et sursum*... En cuanto a **claroscuro**, es admirable en casi todos los cuadros, y les da mucho ambiente, si se exceptúa el de la Verónica, cuyo cielo es demasiado oscuro, y otros tres cielos, que por recolorados se vienen encima de las figuras. Los demás cielos son muy bellos y diáfanos, y aún parecerían mejor si las figuras de los términos intermedios no estuviesen tan teñidas de su mismo **color**, y sobre un mismo tono. Por último, la figura del Salvador desnudo, en el cuadro que no está numerado, no le gustó a S.E., porque sobre no ser muy exacta en el **dibujo**, le parece que sus carnes están demasiado desgarradas".

Como es lógico, y así queda de manifiesto, Jovellanos somete la valoración del dibujo, colorido y composición a unos criterios netamente académicos, basados en la corrección, el equilibrio, la gracia, la proporción, le mesura, etc., en definitiva basados en la búsqueda de la Belleza Ideal tan preconizada por Mengs[95]. Ahora bien, la Belleza ideal no debía caer nunca en artificio amanerado, sino que tenía que estar guiada por el buen gusto para seleccionar de la

[95] Las ideas estéticas de Mengs se exponen ampliamente en sus escritos recopilados por José Nicolás de Azara. Véase la moderna edición MENGS (1989), con introducción de Mercedes Águeda.

naturaleza lo que ella misma propone. Por lo tanto, el principio de la verosimilitud es intrínseco al de Belleza Ideal. De allí que Jovellanos en diversas ocasiones insista a fray Manuel en la importancia de que sus pinturas reflejen verdad y nada más que verdad, tanto en la representación física de figuras y objetos como en el estudio de las expresiones, para que sean acordes a la historia que protagonizan y respeten el rigor histórico del tema y los detalles que se narran, atendiendo incluso a la apropiada representación de los fenómenos sobrenaturales.

Acerca de la *Inmaculada* de la Carta A Marina cuenta cómo Jovellanos observó: "la actitud y movimiento que se suele dar a estas figuras era tan forzada, como contrario a la razón el sistema de pliegues que se daban a sus ropas, haciéndome notar que los paños del manto azul estaban en el aire, y sus pliegues dibujados sin ninguna razón física que determine su dirección ni su caída. Y algo de esto notó también en un pico de la toca que asoma por la espalda". De manera más general, Jovellanos plantea toda una crítica de fondo a la tradición inmaculadista barroca: "dio a entender que la postura de la Virgen no era tan sencilla ni tan noble como pedía el alto misterio que representa. Y aunque yo le dije que se pintaban así las Concepciones, me respondió que esa razón no era de pintor, porque el buen artista debe seguir la razón, y no la costumbre. Fray Manuel, me dijo, se ha separado algo de ella, sin atreverse a abandonarla del todo; pero si hubiera visto mis dos Concepciones, y sobre todo la de Mengs que está en la casa de los gremios de Madrid, hubiera conocido mi razón". Una vez más Jovellanos pone a Mengs de paradigma para todo pintor que se precie.

En la Carta B repara con escrúpulo arqueológico en que Bayeu pinte libros en las escenas bíblicas: "pero en aquel tiempo los libros se escribían en pergamino, y éstos se envolvían en rollos, de donde vino el nombre de volúmenes. El uso de encuadernar es muy posterior al principio de nuestra era. Se advierte porque los críticos se paran mucho en estos anacronismos, por más que hayan incurrido en ellos los más célebres pintores, sin exceptuar a Rafael". Acerca del boceto del *Castillo de Emaús* advierte una incoherencia en la iluminación: "para de noche, y sin más luz que la de un candil, está demasiado iluminado, y la luz no es tan roja ni confusa como la artificial". Jovellanos propone una sencilla solución, libre de incurrir en error dado que las Sagradas Escrituras no son más explícitas: "Otros ponen la acción de día *(la fracción del pan)* y San Lucas no dice que fue de noche, sino al anochecer; y así, si se quiere apagar el candil y encender una claraboya en lo alto del muro, nada más habrá que alterar". Al comentar *El Tránsito* propone rectificaciones que rozan la sutileza teológica, en orden a ajustarse lo más estrictamente posible a lo que tuvo que ocurrir en aquel episodio sobrenatural: "El tono general -reprocha- es triste, cuando no le es el asunto, porque si la muerte de los santos es alegre y preciosa, ¿cuánto no lo sería la de la reina de los santos? Y si en la muerte de otros no sería extraño representar alguna luz de gloria, ¿cuánto más convendría en el tránsito de aquella reina del cielo, que tenía preparado en él un trono inmarcesible? Además el lecho está colocado en demasiada altura; el blanco de las ropas debiera ser cándido y puro, como quien las vestía, y aún el pequeño movimiento del cuerpo destruye un poco la idea de paz y reposo que debía reinar en un espíritu para quien estaban abiertos los cielos"; "no se olvide de que el discípulo amado [*San Juan*], a quien se honró con el nombre de hijo de María, debe hacer un gran papel en esta escena". También de los *Desposorios* advierte que "es más triste de lo que pide una boda, y una boda del cielo, que supone una inundación de gloria y luz celestial".

Críticas del mismo talante se vierten hacia una *Ascensión* en la Carta C. Acerca de la figura de la Virgen "dice que la postura de brazos caídos y manos cruzadas no da bien la

expresión que conviene al asunto y que debe ser distinta de las demás, esto es, de una plenitud de gozo al ver a su divino Hijo subir triunfante al Cielo, estando segura de seguirle luego allá". Respecto de la figura del Salvador, Jovellanos quisiera: que "representase un cuerpo glorioso y fuese más viva de luz que de carne; que estuviese más elevada; que la irradiación saliese de todo el cuerpo, y no sólo de la cabeza; que ésta estuviese más en reposo y sin más movimiento que el necesario para animarla un poco, pues que Jesucristo subía por su propia virtud, y por consiguiente no había menester de esfuerzo alguno. En los ángeles advirtió que deben estar vestidos de blanco e indicar en su actitud y movimiento que bajan a hablar con los discípulos". Jovellanos se tomó la molestia de proponer a fray Manuel Bayeu una "idea" detallada para el mismo tema, respetando al pie de la letra el texto relativamente explícito de los *Hechos de los Apóstoles*.. Insiste en que "un pintor encargado de tal asunto no puede dejar de arreglar su invención al texto sagrado, y nada puede añadir en su invención que desdiga de su letra, ni en exactitud ni en decoro". Señala, de acuerdo con su afán academicista y didáctico, que para representar un determinado episodio (en este caso la Ascensión) el artista debe elegir aquel momento "en que la escena se halle más conforme a su gusto y sus ideas". Con esto y con el adecuado estudio de las actitudes de los personajes se conseguirá "hacer un cuadro lleno de expresión y de alma, y como suele decirse, un cuadro parlante".

Observación parecida a la hecha sobre la *Inmaculada* de la Carta A, respecto a que hay que pintar según la razón y no según la tradición, se reproduce en la Carta D. Al valorar la figura del Salvador del vía crucis, escribe Marina (por boca de Jovellanos): "le parece que sus carnes están demasiado desgarradas; y aunque éste sea un efecto común en semejantes cuadros, S.E. está persuadido a que persona tan divina, bien que sufriese cuanto no podemos imaginar de dolor y de escarnio, nada pudo perder de su original integridad. Por esto el sabio Mengs, en el sublime cuadro del Descendimiento, lejos de adoptar este abuso, expresó con la mayor delicadeza las llagas, las heridas y los livores del Salvador, de una manera que encanta al mismo tiempo que conmueve". De un plumazo ataca las truculencias naturalistas del siglo XVII, ensalza a Mengs y propone siempre el camino de lo más digno aun cuando el tema sea cruel. Como críticas "historicistas", considera sobre la Verónica "estar vestida muy de gala y lozanamente para tal objeto". "Y en esto de vestido también extrañó ver a Pilatos con turbante, y en vez de la toga con una capa que pudiera pasar por alquicel morisco".

En la Carta E demuestra Jovellanos su interés porque la luz sobrenatural sea pintada debidamente, como corresponde a su esencia espiritual: "es indubitable que la luz de la gloria debe ser la más pura y diáfana de toda mezcla de color, y la que más se acerca al blanco". Pone a Mengs y a Francisco Bayeu como ejemplos de haberlo entendido así. No obstante, admite que "aunque la necesidad de contraste obliga casi siempre a mezclar algún otro color al blanco, parece que sería mejor combinarle con el rojo que con el amarillo, porque éste no es el color verdadero, sino aparente, del sol, y aquel se acerca más al color del fuego y se aleja menos del de la luz reflejada". No extrañan estas advertencias dada la tendencia de fray Manuel a abusar de ocres y amarillos en los haces lumínicos (tendencia bien patente en sus obras), contra lo que ya le había prevenido Jovellanos (Carta A). Se trata de una advertencia de tipo práctico no reñida con el conocimiento teórico que Jovellanos, como buen ilustrado, tenía de la luz en cuanto fenómeno físico, de lo cual hace gala: "está ya averiguado en la física que la luz no es fuego ni tampoco materia solar". Efectivamente, la teoría de Isaac Newton, basada en una concepción corpuscular de la luz, acabó siendo desplazada por la teoría de Cristian Huygens, que estableció su naturaleza ondulatoria, energética y no matérica. Dice también: "el color blanco no es otra

cosa que la reflexión de todos los rayos de la luz", experiencia que demostró Newton a través de la descomposión del espectro visible mediante un prisma. Se pone de manifiesto el afán enciclopedista de Jovellanos y, una vez más, la importancia que concedía al conocimiento objetivo de la naturaleza para su uso ordenado en el arte. Siguiendo con la Carta E, reclama de nuevo la representación lógica de los objetos con arreglo a su condición física: "Porque no debiendo haber en el arte lo que no pueda haber en la naturaleza, los volantes y colgantes de los paños, hechos al capricho, son defectuosos, y, siéndolo, no se pueden autorizar con el ejemplo de otros pintores, y menos los movimientos y ondulaciones del dibujo de las figuras, cuya simplicidad es siempre preferible, no tanto porque la buscaron los griegos, cuanto por ser más conforme con la razón del arte y con la naturaleza, que es su tipo". Todo un manifiesto de las ideas estéticas de Jovellanos que hacen de la naturaleza el modelo supremo aliada con el concepto de simplicidad. Aunque alude como de pasada y con aparente indiferencia a que los griegos ya practicaron este dúplice ideal, no es gratuita esta referencia a la Antigüedad Clásica, dado que representó el periodo artístico más sublime para teóricos tan eminentes de la Ilustración y el Neoclasicismo como Winckelman, Mengs o el propio Jovellanos, quien en su *Elogio de las Bellas Artes* sentencia: "Las bellas artes, cultivadas en varios antiguos pueblos desde los siglos más remotos, promovidas en Grecia desde el tiempo de Pisístrato, y elevadas a su mayor perfección en el largo gobierno de Pericles, el protector y el amigo de Fidias, se conservaron en todo su esplendor hasta la muerte de Alejandro, amigo también de Apeles, protector de Lisipo y digno apreciador de los artistas y las artes"[96]. Enfatiza Jovellanos la máxima de la simplicidad al aplicarla a la plasmación de las figuras sagradas, especialmente de la Virgen y su Hijo, "que deben representar, en cuanto pueda el arte, algo de la divinidad, que es la simplicidad por esencia".

En definitiva, a través de los consejos en materia artística dados por Jovellanos a Bayeu, basados esencialmente en los principios de correción, de armonía en el dibujo, composición y colorido, y de verosimilitud a la vez que elegancia en la representación de lo natural y sobrenatural, se condensan los fundamentos del Idealismo Clasicista, doctrina estética que fue patrimonio de los hombres de la Ilustración.

Francisco Tomás y don Pedro

Dentro de los pocos datos que poseemos acerca de las personas con las que fray Manuel trató en Mallorca destaca por encima de todas Jovellanos, pero también merecen cierta atención el escultor Francisco Tomás y el enigmático Pedro.

Según Furió[97], Francisco Tomás nació en Palma el 26 de febrero de 1762. Tras sus inicios artísticos en Mallorca pasó a Valencia y a Madrid. De regreso tomó la plaza de segundo director de la sala de Dibujo y primero de la de Escultura en la Escuela de Artes que sostenía la

96 JOVELLANOS (1858), t. I, p. 350.
97 FURIÓ (1839), voz "Tomás (Francisco)".

Sociedad Económica mallorquina. Fue notable erudito. "En los últimos años de su vida, con ocasión de tratar al cartujo Fr. Manuel Bayeu que vino desde Aragón para pintar las bóvedas de la grandiosa iglesia que habian levantado los monges de su órden junto á la villa de Valdemusa, se dedicó Tomás con mucho afan á la pintura". Murió prematuramente el 1 de abril de 1807[98]. Según Bover[99], escribió una *Noticia biográfica de los profesores de bellas artes naturales de esta isla*, utilizada por Ceán para su *Diccionario.* Dice también: "[*fray Manuel Bayeu*] le regaló [*a Tomás*] el retrato que hizo de sí mismo, retrato que original tenemos el gusto de poseer". Hoy este retrato está identificado y localizado (cat. 360).

De Pedro, la primera noticia que tenemos es el saludo que de su parte mandó fray Manuel a Miguel Esteban Ric en carta del 22 de marzo de 1805: "saludas... de Pedro mi discípulo, que está muy bueno y adelanta mucho"[100]. Por lo tanto conocía al barón de Valdeolivos, residente en Fonz (Huesca), suponemos que por haber acompañado al fraile cartujo en sus correrías por tierras ribagorzanas en la década anterior.

Francisco Tomás y Pedro trataron con Jovellanos, según recoge su *Diario* y *Cartas* a fray Manuel. En la Carta C, de principios de 1806, escribe Marina a Bayeu: "Don Pedro habrá dicho ya a usted cuánto ha gustado el boceto [*de la Ascensión*] a mi amo [*Jovellanos*]", de lo que se deduce que el tal don Pedro sería el portador del cuadro.

El día 2 de abril de 1806 se apuntó en el *Diario:* "Barba y examen de la copia del cuadro de *La Fundación de la Cartuja* llenaron la mañana. Esta pintura es del criado y aprendiz de Fr. Manuel Bayeu, floja en colorido y dibujo, pero muy estimable para el Amo, porque, a pesar de sus defectos, da bastante idea de un original que es muy apreciable, por muy raro. El amo está persuadido que es de Fernando Gallegos"[101]. Como se irá viendo, este "criado y aprendiz" se identifica fácilmente con "don Pedro". Jovellanos estaba muy interesado en la antigua pintura de la *Fundación*, hecha sobre sarga en el siglo XVI y obra de Manuel Ferrando[102], no de Gallegos como él pensaba. Ya en 1805 había sugerido a fray Manuel que pintara un "rasguño del cuadro de la *Fundación* " (Carta A). Llegando al 9 de mayo de 1806: "Vino luego el P. Bayeu, con su diácono y subdiácono Thomas y Pedro. Se reconocieron los cuadros, original y copia de la *Fundación*, y se encargó al discípulo un cuadrito en que se copiase la estampa de *Familia* que tiene Tomás. Comieron, hablaron y se fueron"[103]. Con expresión bromista, Marina establece una jerarquía entre fray Manuel Bayeu, Francisco Tomás y Pedro que algo de realidad práctica tendría[104]. No está claro qué debemos entender por el cuadro "original", si el de Ferrando, en cuyo caso tendrían que haberlo llevado enrrollado desde Valldemosa hasta Bellver, u otra copia intermedia, previa a la de Pedro, por ejemplo obra de fray Manuel Bayeu. La pequeña copia de la *Fundación* hecha por Pedro fue legada más adelante por Jovellanos a su amigo Juan agustín

98 En el *Semanario de Mallorca*, 11.4.1807, nº 15, p. 60, publicación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País mallorquina, aparece una elogiosa nota necrológica.

99 BOVER (1842), voz "Tomás (Francisco)".

100 Doc. 141.

101 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 79.

102 ALONSO (1975), p. 120. Actualmente la sarga se conserva en el Museo de Mallorca. Rememora la fundación de la Cartuja de Valldemosa por donación del rey Martín el Humano.

103 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 88.

104 Naturalmente Francisco Tomás no era religioso. En cuanto a don Pedro, desconocemos su estado. En cualquier caso, los términos diácono y subdiácono tienen un sentido figurado, no literal como pretende GÓMEZ (1966), p. 211.

Ceán Bermúdez, junto con otro cuadro de Manuel Bayeu que representaba *Un solitario desengañado del mundo* [105]. A petición de Jovellanos, Pedro recibió una estampa de francisco Tomás para que la copiase. Sabido es que antiguamente el cuadro *Las Meninas* de Velázquez se conocía por el nombre de *La Familia* [106]. Además, el mismo Jovellanos escribió en 1789 unas *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado "La Familia"*, que al parecer tenía la dicha de poseer[107].

Jovellanos hacía tratos con dos hermanos ebanistas o carpinteros, Pepe y Antonio Isern. Uno de ellos trajo a Bellver "armado con su marco, el cuadro de la Fundación de [*la Cartuja de*] Jesús Nazareno [*de Valldemosa*]" el 18 de mayo de 1806[108]. Así pues, Jovellanos se había preocupado diligentemente de enmarcar el primer cuadrito de Pedro. Una vez realizado y entregado a Jovellanos el otro cuadrito, la copia de *La Familia*, también se interesó en enmarcarlo, esta vez para darlo como regalo de boda a un artillero, sin que podamos precisar quién, aunque posiblemente fuera uno de los oficiales habituales en el destacamento de Bellver. El 10 de mayo agosto de 1806 trató el asunto con Pepe Isern[109]. El 24 de agosto éste le presentó un diseño del marco que Jovellanos encontró "harto pesado" y no aprobó[110]. El 21 de septiembre "Pepe Isern se llevó parte de la mañana con el marco en proyecto y se arreglaron sus esquinas como mejor se pudo"[111]. El 19 de octubre trajo el marco ya realizado[112] y el 28 del mismo mes Jovellanos mostraba el cuadro con marco a unos visitantes, listo ya para ser regalado[113].

Cuando fray Manuel Bayeu fue a dar el "último abrazo" a Jovellanos antes de regresar al continente, siendo 2 de julio de 1806, iba acompañado de Francisco Tomás, quien llevó a Marina un dibujo de perspectiva, "habiéndole dado mucha fuerza y hermoseado con un paño de charol"[114]. No es el único trabajo que hizo Tomás para Jovellanos o Marina. El 22 de febrero de 1806 Marina trajo de Palma un "dibujo del perfil del Castillo [*de Bellver*], tocado por Tomás"[115]. El 13 de septiembre el artista llevó a Bellver un plano de la Catedral de Palma[116]. El 17 de enero de 1807 llevó "un cuadrito con una vista del interior de la Catedral cortada por el medio SN. y que da bastante idea de la obra, singularmente viendo su planta"[117]. También sabemos que Jovellanos poseyó una Virgen de Tomás con marco dorado, puesta en el llamado cuarto de la chimenea de Bellver, que legó a su amigo gijonés Pedro Manuel Valdés Llanas[118].

---

105 JOVELLANOS (1956), t. V, p. 272.

106 No es de extrañar que Tomás poseyera esta estampa dado que, según palabras de Jovellanos, recogía "cuanto su caudal permitía de estampas, dibujos y pinturas". Véase FURIÓ (1839), voz "Tomás (Francisco)".

107 JOVELLANOS (1956), t. V, p. 151 y ss.

108 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 89.

109 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 100.

110 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 102.

111 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 108.

112 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 114.

113 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 116.

114 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 97.

115 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 68.

116 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 106.

117 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 133.

118 JOVELLANOS (1956). t. V, p. 272.

Volviendo de nuevo a Pedro, no cabe duda de que regresó a la península con fray Manuel Bayeu, pues en la carta que el fraile envió a Miguel Esteban Ric desde Barcelona, poco después del retorno en barco, incluía "afectos... de parte de Pedro"[119]. En la Carta F (29.10.1806), primera enviada a la Cartuja de las Fuentes, escribe Marina: "Damos muchas memorias al amigo don Pedro, y aunque suponemos que estando cerca de su casa no se acomodará bien a vivir en reclusión, deseamos que no olvide los buenos consejos de usted, ni se abandone a trabajar sin guía". Son palabras de ardua interpretación, de las cuales lo único claro es que el aprendiz no vivía lejos de su maestro. Furió plantea la posibilidad de identificar a Pedro con el pintor mallorquín Pere Antoni Umbert, de quien dice fue ayudante de fray Manuel en la Cartuja de Valldemosa[120]. Esta propuesta es insostenible, entre otras cosas por la incoherencia de que dicho artista mallorquín procediera de tierras aragonesas y volviera a ellas, tal y como ocurre con el enigmático "don Pedro". La pista para una mejor identificación de Pedro nos la da Mariano de Pano al afirmar que en la casa de los Ric en Fonz había un retrato del comendador sanjuanista Antonio Ric y Monserrat “debido al pincel de Pedro Martínez, discípulo” de Manuel Bayeu[121]. Creo que se trata de la misma persona. Pedro Martínez sería oriundo del somontano barbastrense, vinculado de algún modo a Fonz y a los Ric; fray Manuel llegaría a conocerlo en sus andanzas por esas tierras y se iría con él a Mallorca. De Pedro Martínez existe en la catedral de Barbastro un retrato del obispo Jaime Fort.

[119] Carta del 5.8.1806, doc. 148.
[120] FURIÓ (1925), p. 31, nota 1.
[121] PANO (1947), p. 262-263.

Capítulo 9

Últimos años

Del último periodo de la vida de fray Manuel Bayeu, que comprende desde el regreso a la Cartuja de las Fuentes, tras su vuelta de Mallorca (agosto de 1806), hasta su muerte, sabemos muy poco. Siguió pintando con entusiasmo a pesar de sus achaques, según se desprende de las dos últimas cartas que le enviaron Jovellanos-Marina a su casa de profesión a finales del año, en la que le recomendaban que asumiera con tranquilidad los nuevos y extensos encargos que acababa de recibir: "cuadrotes, en que necesariamente debe andar de priesa, así por el gran número de los que le piden, como por su enorme tamaño"[1]. Debió de tener, incluso, alguna proposición para pintar en Madrid, proposición que rechazó. A pesar de todo, no hay constancia de ninguna obra que pueda ser fechada en el periodo final que nos ocupa.

Con palabras sencillas que denotan su franca devoción a la Virgen, escribía Bayeu desde Mallorca a su amigo el barón de Valdeolivos diciéndole que cuando volviera a la península tenía intención de despedirse de "Nuestra Señora del Pilar, la de Leziñena y la del Coro, con la del Pueyo"[2]. Es decir, que entre sus planes estaban ir a Zaragoza, al Santuario de la Virgen de Magallón en Leciñena (Zaragoza), al Monasterio de Sijena y al Santuario del Pueyo de Barbastro (ambos en la provincia de Huesca), lugares todos ellos a los que por uno u otro motivo estuvo ligado en el pasado. A pesar de su vitalidad y entusiasmo, Bayeu también era consciente de que comenzaba a adentrarse en la vejez y que, por lo tanto, su final ya no podía estar muy lejos.

Todavía no ha aparecido un documento que certifique de modo definitivo cuándo y dónde murió fray Manuel Bayeu. Según Bover falleció en la "Cartuja de Fuente Aragón" (sic) en 1808; "y cuando los franceses pasaron por allí hicieron mil insolencias a su cadáver"[3]. Según Narciso Lalana y Tomás Llovet, murió en la Cartuja de las Fuentes en 1809[4]. Otra tercera versión, debida a los hermanos Gascón de Gotor, dice que fray Manuel fue asesinado por los franceses en el segundo sitio de Zaragoza (diciembre de 1808 - febrero de 1809).[5] Por último Roch Ausseil, de modo más genérico, que terminó sus días durante la Guerra de la

[1] Doc. 150.
[2] Doc. 141.
[3] BOVER (1839 y ss.), t. XII, fol. 356 v.
[4] LALANA, y LLOVET (1926), p. 39. Manuscrito original de 1828.
[5] GASCÓN DE GOTOR (1891), t. II, p. 267.

Independencia (1808-1815) y que su óbito quedó recogido en la carta capitular de la Cartuja de Ara Christi (Valencia) en 25 de abril de 1815.[6]

La ocupación francesa obligó a los monjes a abandonar la Cartuja de las Fuentes. En abril de 1808 se registra la última anotación hecha en el libro de actas del capítulo, que no sería retomado hasta 1819.[7] Interesante testimonio del abandono del monasterio y ulteriores destrozos que hicieron los invasores nos lo brinda el padre prior Miguel Aloy cuando en vísperas de la desamortización del Trienio Liberal, en 1820, elevó un escrito al Jefe Político de Aragón en el que explicaba: "El deterioro que tiene actualmente este monasterio no es de ahora sino del tiempo de los franceses, en cuya época quedó sin mueble alguno, sin ventanas ni puertas en todo él, derribados los cubiertos y tejados de las parideras con parte de ellas, y otros muchos perjuicios en su edificios y haciendas".[8] Otros monasterios, como la Cartuja de las Concepción, próxima a Zaragoza, también hubieron de ser abandonados a su suerte durante la Francesada.[9]

Si asumimos, por su mayor antigüedad, el testimonio de Lalana y Llovet, el año de fallecimiento de Bayeu sería 1809, pero habrá que objetar que no pudo darse en la Cartuja de las Fuentes porque para entonces los monjes ya habían abandonado el convento. Por el contrario, la defunción en Zaragoza durante el segundo sitio, tal y como dicen los hermanos Gascón de Gotor, sería compatible con el año 1809. Recordemos, además, que muchos religiosos y monjes exclaustrado se refugiaron en Zaragoza y que muchos murieron a consecuencia de las heridas y, sobre todo, epidemias derivadas del segundo sitio. En cuanto a lo que escribió Bover, ¿de dónde se sacaría que el cadáver de fray Manuel fue profanado por las tropas francesas en la cartuja monegrina?

En fin, a falta de datos más clarificadores, nos conformaremos con aceptar que la muerte de fray Manuel Bayeu se produjo en los azarosos comienzos de la guerra de la Independencia (ca. 1809). Por mi parte, todas las tentativas de arrojar alguna luz sobre el asunto, entre ellas diversas consultas en archivos parroquiales de Zaragoza, no han dado hasta el momento resultado alguno.

[6] AUSSEIL (1910), p. 104. Véase también PARDO (1960), p. 316-317.
[7] Huesca, colección particular, *Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes,* fols. 204 r.-v.
[8] Doc. 155
[9] Diciembre de 1808. Doc. 151

Parte segunda

EL ARTE DE FRAY MANUEL BAYEU

Panorana de la pintura española en el siglo XVIII

El paso de la pintura española del alto barroco a la pintura del barroco tardío es, como casi todos los pasos en la historia del arte, complejo, irregular y lleno de matices, peculiaridades y contradicciones. De manera muy genérica, suele admitirse que al filo del año 1700 la pintura nacional, alimentada de modelos flamencos y venecianos, empezaba a dar muestras de decaimiento, lo que propició un aluvión de artistas extrajeros portadores de nuevas orientaciones. No debe exagerarse, sin embargo, la idea tradicional que hace depender por completo a la pintura española dieciochesca de la extranjera[1].

Fueron legión los artistas provinciales y de segunda fila que durante décadas mantuvieron los gustos del alto barroco. Era un fenómeno más general pues, por ejemplo, lo más granado de la arquitectura castiza se produciría en el primer tercio del siglo XVIII, mientras que la imaginería policromada del más puro estilo barroco gozó de gran salud durante toda la centuria.

1. Pervivencias de la tradición

Todos los autores coinciden actualmente en señalar la fortaleza de las pervivencias de la pintura seiscentista en el siglo XVIII, especialmente en el primer tercio y ligadas sobre todo al género devocional. Hay que abandonar aquel viejo prejuicio que "hace coincidir la muerte de nuestra pintura del siglo XVIII con la del último Austria español"[2].

Es cierto que al iniciarse la nueva centuria todos los grandes nombres de nuestro Siglo de Oro habían muerto, pero todavía faltaba por consumarse el remate final puesto por Luca Giordano. Este pintor napolitano estuvo en España entre 1692 y 1702, manteniendo efectivas las vías de influencia que siempre estuvieron abiertas desde Italia. Sus grandes composiciones escenográficas, plagadas de multitudes formadas por figuras agitadas y escorzadas, bañadas en explosiones lumínicas, alcanzaron el punto más álgido de aparatosidad y barroquismo en la pintura de techos española. Recordemos los frescos que decoran las bóvedas de El Escorial, el Buen Retiro o la sacristía de la Catedral de Toledo. Aparentemente Luca Giordano apenas tuvo continuadores inmediatos, con la honrosa excepción de Palomino, pero el paso del tiempo demostraría que algunos aspectos fundamentales representados por él prevalecieron con intensidad en artistas muy destacados del siglo, mucho más, seguramente, de lo que ellos mismos pensarían y a pesar de los aparentes detractores que sufrió postumamente el "fa presto".

---

1 Artículo "Luis Paret y Alcázar" de Juan José LUNA, p. 21, en GONZÁLEZ DE DURANA, *et al.* (1991).

2 Jesús Urrea, en la parte tercera de VALDIVIESO, OTERO, y URREA (1980), p. 332.

Antonio A. Palomino (+1726) fue un pintor un tanto excepcional e inquieto. Si la cúpula de la capilla de la Casa Consistorial de Madrid denota dependencias de Claudio Coello, la de los Desamparados de Valencia ya refleja el influjo de Giordano. Llegaría incluso a preludiar el gusto rococó en la cúpula de la capilla del sagrario de la Cartuja de Granada. Otros pintores españoles contemporáneos de Palomino y activos en cículos cortesanos continuaron con los modelos retardatarios del siglo anterior. Así, Miguel Jacinto Meléndez (+1734) o Juan García de Miranda (+1749) serían prototipos de la prolongación de la pintura castiza madrileña.

Algunos focos regionales como Valencia, Sevila, Barcelona y Zaragoza siguieron floreciendo artísticamente durante la primer mitad del siglo XVIII[3]. En Valencia no resulta fácil analizar el panorama pictórico de la primera mitad del siglo XVIII porque se han destruido muchas obras[4]. No obstante, al comenzar la centuria parece que todavía había signos de apegamiento a la tradición tenebrista, de la que algunos pintores como Gaspar de Huerta (+1714) empezaban a liberarse**.** En Sevilla siguieron trabajando murillistas retardatarios, que copiaron repetidamente sus modelos iconográficos y sus composiciones, pero adoleciendo a menudo de la luminosidad del maestro[5]. Es el caso de Francisco Meneses Osorio (+1721), Juan Simón Rodríguez (+1718), Alonso Miguel de Tovar (+1752), Bernardo Lorente Germán (+1759), Domingo Martínez (+1749). Mucho más débil fue la estela dejada por Valdés Leal, aunque la labor de su hijo Lucas Valdés (+1725) fue meritoria. Un fenómeno similar al que ocurrió en Sevilla con Murillo se produjo en Granada con respecto a Alonso Cano; destacó José Risueño (+1732), escultor además de pintor, o Domingo Chavarito (+1751). En la Rioja, el muralista Francisco del Plano (+1739) prolonga el quehacer de los perpectivistas[6]. En Barcelona, Antonio Viladomat (+1755) todavía mostraría apegos al barroco naturalista, aunque fue receptivo a algunas enseñanzas de las perspectivas de Bibiena durante su breve estancia en la ciudad coincidiendo con el Archiduque Carlos[7].

La situación en Zaragoza durante casi toda la primera mitad del siglo XVIII fue similar a la de los focos provinciales precedentes. Los modos del alto barroco seiscentista se mantuvieron en el ya mencionado Francisco del Plano, así como en Juan Zabalo (+1746), o en los más jóvenes Miguel Jerónimo Lorieri (+1749) y Pablo Félix Rabiella y Sánchez (+1764).

En definitiva, durante las primeras décadas del siglo XVIII (o lo que es lo mismo, durante las primeras décadas del reinado de Felipe V) encontramos por toda España abundantes pintores formados con arreglo a los gustos del siglo anterior y que continuaron con los modelos aprendidos.

2. El comienzo de la renovación en el reinado de Felipe V

La recién establecida dinastía borbónica se convertiría en el centro receptor más sensible al progreso, debido a la voluntad de Felipe V de atraer aquello entre lo que nació y creció, sin olvidar el papel emprendedor de su segunda esposa Isabel de Farnesio. A los Borbones no les

---

3 Artículo "La pintura española en el siglo XVIII", de Jeanine BATICLE, p. 46, en BOTTINEAU, *et al.* (1980).
4 PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 390.
5 VALDIVIESO (1982).
6 GUTIÉRREZ PASTOR (1985).
7 ALCOLEA (1990).

podía atraer el realismo áspero, las vidas de santos y los bodegones austeros. Por eso procuraron la venida de numerosos pintores extranjeros, franceses e italianos, sobre todo durante los reinados de Felipe V y Fernando VI[8]. Con expresión algo exagerada, puede decirse que en el siglo XVIII se abre la "invasión del arte extranjero"[9]. Pero la sensibilidad renovadora de la Corte Borbónica tardaría en difundirse fuera de palacio y llegar a los innumerables conventos, cofradías, nobleza tradicional, funcionarios y burguesía, afectos todavía al barroco seiscentista[10].

Los pintores franceses se encargaron de poner de relieve los privilegios del ambiente cortesano aristocrático, reivindicar el valor de lo decorativo, promover el nuevo concepto de retrato, subrayar la excelencia del banal mundo rococó y propagar los temas de carácter alegórico, mitológico e histórico[11]. Según parece Louis de Boulogne fue el primer pintor francés que accedió al cargo de pintor de cámara de manos de Felipe V (1704). También acudieron tempranamanete otros como Enrique de Favaune y Courthilleau. Todos ellos venían marcados por los principios que la Academia Francesa, reorganizada por Colbert y Lebrun en 1663, quiso codificar para que cualquier artista supiera dibujar, pintar, expresar y componer armoniosamente con arreglo a las normas del buen gusto. Bien es verdad que, entrado el siglo XVIII, a las normas codificadas clasicistas se sumaría la estética rococó, más libre, ligera y caprichosa. Los tres pintores franceses más importantes que vendrían a España fueron Houasse, Ranc y van Loo. Michael Ange Houasse llegó en 1715 por consejos de Rigaud y desarrolló variados géneros: mitologías, escenas populares desenfadas pero elegantes, retratos refinados, paisajes veraces de gran frescura. Usa colores cálidos matizados con delicados tonos rosados y azules. Se pueden rastrear en él ecos del barroco clasicista italiano y de Poussin, pero sin renunciar a un componente imaginativo y espontáneo. Jean Ranc, discípulo de Rigaud, fue el retratista de la Corte por excelencia, en la línea ostentosa y mayestática de su maestro o de Larguillière. Vino en 1722. Por último, Luis Michele van Loo, establecido en Madrid en 1737 cuando ya habían desaparecido los dos anteriores. Practicó el retrato oficial y la mitología, revelándose en sus cuadros la solemnidad francesa, los ecos de Van Dyck y las resonancias italianas. Desde un punto de vista netamente pictórico, la aportación más relevante de los pintores franceses llamados por Felipe V consistió en renovar la tradición española con sus luminosos y vibrantes cuadros, mostrando la atmósfera y el sentimiento del rococó internacional, y consolidando nuevas fórmulas de equilibrio[12].

Por lo que respecta a Italia, a pesar de su declive político y económico, seguía manteniendo gran vitalidad artística, como demostraron no sólo los pintores que de allí vinieron sin también las numerosas obras que de esos estados se adquirieron. En 1720 se incorporó como pintor de cámara Andrea Procaccini, seguidor de Maratta y de su estilo sereno y clasicista. Discípulo de Procaccini fue Domingo María Sani, conocido por sus escenas populares y continuador en el cargo de aquél cuando murió (1734). Los primeros atisbos rococó de interpretación italiana vendrían de la mano de Giacomo Bonavia (1726) y Bartolomeo Rusca, entre otros.

---

8 SÁNCHEZ CANTÓN (1965), p. 86.
9 LAFUENTE (ed. 1987), p. 379.
10 PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 403.
11 TOVAR (1989), p. 50.
12 TOVAR (1989), p. 52.

2. Los tiempos de Fernando VI

En los años centrales del siglo XVIII, que vienen a coincidir con el reinado de Fernando VI (1746-1759), se abren nuevos rumbos en la evolución de la pintura española. Los artífices nacionales empezarán a tener verdadero protagonismo en los puestos destacados, aunque en número todavía reducido y supeditado a los maestros extranjeros, ahora mayoritariamente italianos. Ciertamente el peso de lo italiano fue intenso, desde los cuadros de altar de herencia boloñesa, complejos, sensuales y coloristas, hasta los frescos que transformaban las bóvedas en aperturas fantásticas a un mundo sobrenatural de colorido refinado. Por lo demás, los temás se fueron enriqueciendo, prodigándose las historias mitológicas y populares, en detrimento del monopolio ejercido por la pintura religiosa.

Empieza a dar sus frutos la política iniciada por Felipe V de enviar pensionados a Italia con el propósito de que luego su aprendizaje revirtiera en provecho del panorama artístico nacional. Los primeros benficiarios serían Juan Bautista de la Peña (+1773) y el zaragozano Pablo Pernicharo (+1760), ambos instalados tempranamente en Madrid como discípulos de Houasse. En 1730 marcharon a la Academia Francesa en Roma, pensionados por el rey. También el navarro Antonio González Ruiz (+1788) aprendió con Houasse y viajó luego a París, Roma y Nápoles, aunque por su cuenta. Todos ellos desde su juventud aprendieron a moverse dentro de una orientación academicista de doble ascendencia francesa e italiana. Al igual que Andrés de la Calleja, llegarían a obtener nombramientos de pintor de cámara. Además, Peña y González Ruiz participaron activamente en el proceso de creación de la Academia de San Fernando y, posteriormente, ocuparon cargos directivos. Otros artistas que se beneficiaron de pensiones fueron Francisco Preciado de la Vega (desde 1732), Antonio González Velázquez (desde 1747) o José del Castillo (desde 1751).

El espaldarazo fundamental para la modernización del horizonte artístico en España sería la creación de la Academia de Bellas Artes madrileña. En 1744 se estableció la junta preparatoria. Felipe V aprobó sus reglamentos y nombró como director al escultor italiano Domingo Olivieri. En 1751 se firmó su constitución definitiva bajo el nombre de San Fernando. El objetivo último de la Academia era situar a los artistas al servicio de la maquinaria borbónica y, por ende, al servicio del Estado o, en otra palabras, "funcionarializar" su activad[13].

En 1753 llegó a España una personalidad decisiva en esos años, el italiano Corrado Giaquinto, antiguo discípulo de Solimena y colaborador de Sebastiano Conca. Giaquinto y Conca sentarían las bases de la pintura rococó romana, de gran trancesdencia en España. Vino a sustituir como pintor de cámara al fallecido Amigoni. En Madrid desarrolló una extensa producción, entre la que se encuentra la cúpula de la capilla del Palacio Real o el *Nacimiento del sol* en el Salón de Columnas del mismo edificio. Tanto en Roma, antes de su venida, como en Madrid, en su calidad de profesor de la Academia de San Fernando y también director, gozó de una posición privilegiada para influir directa o indirectamente en muchos jóvenes españoles que por entonces empezaban a consolidarse como artistas. Entre aquellos que quedaron fascinados por su pintura de estirpe rococó, basada en un colorido refinado de pincelada vibrante y toques ligeros, debemos mencionar a los hermanos González Velázquez, a Francisco Bayeu, a José del Castillo, a Mariano Salvador Maella y a Francisco de Goya.

---

[13] ÚBEDA (1992), p. 16.

En aquellos años Zaragoza estaba llamada a adoptar un camino renovador con cierto adelanto respecto a gran parte del territorio español. Se convertiría en el segundo centro artístico en importancia, después de Madrid, en difundir la pintura de gusto rococó[14]. La primera semilla la había puesto José Luzán[15], el pintor local que más destacaba al mediar la centuria, figura relevante por haber contribuido decisivamente a la formación de aquella generación de pintores a la que pertenecieron Goya, los Bayeu, Juan Ramírez, José Beratón, Manuel Eraso y otros[16]. Luzán viajó en su juventud a Italia (entre 1730 y 1735) y adquirió un estilo blando, de tintas cálidas y luminosas, de la mano de su maestro Giuseppe Mastroleo. Tuvo ocasión de conocer las principales orientaciones artísticas que en ese momento se producían en Italia: el clasicismo arcádico de Francesco Solimena; las pervivencias del giordanismo o del barroco decorativo; y el eclecticismo de Paolo de Matteis o del mencionado Mastroleo, afectos al clasicismo de Carlo Maratta pero en clave colorista y moderadamente rococó. Uno de los maestros a los que Luzán más admiró y que mayor impronta dejó en su personalidad artística fue Sebastiano Conca, por entonces figura de primer orden en Roma, al igual que Giaquinto.

Abonado el terreno por Luzán, el hito decisivo en la renovación de la pintura zaragozana se produciría con la venida de Antonio González Velázquez. Pensionado por el gobierno español, residió en Roma entre 1746 y 1752 para estudiar y perfeccionarse bajo la tutela de Corrado Giaquinto. Adquirió allí fama pintando la cúpula y algunos lienzos de la iglesia de los Trinitarios españoles, en Via Condotti, en aquel caldo de cultivo que se ha dado en llamar "la cultura de Via Condotti"[17]. Su reputación trascendió a la Corte española. El arquitecto real Ventura Rodríguez, a quien se le había encomendado el proyecto del tabernáculo para la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, sugirió la conveniencia de hacer llamar a González Velázquez para pintar al fresco la cúpula sobre el tabernáculo. Todavía en Roma y ya conocedor del encargo, pintó los bocetos preparatorios de acuerdo con las orientaciones de su maestro Giaquinto. Hacia noviembre de 1752 llegó a Zaragoza pertrechado con los bocetos y comenzó de inmediato los trabajos de acondicionamiento de la cúpula. Luego pintaría sobre ella un gran fresco con los temas de la *Venida de la Virgen del Pilar* y la *Construcción de la Santa Capilla,* así como las cuatro mujeres fuertes del Antiguo Testamento en las pechinas. En el mes de junio de 1753, estando el trabajo bastante avanzado, hizo escala en Zaragoza el maestro Corrado Giaquinto camino de Madrid. Sin duda se solazaría con lo hecho por su aventajado discípulo y le daría consejos. Se terminó toda la labor a finales del mismo año. Los frescos de la Santa Capilla y su bocetos debieron de ser toda una revelación para los artistas zaragozanos, en especial para los más jóvenes. Un nuevo concepto pictórico se abría a sus ojos, basado en una sintáxis de formas quebradas e inmateriales en las que tonos apastelados suavemente fríos se combinaban armoniosamente con colores cálidos, todo bañado por una luz espejeante. El efecto era de una gracilidad y sutileza por completo deslumbrante para algunos espíritus inquietos cuya conversión a esta estética rococó fue inmediata, caso del joven Francisco Bayeu. Su hermano Manuel, por entonces adolescente, viviría con toda naturalidad, desde sus albores formativos, las excelencias de la corriente "giaquintesca" rococó, siempre de la mano de Francisco.

14 ANSÓN (1993, 2º), p. 20.

15 ANSÓN (1987), p. 64-66.

16 MANGIANTE (1992), p. 18, opina que el arte de Luzán era muy limitado y que poco pudo transmitir de novedoso a sus discípulos.

17 LONGHI (1954).

Tampoco escaparon de la eclosión rococó local otros artistas de su generación, como Goya, o el algo mayor Juan Ramírez de Arellano.

3. Los tiempos de Carlos III

Al poco tiempo de su entronización en España, Carlos III hizo venir al pintor alemán, internacionalmente famoso, Antonio Rafael Mengs (1761), adjudicándole un sueldo nunca visto. Escasos meses después salía Giaquinto de Madrid con destino a Nápoles, todo un símbolo de los cambios que se avecinaban. En las bóvedas del Palacio Real (*Apoteosis de Hércules, Apoteosis de Trajano, La Aurora*) Mengs condesó todas sus ideas artísticas fundadas en la monumentalidad, el dibujo preciso, el colorido frío y nacarado, las composiciones equilibradas, las figuras estatuarias, la contención de expresiones, a la búsqueda siempre de una atmósfera grave e intemporal. Venía a representar una especie de nuevo renacimiento, pero más rígido y arqueologizante. Su presencia y dictados se prodigaron en la decoración de los Reales Sitios, en la ordenación de temas para la fábrica de tapices, en la Academia de San Fernando (no sin chocar frontalmente contra algunos miembros) e, incluso, en el terreno de la especulación teórica.

En estas circunstancias, a lo largo del último tercio del siglo XVIII las directrices artísticas oficiales irían configurando cada vez con mayor claridad una tendencia académica y clasicista, pero de bases eclécticas, que poco a poco penetraría con fuerza en todo el territorio nacional. Estos principios se convierten en el principal referente para todo pintor que ambicionara llegar a algo. Ejemplo bien evidente lo encarnó Francisco Bayeu, por añadidura especialmente obligado a Mengs porque gracias a él inició su brillante carrera en la Corte. Junto con Maella, llegarían a ser los pintores españoles más reputados. Sin embargo, a pesar de que ambos asumieron en buena medida los principios del idealismo clasicista propugnado por Mengs, no llegaron nunca a prescindir enteramente de sus raíces hundidas en la tradición barroca. En realidad, el maestro bohemio no tuvo en España fieles imitadores en sentido estricto. Artistas como Bayeu o Maella se aprovecharon de sus enseñanzas, pero sus obras no se confunden con las de Mengs, "ni ellos pretendieron nunca que se confundiesen"[18]. Son, por ello, dos artistas que representan espléndidamente los derroteros de la plástica academicista española del último tercio del siglo XVIII, alimentada de vetas barrocas, rococó y clasicistas. Bayeu, al igual que muchos de sus compatriotas, fueron "fieles a la expresión barroca de las formas" y no retuvieron del "neoclasicismo glacial de Mengs más que la gama de tonos fríos y sus procedimientos de construcción"[19].

Varios pintores que representan la plenitud del academicismo y encarnan en una primera generación la renovación de la pintura española, ligados todos por su formación a la Academia de San Fernando y luego, en su mayoría, profesores, académicos o pintores del rey, fueron Antonio González Ruiz, Gregorio Ferro, José Beratón, Antonio Carnicero, Francisco de Goya y Ramón Bayeu, entre otros. Para algunos de ellos, la nueva orientación supuso poner freno al aprendizaje hecho en las libertades rococó.

---

18 SÁNCHEZ CANTÓN (1965), p. 193.

19 Jeanine BATICLE, en BOTTINEAU, *et al.* (1980). p. 49.

La plena normalización del academicismo se centra en algunos pintores que se ha llamado de la segunda generación[20]. Son un núcleo de artistas, nacidos hacia la década de 1750 y que pertencieron a la Real Cámara. La mayoría viajaron a Roma. Su credo artístico está fundado en el idealismo clasicista mengsiano. Son Agustín Esteve, Francisco Agustín, Francisco Javier Ramos, Manuel de la Cruz, Mariano Sánchez, Juan José Camarón, Francisco Folch y Zacarías González Velázquez.

En el último tercio del siglo XVIII la Academia de San Fernando no fue la única institución académica encargada de velar por el ortodoxo desarrollo de las artes con arreglo a la mentalidad estética de la Ilustración. Otros centros nacidos a la zaga de la academia madrileña quisieron emularla y convertirse en focos irradiadores del nuevo orden artístico en otros puntos de España[21]: La Academia de San Carlos en Valencia, fundada en 1768, pero con antecentes desde 1753 (como Academia de Santa Bárbara); la Academia de San Luis de Zaragoza, largamente gestada desde la primera junta preparatoria del año 1754 hasta su plena constitución en 1792; la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, larvada desde 1780 y erigida de modo efectivo en 1802; en ultramar, la Academia de San Carlos de Méjico (1784). Pero fueron muchas más las ciudades que al amparo de las sociedades económicas y de las oligarquías locales abrieron escuelas públicas de dibujo, teniendo siempre por espejo a la Academia de San Fernando.

Simultáneamente al proceso de "ilustración" artística y docente, los artistas provinciales fueron transformando sus tendencias, abandonando los resabios barrocos y constituyendo en España una trama homogénea fundada en un academicismo ecléctico o, si se prefiere, en un "neoclasicismo rococó"[22]. Pongamos como ejemplo el caso de Valencia, con los hermanos Vergara; Barcelona con los hermanos Tramullas, Pedro Pascual de Moles o Pedro Pablo Montaña; Sevilla, con Juan de Espinal, Vicente Alanís o Lorenzo Quirós; Cádiz, con Domingo Álvarez; Murcia, con Joaquín Campos; Galicia, con Manuel Arias Valera o José Terán[23].

Para Zaragoza A. Asón ha establecido tres fases en su proceso de academización[24]. Una primera, entre 1750 y 1775, corresponde al apogeo de la pintura rococó y primeros atisbos clasicistas; menciona, entre otros, a Joaquín Inza. La segunda fase de inicios del academicismo clasicista (1775-85), se fundamenta junta preparatoria que mantuvo con apuros una academia de dibujo. A pesar de las reminiscencias tardobarrocas que todavía representaban artífices con Luzán, Braulio González o fray Manuel Bayeu, la penetración de las nuevas ideas les obligarían a renovarse; otros como Manuel Eraso, que había estado pensionado en Italia, aportaron principios academicistas más sólidos, fundados en el clasicismo romano. Gran revulsivo local tuvo que ser la intervención de Francisco y Ramón Bayeu en las cúpulas del Pilar (1775-1783), u otros encargos de Ramón como el de la pintura de *La batalla de las Navas de Tolosa* en la iglesia de Santa Cruz. La tercera fase traería la plenitud de la pintura academicista (1785-1808). Se suman nuevos profesores en el panorama local, como Mariano Ponzano, discípulo de Eraso,

---

20 MORALES (1994), p. 234 y ss.

21 BÉDAT (1989), p. 399 y ss.

22 Término utilizado por Jonathan BROWN en el artículo "La pintura en la corte española, 1746-1808: entre el barroco y el neoclasicismo", en MORALES (1991), p. 23.

23 MORALES (1994), p. 333 y ss.

24 Artículo de Arturo ANSÓN NAVARRO "Pintura y academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII" en TORRALBA, *et al.* (1995), p. 141-182.

José Dordal, Buenventura Salesa... Éstos estuvieron ya arropados por una corporación plenamente oficial, la Academia de San Luis y sus antecedentes promovidos por la Sociedad Económica Aragonesa. El imperio del "buen gusto", de la plenitud del idealimos clasicista, estaría además catalizado por los numerosos envios de dibujos italianos, academias de artistas nacionales e italianos, vaciados de yeso grecorromanos, transmisión de ideas a través de cartas y conversaciones. Así termina el siglo artístico zaragozano, inmerso de lleno en el gusto dieciochesco.

No he mencionado a tres pintores de gran importancia que son Gianbatista Tiepolo, epígono del barroco, Luis Paret, delicadamente afrancesado, y Luis Meléndez, famoso por sus bodegones. Debido a las personales directrices que siguieron, ya es un tópico de la historiografía mantenerlos un tanto al margen del devenir general de la pintura española dieciochesca.

Presencia de Francisco Bayeu

Uno de los principales y más directos ascendientes artísticos de fray Manuel Bayeu lo encontramos en su hermano Francisco. Tanto durante su juventud como en buena parte de su madurez, la sombra de Francisco planea sobre él y justifica parte de su personalidad artística, por influencias o bien directas o bien indirectas.

De los años de formación de Manuel en Zaragoza carecemos de datos concretos y de primera mano. Sin perjuicio de lo que pudiera aprender de algunos maestros locales (José Luzán, Juan Andrés Merclein, Braulio González), suponemos que fue principalmente Francisco quien le marcara el camino a seguir. En 1755, cuando Manuel se encontraba en aquella edad decisiva en la que empieza a superarse la adolescencia, Francisco pasaba de los veinte años y empezaba a dar claras muestras de ser un dibujante y colorista consumado. Simultáneamente, la situació familiar se hizo difícil porque entonces murió el padre de los Bayeu y muchas obligaciones recayeron sobre el primogénito, persona muy marcada por un sólido sentido de la responsabilidad tal y como demuestran abundantes anécdotas de su vida.

Incorporado a la práctica profesional y forzado por una economía familiar delicada, lo más propio es que Francisco tomara a su cargo a Manuel, tanto para servirse de él como aprendiz o ayudante libre de gastos, como para velar por su formación y futuro.

Se conocen una cuantas obras de Francisco anteriores al año 1760, y otras de cronología incierta que aunque se hayan fechado entre 1760 y 1763, bien podrían ser algunas anteriores[25]: dos bocetos para medio puntos titulados *David y otros profetas y profetisas del Antiguo Testamento* y *La Virgen con el Niño, rodeada de profetas, santos y ángeles* (Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País); otro modelo en medio punto para una

[25] La relación que se expone aparece recopilada en ANSÓN, *et al.* (1996), p. 9-25.

Adoración de los Reyes; el cuadro *Un ángel colocando el cinturón de castidad a Santo Tomás de Aquino* (Zaragoza, colegio Cardenal Xavierre); las pinturas para el retablo de los Sagrados Corazones de la iglesia de Felipe de Zaragoza; los cuatro envangelistas en la pechinas de la sacristía de la iglesia de Santiago de Zaragoza, templo que era del convento dominico de San Ildefonso; el boceto para una *Coronación de espinas* de un gran lienzo hoy perdido que hubo en la misma sacristía (Museo de Zaragoza); seis cuadros de un Vía Crucis para el mismo convento (Museo de Zaragoza); el cuadro de altar *Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes* para el mismo convento (Museo de Zaragoza); un *San Miguel Arcángel; La tiranía de Gerión,* de 1757 (Madrid, Academia de San Fernando); boceto de *Santa Teresa coronada por Cristo* (Zaragoza, RSEAAP); una *Inmaculada* del Palacio Arzobispal de Zaragoza (1758); una *Inmaculada con la alegoría de la Ciencia, la Arquitectura y la Matemática;* una *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* datada en 1760 (Londres, National Galley); *La Virgen con el Niño en la gloria acopañados de la Santa Parentela* (Zaragoza, Diputación General de Aragón); dos lunetos con ángeles músicos del retablo mayor de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza); boceto para uno de los temas hoy desaparecidos que se pintaron en los muros de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, concretamente el de *La Santísima Trinidad en la Gloria* (Madrid, Museo del Prado); una *Sagrada Familia,* hoy en la iglesia parroquial de Bello (Teruel); y el *Beato Giovanni Marinoni* (Zaragoza, iglesia de Santa Isabel).

Todas las pinturas expuestas en la relación precedente están inmersas en el más genuino rococó heredado de Giaquinto y González Velázquez. Especialmente es en los bocetos donde mejor se aprecia esa fluidez de pincelada, esa fragmentación de formas, ese colorido chispeante y ligero, tan del gusto del momento. Pues bien, hay que pensar que Manuel Bayeu estaría junto a Francisco cuando realizó buena parte de estas obras, ayudándole a moler colores, preparando muros para frescos y, acaso, interviniendo en zonas secundarias bajo la atenta mirada del hermano mayor. En algunos cuadros, como *Un ángel colocando el cinturón de castidad a Santo Tomás de Aquino* o *Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes,* se aprecian ciertos detalles de pesantez en los paños y celajes que no parecen propias del joven maestro sino más bien de su hermano ayudante. Algo similar podemos decir acerca del cromatismo de los lunetos con ángeles músicos de Aula Dei, algo más crudo del que apreciamos en las otras pinturas de Francisco.

Las palabras del propio Manuel Bayeu ofrecen un pequeño testimonio retrospectivo de cómo, efectivamente, tuvo por maestro a Francisco en su juventud. Corría el año 1779 cuando, en una carta a Zapater, fray Manuel recordaba al pintor zaragozano Manuel Eraso en los tiempos anteriores a que marchara a Roma para disfrutar de una pensión: "benía a dibujar a mi casa y éramos condiscípulos"[26]. Evidentemente Manuel se refería a una etapa anterior a su ingreso en la Orden Cartujana. Implícitamente se entiende que el maestro que les enseñaba a Eraso y a él mismo, en su casa, era Francisco.

Así pues, nuestro pintor, se forjó artísticamente en el crisol de su hermano mayor. Algunos ejemplos prueban la impronta que ciertas obras juveniles de Francisco, hechas durante su etapa de zaragozana, dejaron en Manuel cuando presumiblemente era todavía su acompañante:

[26] Doc. 42.

* Hay una *Inmaculada* en la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza que he atribuido a fray Manuel Bayeu y datado hacia 1760 (cat. 388). No deja de ser interesante coincidencia que en esa misma iglesia (destruida a partir de la Guerra de la Independencia) trabajara Francisco en torno a esos mismos años. Volviendo a la *Inmaculada,* y al margen de aquellas constantes subyacentes que son típicas de la personalidad artística de Manuel, se percibe un sentido de la delicadeza cromática y una fluidez de pincelada estrechamente emparentados con la *Inmaculada* de Francisco realizada en 1759 para el Palacio Arzobispal de Zaragoza.

* Los dos lunetos con ángeles músicos de Francisco Bayeu, laterales al retablo mayor de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza), cuentan con unos modelos de ángeles mancebos, de mechones rizados, ojos rasgados, antebrazos gruesos y carnaciones nacaradas, que serían asumidos por Manuel en obras posteriores. Así ocurre en el coro angélico sobre el retablo mayor de la Cartuja de las Fuentes (cat. 33), obra bastante temprana dentro de lo que del fraile conocemos (cat. 1768-70). Es significativa, además, la similitud iconográfica y funcional de este mural angélico con los lunetos de Aula Dei.

* Algunas figuras del boceto *David y otros profetas y profetisas del Antiguo Testamento* aparecen reproducidas en el cuadro *San Bruno reparte sus riquezas entre los pobres* del ciclo de Huesca (cat. 267).

* La iconografía de los cuatro evangelistas de las pechinas situadas en la sacristía del antiguo convento dominico de San Ildefonso de Zaragoza (iglesia de Santiago), pintadas por Francisco, fue adoptada literalmente por Manuel en la cúpula de la capilla del sagrario de la Cartuja de las Fuentes (cat. 83-86).

* La misma comparación cabe hacer entre las cuatro mujeres fuertes del Antiguo Testamento pintadas por Francisco en las pechinas del Santuario de la Virgen de la Oliva en Ejea de los Caballeros (Zaragoza) y las pintadas por Manuel tanto en la Cartuja de las Fuentes (cat. 39-42) como, años después, en la Cartuja de Valldemosa (cat. 344-347).

Aunque Manuel ingresara en la Cartuja de las Fuentes en el año 1760, no por ello dejaría de mantener vínculos visuales con la obra de Francisco. Al contrario, algunos datos documentales ilustran el interés con que guardaba en el monasterio bocetos y dibujos que Francisco le mandaba:
* En 1775 poseía un dibujo para el Cristo Crucificado que Francisco pintó con destino a la iglesia de Santiago de Zaragoza. Lo regaló a Martín Zapater[27].

* A principios de 1777 Zapater viajó a Madrid y, de vuelta, trajo para Manuel varios cuadros de Francisco, acerca de los cuales afirmaba el fraile que iban a serle de mucho provecho[28].

* En 1796 Manuel tenía en su monasterio dos "academias" de Francisco, ya difunto, y algunas cosas más que remitió a Zaragoza al conde de Fuentes, Luis Pignatelli Gonzaga[29]. Dada la condición de académico de honor de la de San Luis que tenía el conde, posible sería que estos

[27] Docs. 14 y 16.
[28] Doc. 20.
[29] Doc. 120.

dibujos y demás obras estuvieran destinadas a engrosar los fondos de la Academia de Bellas Artes zaragozana, con fines principalmente didacticos.

* El testimonio documental más elocuente de la devoción artística que Manuel profesaba a Francisco se condensa en estas palabras: "Las pinturas que tengo de mi hermano Francisco son y me sirben para el estudio de mis faenas, y las estimo en lo que es mi escuela. De éstas a nadie piensso darlas"[30]. Entre esas pinturas estaría, con toda probabilidad, el boceto de una *Adoración de los pastores* que estuvo en la Cartuja de las Fuentes hasta la desamortización[31], al igual que su pareja *Adoración de los magos* todavía inédita.

Es una lástima que no se conserve ninguna de las abundantísimas cartas que fray Manuel Bayeu escribió a sus hermanos y viceversa. En la correspondencia con Martín Zapater consta que las hubo. ¿De qué hablarían en esas cartas? En primer lugar, como es natural, de asuntos familiares, domésticos y de salud. Pero seguro que también intercambiarían ideas artísticas. Seguro que Manuel acudió con frecuencia a los consejos de Francisco a través de la palabra escrita.

Fray Manuel Bayeu, siendo cartujo, viajó en diversas ocasiones a Zaragoza[32]. Alguna vez coincidiría con sus hermanos Francisco y Ramón durante aquellas temporadas en que estuvieron ocupados con las bóvedas del Pilar (entre los años 1775 y 1783). Por ejemplo, en julio de 1775 fray Manuel comunicaba su intención de ir a Zaragoza en breve, acompañando a su prior[33]. Por entonces Francisco estaba pintando la bóveda *Regina Sanctorum Omnium.* O también en octubre de 1783, cuando Ramón terminaba su último trabajo, la *Regina Virginum,* Manuel anunciaba a Zapater su intención de ir a Zaragoza para ver a su hermano pequeño[34]. Obviamente Manuel pudo visualizar con detenimiento tanto los frescos pintados en las bóvedas del Pilar como los respectivos bocetos preparatorios, en buena parte conservados. Seguramente, hasta tuvo ocasión de ver alguno de los frescos en pleno proceso de ejecución e intercambiar impresiones sobre el terreno con sus autores. Señalemos aquellos ejemplos que denotan la impronta duradera que los frescos del Pilar dejaron en el universo figurativo de Manuel:

* Angelitos de los platos laterales de las bóvedas *Regina Sanctorum Omnium* y *Regina Angelorum* de Francisco: lunetos del camarín de la Cartuja de las Fuentes (cat. 74-75) de Manuel.

* Grupo de la Coronación de la Virgen de la bóveda *Regina Angelorum* de Francisco: cupulilla del camarín de la Cartuja de las Fuentes (cat. 80) de Manuel.

* Ángel de la bóveda *Regina Angelorum* de Francisco: platos de las cuatro esquinas del claustro de capillas de la Cartuja de las Fuentes (cat. 129-132) de Manuel.

---

30 Doc. 14, del año 1775.
31 CALVO (1996), p. 45.
32 CALVO (1996), p. 87.
33 Doc. 18.
34 Doc. 67.

* Diversas figuras de la cúpula *Regina Apostolorum* y de la bóveda *Regina Sanctorum Omnium,* de Francisco: cúpula de la Catedral de Jaca (cat. 303) de Manuel.

* Diversas figuras de la bóveda *Regina Sanctorum Omnium,* de Francisco, y de las cúpulas *Regina Patriarcharum* y *Regina Confessorum,* de Ramón: cúpula de la iglesia de la Cartuja de Valldemosa (cat. 343) de Manuel.

* Conjunto de alegorías para las pechinas de las tres cúpulas que pintó Ramón y de la cuarta cúpula pintada por Goya: no hay obras de Manuel que se asemejen literalmente, sin embargo pintó numerosas figuras alegóricas posiblemente influenciado por lo visto en el Pilar. Además las pechinas de la *Fe* y la *Caridad* de la Catedral de Jaca (cat. 305 y 307) recuerdan mucho a las homónimas de Goya para la cúpula *Regina Martyrum.*

Si continuamos revisando la extensa producción de fray Manuel Bayeu, seguiremos comprobando que está salpicada de otros ejemplos de imitación a Francisco y, en algún caso, también a Ramón:

* Ángel de los bocetos para la *Rendición de Granada* (Madrid, Palacio Real) de Francisco: *Sueño de San José* (cat. 29), platos de las esquinas del claustro de capillas (cat. 129-132) y *Santa mártir* (cat. 209), de Manuel.

* Angelitos que acompañan a la alegoría de la *Filosofía,* complementaria a la *Apoteosis de Hércules* (Madrid, Palacio Real) de Francisco: *Anunciación* de la Cartuja de las Fuentes (cat. 21) de Manuel.

* *Inmaculada* de Francisco (Madrid, colección particular) y su correspondiente grabado de Ramón: cuadro titular de la capilla de la *Inmaculada* de la Cartuja de las Fuentes (cat. 175) de Manuel.

* *Visitación* del oratorio del Palacio Real de Aranjuez, de Francisco, grabada por Camarón: *Visitación* de la capilla de la Asunción en la Cartuja de las Fuentes (cat. 260) de Manuel.

* Algunas figuras de dos bocetos para un *Pentecostés* de Francisco (Barcelona, colecciones particulares): *San Bruno impartiendo enseñanzas desde su cátedra* (cat. 266) de Manuel.

* Algunas figuras de *La Emperatriz Marta ante el Rey Alfonso el Sabio* de Ramón (Madrid, Academia de San Fernando): *San Juan Bautista ante el rey Herodes* (cat. 283) de Manuel.

* *San Pedro Apóstol en la Catedra de Antioquía* de Ramón (iglesia de Trescasas-Sonsoto, Segovia): *San Agustín* de la tribuna de la Cartuja de las Fuentes (cat. 61) de Manuel.

Si bien las vinculaciones iconográficas de fray Manuel Bayeu con respecto a Francisco (y también con Ramón, que viene a ser los mismo ya que el Bayeu menor trabajó siempre a la sobre del mayor) son evidentes, pueden no parecerlo tanto las vinculaciones de tipo formal. Creo que esto tiene una explicación más de orden práctico que estilístico. Razonémoslo.

La pintura de Francisco Bayeu dio sus primeros pasos firmes siguiendo el camino de Giaquinto y González Velázquez, lo que se traduciría en la serie de obras ya mencionadas realizadas durante su etapa zaragozana, marcadas por el colorido chispeante y delicado, las formas fragmentadas, las pincelada fluidas, las composiciones arremolinadas y el aire general volátil, elementos típicos de la corriente rococó de estirpe italiana. Pero cuando a partir del año 1763 se instaló en Madrid al servicio de Mengs, se vio obligado a poner freno a ese estilo fogoso. Se imponía un ideal estético diferente, basado en principios clasicistas y acorde con la solemnidad debida a los techos de los Reales Sitios. Todo codificado según normas académicas que exigían un dibujo cuidado y preciso, composiciones estudiadas y equilibradas, o preferencias cromáticas de gamas frías. Francisco asumió y seguramente creyó en esos nuevos principios acordes al espíritu de la Ilustración. Primero de la mano de Mengs, cuando pintó en el Palacio Real de Madrid *La rendición de Granada, La caída de los gigantes* y *La apoteosis de Hércules*. Luego por sí mismo, al continuar en palacio con *La Provicdencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre* y seguir con los temas sacros de la Colegiata de La Granja de San Ildefonso, las bóvedas del Pilar de Zaragoza, los muros del claustro de la Catedral de Toledo, y los muros y bóvedas del oratorio del Palacio Real de Aranjuez. También en lienzo practicó el "gran estilo", como demuestran los aparatosos cuadros de altar realizados para San Francisco el Grande de Madrid, o para las iglesias de Pedrola (Zaragoza), Valdemoro (Madrid) y Santiago y San Juan Bautista de la capital de España. Lo mismo cabe decir de varias *Inmaculadas* y otras pinturas. Sin embargo, el estilo de Francisco Bayeu nunca sería servil copia del de Mengs; no alcanza ese tono mayestático y deshumanizado del pintor bohemio, sino que es más edulcorada; nunca renunció enteramente a ciertas licencias coloristas y compositivas de la tradición barroca y rococó. Sus bocetos son el mejor alegato de que siempre mantuvo vivas las raíces giaquintescas y demuestran que visceralmente su mano iba por caminos distintos de los que la razón le imponía[35].

Por lo que respecta a Manuel, su obra juvenil es muy escasa y, por lo tanto, difícil de valorar, aunque ya hemos advertido claras vinculaciones estilísticas con Francisco. Ahora bien, en la obra de madurez las distancias con Francisco se acrecientan, a pesar del empeño que ponía en imitarlo. En realidad, Manuel sí asumió las ideas estéticas de Francisco, pero es en su aplicación concreta donde se distancia. Analizados los dos artistas de forma general, ambos comparten la solidez en el dibujo, la preferencia por las gamas cromáticas atemperadas, el rechazo por los claroscuros contrastados, las composiciones sencillas pero de inspiración barroca, las poses afectadas de las figuras, el empleo teatral de glorias y celajes, el uso de fondos arquitectónicos clasicistas, las indumentrarias grecorromanas, etc. Pero ocurre que mientras el colorido de Francisco es brillante y delicado, el de Manuel es crudo; los toques de pasta sutiles de Francisco son manchas espesas en Manuel; los brillos y luces etéreas de Francisco, son en Manuel luces sólidas y "retostadas" (como diría Jovellanos); el componente monumental de Francisco es pesantez en Manuel; el trabajo meditado y cuidado de Francisco es atolondramiento en Manuel. En definitiva, son diferencias de capacidad técnica y no fondo las que estilísticamente separan a ambos.

Creo que el contacto directo o epistolar que existió entre Manuel y Francisco fue la principal o una de las pricipales causas que determinaron la perceptible evolución que se da en el fraile pintor desde unos comienzos arraigados en lo rococó hasta posturas cada vez más

[35] Desde Pedro de Madrazo, muchos autores han visto en Francisco Bayeu un artista de natural fogoso pero doblegado por el gélido clasicismo mengsiano. Véase SAMBRICIO (1955), p. 31.

academicistas, tal y como pretendo demostrar en el estudio de la evolución formal, objeto de otro epígrafe.

Otras influencias

En el estudio biográfico de Manuel Bayeu he señalado las influencias que recibiría durante su formación zaragozana a la sombra de José Luzán, acaso de Juan Andrés Merclein y, sobre todo, de Francisco Bayeu, futuro yerno del anterior[36]. La presencia de Luzán fue, sin duda, uno de los factores más destacados. Este pintor, inclinado a la docencia, acogió a discípulos en su taller e impartía clases en la academia de dibujo que mantenían los condes de Fuentes. Sabemos que por sus manos pasaron neófitos como Francisco Bayeu y Goya, así que es altamente probable que también Manuel recibiera sus enseñanzas. Por otro lado, Luzán fue responsable de algunos de los encargos pictóricos más relavantes de la Zaragoza de los años cincuenta: lienzos de la capilla de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja en la iglesia de San Miguel de los Navarros (1750), lienzo del trasaltar de la iglesia de San Felipe (1752), cúpula de la capilla de San Antonio de Padua del Pilar (ca. 1750-55), pechinas de la iglesia de San Miguel de los Navarros (ca. 1753-55) y puertas del armario de la sacristía mayor de La Seo de Zaragoza (1757)[37]. Todas estos trabajos tuvieron que repercutir hondamente en el joven Manuel quien, en su edad adulta, seguiría derroteros genéricamente emparentados con el arte de Luzán, en cuanto al carácter tardobarroco, el gusto por la teatralidad y los resabios rococó. Sin que podamos hablar de influencias directas, advertimos ecos luzanescos en diversas obras de fray Manuel. Sirvan a modo de ejemplo:

* Algunos detalles de los tipos humanos como los rostros femeninos, las poses amaneradas (en especial de las manos) o las figuras de ángeles mancebos.
* Algunos tratamientos escenográficos, como la disposición de multitudes, los paisajes de fondo idealizados o los cortinajes.
* Recuerdos vagos de Luzán en algunas obras homónimas de Manuel Bayeu. Es el caso de las mujeres fuertes veterotestamentarias, pintadas por Luzán en las pechinas de San Miguel de los Navarros, tema que luego sería nuevamente interpretado por Bayeu (cat. 39-42 y 344-347); o *La degollación de San Juan Bautista* ejecutada por Luzán para el trasaltar de la iglesia de San Felipe, asunto también pintado por Bayeu en dos ocasiones (cat. 247 y 284).
* El concepto organizativo de la cúpula de la capilla de San Antonio de Padua en el Pilar de Zaragoza (Luzán) está emparentado con la cúpula de la Catedral de Jaca (Bayeu, cat. 303).

---

36 Para una visión general del contexto artístico zaragozano a mediados del siglo XVIII véanse:
- Artículo de Arturo ANSÓN NAVARRO "El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775), en BUENDÍA, *et al.* (1986), p. 23 y ss.
- BORRÁS (1987), p. 455 y ss.

37 Sobre todos estos encargos véase ANSÓN (1987).

Quede bien claro que los ecos luzanescos también pueden remitirse, de una manera más general, a toda la tradición barroca, pero sería el maestro zaragozano quien, en particular, transmitiría buena parte de esa tradición al joven Bayeu.

Expresa mención merece Braulio González, otro pintor discreto y poco conocido[38] que fue padrino de bautismo de Manuel. De las pocas obras que se le conocen se deduce su personalidad artística eminemente tardobarroca, piénsese por ejemplo en las puertas del gran armario de La Seo de Zaragoza (1767) o en las pechinas de la iglesia de Santa Cruz de la misma ciudad (ca. 1779-80). A pesar de tan escueto catálogo, no se nos escapa su estrecha afinidad formal con muchas obras de fray Manuel. Téngase en cuenta que al morir en 1755 el padre de los Bayeu, y por más que Francisco ejerciera de cabeza de familia, el padrino se sentiría obligado a tomarse interés por el futuro de su ahijado y, quizás, a transmitirle conocimientos artísticos. Algunos modelos humanos de afectada expresividad presentan ciertas coincidencias con los del cartujo. También interesa llamar la atención sobre la estrecha semejanza entre la Virgen en Asunción de Braulio González para ese armario de La Seo y la de Manuel Bayeu en la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 30). No sería hipótesis descaballeda atribuir al influjo de González los lastres barroquizantes que se aprecian en la recepción por parte de Manuel de las enseñanzas de Francisco.

En el proceso de su maduración artística, y a pesar del relativo aislamiento conventual, Manuel Bayeu hubo de tomar conciencia efectiva del incipiente neoclasicismo o, si se prefiere, protoneoclasicismo, no sólo por influjo de su hermano mayor sino también por ser corriente diversamente difundida en las últimas décadas del siglo XVIII. Apreciación que para fray Manuel se concreta en una tendencia a la simplificación compositiva y al protagonismo de un número limitado de personajes de escala grande y bien delimitados en el campo pictórico. Sobre todo se constata en las bóvedas del claustrillo y en las capillas del mismo claustrillo de la Cartuja de las Fuentes (década de 1780, principalmente). Venía a ser una respuesta natural a las ideas renovadoras que flotaban en el ambiente, aunque para Manuel todo esto le llegara con sordina. No debemos olvidar que trató y converso con el arquitecto Agustín Sanz[39], seguidor de Ventura Rodríguez, quien es posible que le proporcionara algunos diseños[40]; con el escultor Carlos Salas[41], famoso por su intervención en la Santa Capilla del Pilar; con Goya, autor de los clasicistas murales de Aula Dei (1772-74) que Manuel Bayeu forzosamente conoció. Recordemos ese famoso comentario que hizo Goya algunos años después acerca de que lo que imperaba entonces era el "estilo arquitectónico"[42]. Manuel Bayeu también tuvo relación con otros pintores locales que se movían en la dirección del academicismo clasicista, como Manuel Eraso y Diego Gutiérrez[43]. Asimismo llegó a tener cierta amistad, en la década de 1790, con el grabador Pedro Pascual de Moles, director que fue de la Escuela de Dibujo y Grabado de la Lonja y uno de los máximos representantes del academicismo finisecular en Barcelona. El cartujo llegó a dedicarle un autorretrato[44]. De forma indirecta le llegarían a fray Manuel los principios de idealismo clasicista de Mengs, sobre todo a través de Francisco. Prueba de que

38 Véase la contribución de Arturo ANSÓN, en BUENDÍA, *et al.* (1986), p. 29.
39 Docs. 14, 15 y 16.
40 Doc. 21, 41 y 42.
41 Doc. 12,
42 Carta de Goya a Martín Zapate del 6.6.1787. Véase GOYA (1981), p. 284.
43 Doc. 42.
44 Doc. 125.

estaba al tanto de la andandura del pintor bohemio es que se hiciera eco en sendas cartas a Zapater de su marcha a Roma (1777) y de su muerte en esta ciudad (1779)[45]. Hacia el final de su vida, aunque ya le sirviera de poco provecho, de nuevo volvió a ser aleccionado en las ideas estéticas de Mengs, producto de la amistosa conrrespondencia y conversaciones que mantuvo con Jovellanos al coincidir ambos en Mallorca. La compleja personalidad intelectual de Jovellanos se había forjado en pleno apogeo de la Ilustración española, cuya vertiente plástica tenía como paradigma a Mengs. Así lo transmitió en diversas ocasiones a Bayeu, llegando incluso a ponerle como modelos algunos cuadros "sublimes" de Mengs, como un *Descendimiento* [46].

De gran interés sería conocer la cultura libresca de fray Manuel. No sería excesiva, porque su manera de ser sugiere la de un hombre práctico y de acción, poco dado al estudio prolongado. No obstante, podemos referir tres indicios que demuestran su sensibilidad hacia la literatura ilustrada. Para empezar, en colección particular de Huesca se conservan la obra completa *Viage de España* de Antonio Ponz[47], procedente tras la desamortización de la Cartuja de las Fuentes; uno de los tomos lleva anotado en la guarda: "de fr. Manl, Bayeu". En segundo lugar, el benefactor de la Cartuja de las Fuentes José Narciso Comenge, de Lalueza, regaló a Bayeu un Vitrubio[48]. El tercer indicio o anécdota es que conocería el tratado de Vicente Requeno sobre la pintura en la antigüedad y puede que al mismo Requeno en persona, a tenor de la inscripción que figura en el cuadro alegórico sobre la Academia de San Luis (cat. 407). Que estuviera familiarizado con el *Museo pictórico...* de Palomino, con *El pintor cristiano y erudito* ... de Interián de Ayala, o con otros tratados de la época como los de Esteban de Arteaga, Gregorio Mayans o Rejón de Silva, no sería de extrañar[49].

Pero lo que más interesó siempre a Fray Manuel fue estar provisto de abundantes repertorios gráficos que nutrieran su imaginación para acometer la extensa labor que llevó a cabo, de la que hoy sólo conocemos una parte. Acudió sobre todo, como ya hemos visto, a sus hermanos. También a su cuñado Goya, quien al menos en una ocasión (seguramente serían más) le envió algunos apuntes o dibujos desde Madrid, en 1777, a través de Clemente Arananz y Martín Zapater. Algo contrariado estaba Goya de tener que hacer ese favor a su cuñado, según se deduce de unas palabras al respecto escritas a Zapater: "ay te remito los apuntes, que creo que es eso lo que me pidió Clemente, y dile que mis demasiadas ocupaciones no me permiten más y que es muy odioso el ynbentar para otro, a más que fray Manuel no necesita que otro le inbente"[50].

El medio principal y más cómodo de la época para la transmisión de la imagen era la estampa. Para fray Manuel eran herramientas fundamentales de trabajo. Vamos a enumerar algunos casos concretos del interés y uso de la estampa por parte de nuestro pintor:

---

45 Docs. 20 y 50.

46 Doc. 146.

47 PONZ (1786-1794).

48 Véase el epígrafe "Mecenazgo de los Comenge" en la biografía de Manuel Bayeu.

49 Algunos los poseyó Francisco Bayeu. Véase MORALES (1995), p. 269-270.

50 GOYA (1981), p. 209

* En 1778 Ramón Bayeu y Francisco de Goya enviaron a Manuel varias estampas[51]. Las de Ramón no podemos precisar cuáles serían, pero debe recordarse que una *Inmaculada* grabada por éste e inventada por Francisco fue trasladada a pintura por Manuel (cat. 175). Las estampas de Goya eran las que sacó a partir de cuadros de Velázquez.

* Cuando fray Manuel Manuel se disponía en 1802 a pintar una *Santa Waldesca* (cat. [D-32]) con destino a Fonz, comentaba a su amigo Miguel Esteban Ric: "Santa Uvaldessa yo no la e pintado nunca, pero si rebuelbo papeles he de hallar una estanpa basta que tiene un angelito abajo con no sé qué, y la santa no sé si tiene en la mano una palma u otra cossa, pero no está de monja. Si vuetra merced tiene estampa, ya me la enbiará"[52]. Al poco le remitía el barón Ric una estampa de esa santa italiana[53]. Son significativas dos cosas. La primera, que para encontrar la estampa en cuestión, fray Manuel tuviera que revolver papeles, es decir, tuviera presumiblemente que rebuscar entre otras estampas que guardaba. La segunda, que da por hecho y como cosa natural la necesidad de contar con una estampa para ejecutar el correspondiente cuadro.

* El *Martirio de San Blas* de la Cartuja de las Fuentes (cat. 60) se aproxima a un grabado de Juan Antonio Salvador Carmona por dibujo de Antonio González Velázquez.

* La *Expulsión del Paraíso* de la Cartuja de las Fuentes (cat. 66) copia la de las logias vaticanas de Rafael y sus discípulos. Es bien sabido que la obra de Rafael fue profusamente grabada.

* La *Santa Quiteria* de la Cartuja de las Fuentes (cat. 215) está directamente tomada de una *Salomé* grabada por Frey (siglo XVIII) a partir de una pintura de Guido Reni.

* El ángel que corona al *San Bruno* de la Cartuja de las Fuentes (cat. 222) está tomado de otro que corona a Santa Tecla, grabado por Pedro Pascual de Moles (1765).

* El tema titulado *Jesús pasa cerca de San Juan Bautista* de la Cartuja de las Fuentes (cat. 246) se ha extraído del mismo tema pintado por Nicolás Poussin y grabado, entre otros, por Gérard Audran.

* La serie de historias de San Bruno del Museo de Huesca (cat. 266-282) saquea sistemáticamente los temas y detalles iconografícos de las dos series grabadas más famosas al respecto, la de Theodor Cruger, por dibujos de Lanfranco, y la François Chauveau, por pinturas de Le Suer, ambas del siglo XVII.
* *La pesca milagrosa* y *La triple confesión de San Pedro* de la Catedral de Jaca (cat. 313-314, 317-318) reproducen dos cartones para tapices de Rafael, artista, como ya hemos dicho, exhaustivamente grabado.

Los ejemplos precedentes son mero botón de muestra de cómo fray Manuel Bayeu se valía continuamente del grabado, incurriendo en el hábito, para Ceán tan lamentable como común, de abusar de la estampa como fuente de inspiración. De acuerdo con la mentalidad

[51] Doc. 28 y 35.
[52] Doc. 135.
[53] Doc. 136.

artística de la época, la función de los grabados era ante todo servir de repertorios visuales que pudieran aprovecharse en todo o en parte, sólo en algún detalle o figura, sólo en la composición general, en alguna indumentaria, en alguna pose, en alguna construcción arquitectónica, etc[54]. En este sentido, se adivinan multitud de pequeños detalles en las pinturas de fray Manuel que participan del común lenguaje visual de su tiempo, uno de cuyos principales soportes era la estampa. También se reconoce el carácter convencional en la representación de los temas más divulgados de la época, como algunas historias de la Virgen, o de Cristo, la Trinidad, los Padres de la Iglesia, los apóstoles, etc. No obstante, no parecen ser excesivas las copias serviles e integrales que hiciera Bayeu de modelos gráficos.Y esto se debe a que, al igual que la mayoría de los pintores coetáneos, conservaba el prurito de crear sus propias invenciones, pero sin renunciar a tomar particularidades iconográfica de aquí y de allá. Como si de un traje nuevo a base de retales se tratara.

El afán siempre demostrado por fray Manuel en aprender de las fuentes visuales que tuviera a su alcance, tanto gráficas como dibujísticas y pictóricas, se aplicó sobre todo a los aspectos iconográficos, que luego él desarrollaría mediante composiciones y recetas basadas en su estilo personal, por lo demás bastante estable y afincado dentro de un tono ecléctico compuesto de oficio tardobarroco y aportaciones académicas.

Particularidades en la pintura de fray Manuel Bayeu: cómo reconocer su estilo personal

Fray Manuel Bayeu, al margen de la evolución bastante limitada que se aprecia en su trayectoria artística, presenta una serie de peculiaridades que configuran su sello personal e inconfundible, una serie de constantes perceptibles en todas sus pinturas que permiten reconocerlas como obras suyas.

1. Figuras humanas. Características generales:

* Personajes monumentales, de fuerte plasticidad; formas plenas y rotundas, aunque algo blandas.
* Actitudes declamatorias, a base de gestos exaltados o reposados; teatralidad superficial ya que las figuras no expresan con profundidad lo que sus gestos manifiestan.
* Poses dinámicas que siguen estereotipos repetidos desde el Renacimiento: piernas entrecruzadas, una pierna adelantada con la rodilla flexionada, cadera ladeada, torsión de tronco y cuello, cabeza ladeada o inclinada hacia arriba o hacia abajo, extensión asimétrica de los brazos. Se busca siempre un sentido de compensación de unas parte del cuerpo respecto a otras ("contrapposto").
* Cabezas dotadas de mandíbulas potentes; párpados abultados; órbitas de los ojos sombreadas y profundas, quedando éstos muy marcados y en ocasiones rasgados; labios gruesos; pabellones auriculares grandes, trazados con líneas muy definidas.

54 PALOMINO (ed. 1988), p. 189, 202.

* Cuerpos habitualmente tapados por la indumentaria (sobre todo túnica y manto), de forma que habitualmente sólo se ven cabezas, manos, antebrazos, pantorrillas y pies. En algunos casos de semidesnudez masculina las complexiones son exageradamente hercúleas, de músculos hinchados y de escaso rigor anatómico. La desnudez femenina es prácticamente inexistente, excepción hecha de alguna Eva sumariamente abocetada.
* Vestimentas:
  - A la romana, con túnica y manto; son muy abundantes.
  - Militares, siempre a la romana.
  - Hábitos cartujanos y, esporádicamente, de otras órdenes religiosas.
  - Escasean los ejemplos que siguen la moda contemporánea.
* Manos grandes, huesudas y de largos dedos semiextendidos, como crispados, bien matizados por los "frescores".
* Pies también grandes. Si están descalzos, son acordes con las manos.
* "Frescores". Son los toques rojos que animan o entonan determinadas partes de la anatomía, como rostros, mejillas, orejas, codos, dedos, talones, pies, etc. Utilizados especialmente para las doncellas y los ángeles.

2. Figuras. Tipos básicos:
* Varones de edad madura o casi ancianos. Son muy abundantes. Suelen tener expresión enérgica o arrebatada, ojos y nariz grandes, boca semiabierta, rostro muy curtido, posición de la cabeza escorzada; cabello abundante, cano u oscuro, de mechones lanudos y agitados; a menudo también con barba de las mismas características; corpulentos y pesados, pero no gruesos; piel tostada. Son los personajes más naturalistas y se ve que fray Manuel se recreaba en pintarlos.
* Mujeres próximas a la ancianidad. Son escasas. Por su aspecto exageradamente curtido y ajado vienen a ser versión femenina del tipo anterior, pero sin la dignidad de aquéllos.
* Varones jóvenes o de mediana edad. Unos tienden a facciones blandas, piel blanca y mejillas redondeadas; otros a facciones más angulosas y piel morena. Cabello, y a veces barba, de mechones ondulados; nariz larga y recta.
* Mujeres jóvenes o doncellas. Muy abundantes, no sólo como seres humanos sino también alegóricos. De formas rotundas. Rostro marcadamente ovalado, de mejillas plenas y algo de papada; también las hay de mentón algo prominente; ojos abultados y redondos; labios prietos pero carnosos, de comisuras bien marcadas; frente amplia y despejada; nariz recta, unida limpiamente con el arqueamiento de las cejas, lo que crea en ocasiones perfiles "helénicos"; cabello tendente a liso, a menudo recogido. Piel pálida. Antebrazos gruesos y blandos. Epidermis tersa, como inflada.
* Ángeles mancebos. Presentan bastante similitud con las muchachas del punto anterior en cuanto al rostro ovalado, ojos, antebrazos y piel. El cabello suelto, ondulado y agitado. Las alas son de tonos irisados y tintas espesas. La nariz respingona y alargada; los ojos muy rasgados, habitualmente achinados.
* Ángeles niños o angelitos. Muy regordetes. Cara mofletuda, nariz chata, labios carnosos y frente despejada; pelo ondulado y agitado, aunque hay algunos casi calvos con occipicio acusado; unos son de ojos muy rasgados y otros de ojos redondos e hinchados. Cuerpo grueso, con surcos pronunciados y secos que marcan las distintas partes anatómicas; desnudos de volúmenes sencillos, casi geométricos (tronco y pantorrillas llegan a parecer cilíndricos).
* Cabezas de angelitos, con o sin alas. Es una variante del modelo anterior, pero sin cuerpo. En muchos casos sólo están esbozados a la grisalla.

* Animales. Los más abundantes son de tipo doméstico (perrro, ciervo, cordero, burro, toro caballo, palomas), pero hay también algunos exóticos como camellos y leones. Anatomías no bien entendidas, más torpes que los seres humanos, y poses algo forzadas.

3. Paños. Los más numerosos son los de mantos, túnicas, hábitos y demás vestimentas; también en cortinajes, tapetes, etc. Resueltos de manera bastante expeditiva, lo que permite una gran economía de medios pictóricos, sobre todo en numerosas composiciones en las que los paños ocupan parte importante de la superficie y ocultan en gran medida las anatomías. Los pliegues son ampulosos y abultados, muy convencionales, sin atender en exceso a la lógica de la caída que les sería propia.

4. Entorno ambiental y fondos.
* Objetos. No son muy abundantes pero, cuando el tema los justifica, el autor los utiliza para dar una nota naturalista y cotidiana a la escena (libros, canastas, candiles, jarras, vasijas, alimentos, etc.), en algunos casos llegando a formar pequeñas naturalezas muertas. Los libros son voluminosos, de páginas y tapas mazacotas y ondulantes.
* Suelos de tierra sencillos, parduscos, con algo de vegetación o alguna piedrecilla.
* Vegetación:
  - Matas de hojas estrechas, alargadas y arqueadas, en primeros planos; son muy características.
  - Arbustos de masa vegetal compacta, también en primeros planos y bastante característicos.
  - Troncos de árbol desmochados, a veces.
  - Árboles frondosos en segundos planos o planos remotos.
* Fondos paisajísticos escasos, normalmente con sumarias montañas en la lejanía y, en algunos casos, ciudades o ruinas arquitectónicas.
* Elementos arquitectónicos. Tienen el fin otorgar mayor grandilocuencia a las escenas:
  - Gradas de base para realzar la monumentalidad de la escena mediante un punto de vista bajo.
  - Construcciones ostentosas, a menudo con función de telón de fondo decorativo, que recrean columnatas, arquerías, bóvedas, cúpulas, rotondas, entablamentos, columnas, pilastras, plintos, capiteles, balaustradas, etc., todo dentro de un lenguaje predominantemente clasicista, a veces ortodoxo y otras veces fantasioso. A veces la escena se desarrolla dentro de una construcción que, a su vez, se aloja en otra.
  - Otro tipo de construcciones más sencillas, de escala menor respecto a las figuras.
* Cortinajes, en general para cerrar la composición por uno de los lados y como complemento de las arquitecturas.
* Celajes naturales de fondo azul y nubes pesadas en tonos grises.
* Celajes sobrenaturales o rompimientos. Los centros lumínicos o haces de luz son de color ocre intenso y sólida apariencia; los nubarrrones algodonosos y pesados, también con mucho ocre y gamas grises. Todo ello salpicado, generalmente, de angelitos polícromos a la grisalla.

5. Composición. Son las líneas básicas que determinan la organización de los elementos en la pintura. Como norma general, la mayoría de las obras cuentan con la línea diagonal como factor compositivo principal. A partir de ella, las composiciones pueden constituir:
* Diagonales simples o combinadas.
* Pirámides.
* Zig-zag.

* "X".
Otras variantes compositivas, más escasas, son:
* Horizontal o en friso.
* Vertical o ascendente.
* Circular y oval.

6. Dibujo y modelado. La delimitación de masas y volúmenes, junto con el encuentro de campos cromáticos, determinan un dibujo neto. Sin embargo, las masas no quedan aprisionadas o sometidas a ritmos periféricos rigurosos, ni existen excesivas precisiones dibujísticas. Se nota que fray Manuel Bayeu pintaba con celeridad, tal y como le achacaba Jovellanos. Por el contrario, el modelado se impone más a las formas, dotándolas de acusada plasticidad mediante el juego de claroscuros. No obstante las observaciones hechas sobre dibujo y modelado, a veces encontramos figuras u objetos en segudos planos resueltos de manera por completo abocetada y con escasa materia.

7. Colorido. La gama de colores empleada es reducida. Las tintas en general son fuertes y alegres, aunque sin grandes contrastes. Dominan tonos ocres y cálidos. A menudo el cromatimo resulta crudo y denso. Son prácticamente inexistentes las veladuras y transparencias, lo que anula en gran medida los efectos atmosféricos.

8. Pincelada. En las grandes composiciones, como las pinturas murales, la pincelada es amplia y sintetizadora, de manchas extensas que resuelven las formas. La aplicación es rápida y resolutiva, aunque no puede hablarse de toque abreviado o abocetado porque las formas quedan bien definidas. En obras más reducidas, sobre todo ligadas a la técnica del óleo, el toque se espesa en aplicaciones ondulantes que pueden producir en algunas zonas un aspecto grumoso. Esto último también ocurre en algunos motivos abocetados situados en la lejanía. En ciertos motivos situados en segundos planos o en determinadas grisallas, la pincelada se vuelve más fluida y ligera, pero no es Bayeu muy afecto a esta manera de trabajar.

Evolución y valoración estilística

La evolución que presento pertenece en parte al terreno de la hipótesis ya que nos vemos obligados a sortear grandes lagunas, imprecisiones cronológicas y carencia de datos.

Apenas contamos con elementos de juicio para valorar la producción juvenil de Manuel Bayeu aunque, teniendo en cuenta el clima artístico de Zaragoza durante los años cincuenta del siglo XVIII, se le han de suponer a nuestro pintor unos comienzos basados en la tradición barroca sumados a las novedades aportadas por la corriente rococó. En efecto, la que he considerado su primera pintura conocida, una *Inmaculada* de hacia 1760 (cat. 388), sin renunciar a los habituales modelos barrocos, es una de las que mejor acusan el sentido de gracilidad rococó; la pincelada es fluida, matizada de brillos y blancos etéreos que construyen las formas con ligereza; predominan gamas cromáticas frías azules y argentadas, con suaves

dorados. De cronología próxima parece una *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* (cat. 389), que comparte la misma fluidez de pincelada, próxima al Francisco Bayeu juvenil. Por otro lado, no se escapa al influjo del mismo tema de González Velázquez para El Pilar, cuya figura del apóstol Santiago reproduce fielmente.

La escasa pintura de caballete que catalogamos en la década de 1760 marcha hacia una característica futura muy marcada en Manuel Bayeu que es la espesura de tintas, enemiga de las transparencias y del trazo fluido. Hacia ese camino se sitúan su primer *autorretrato* conocido (cat. 390), otra *Inmaculada* (cat. 391) y la pareja formada por *El sacrificio de Isaac* y la *Gloria de San Bruno* (cat. 393-394). La aplicación arrastrada de la materia mantiene cierto sentido de ligereza y agitación, pero incurriendo en un empastado cada vez más sólido. En cuanto a los colores van ganando fuerza e intensidad, atreviéndose el artista tímidamente con algunos rojos intesos.

Hacia finales de la década de 1760 Manuel Bayeu estaba trabajando en las bóvedas de la iglesia y capilla del sagrario de la Cartuja de las Fuentes (cat. 15-47 y 85-88). Acusan todavía un notable influjo rococó. Es muy posible que fueran las primeras pinturas importantes que realizara después de tomar estado (1760), dado que los primeros años de vida conventual los dedicaría preferentemente a su educación religiosa. Por eso, el recuerdo de su primera juventud sería más intenso, sin perjuicio de la particular evolución que presentaran obras de caballete como las antes aludidas, en las que se habría permitido mayores libertades y menos ataduras. Las pinturas murales aludidas presentan composiciones movidas y están dotadas de escenografías grandilocuentes realzadas por las arquitecturas de fondo; las figuras, al ser de escala reducida, quedan disminuidas respecto a su entorno; el mismo contraste de escala se da, por ejemplo, en la cúpula de González Velázquez para la Santa Capilla del Pilar. Sin renunciar a la monumentalidad que le caracterizará, las figuras tienden a cierta estilización y aire agitado; así se comprueba facilmente en detalles como las melenas y barbas. Las formas, en general, son también agitadas y tienen algo de esa fragmentación o espejeo tan típico de la pintura rococó. A la misma corriente responde la presencia de colores apasteladas como salmones, verdes manzana, azules y amarillos suaves, que cada vez serán menos habituales en Bayeu. Una clara luminosidad invade las composiciones.

La consolidación del primer estilo de madurez lo adquiere Bayeu a través de su prolongado trabajo en la Cartuja de las Fuentes. Se iría forjado durante la década de 1770 y estaría bien definido en la década siguiente. Por lo que respecta a la pintura mural, la serie de la Pasión de Cristo situada en los muros de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 6-14) será posiblemente un buen ejemplo de transición. Perviven algunas formas quebradas, notas de elegancia en el dibujo y sentido de aparato escenográfico procedentes de años anteriores, pero las figuras se van aproximando a las más típicas de Bayeu: monumentales, de poses y descripciones academicistas, pero que no desprecian oportunidades de hacer algunos alardes naturalistas. Los colores pierden claridad (también debido a la imprimación rojiza), se densifican y hacen perder por completo el sentido de perspectiva aérea.

El camino hacia la plena madurez tiene sus particularidades propias en el mediano o pequeño formato. Si nos fijamos en las pinturas del camarín de la misma cartuja (cat. 73-80), posiblemente muy cercanas al año 1777, en la *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* del Palacio Arzobispal (cat. 397), en *La Virgen del Rosario* (cat. 398), en la *Santa Margarita* (cat.

399) o en el ciclo dedicado a San Bruno (cat. 266-282), encontramos en general unas obras esmeradas en las que Bayeu se encuentra cómodo representando formas y empaste bien sólidos, así como empleando un alegre y cálido colorido. Es una pintura de notable franqueza e inmediatez, menos amanerada que la juvenil, que incurre en lo que podríamos llamar una "infantilización" de las figuras, no por torpes sino por el aire ingenuo y melífluo que tienen.

En torno al año 1780 ya estaría plenamente configurado el primer estilo maduro por lo que respecta al gran formato. Lienzos como el de *San Victorián de Asán* (cat. 401) y, posiblemente, los del *Beato Nicolás Albergati* y *Santa Rosalina de Villanueva* (cat. [D-38] y [D-39]), responden al pleno gusto por la plasticidad rotunda, la expresión exacerbada, el colorido intenso aunque evitando fuertes contrastes, la composición sencilla y estable, con pocas figuras de escala grande que ocupan buena parte de la superficie pictórica, y los tipos humanos característicos de Bayeu.

Evidentemente se ha perdido gran parte de la sutileza rococó. El deseo de querer adoptar los modos más clasicistas importados en Aragón por Francisco Bayeu desde la Corte, llevaría a Manuel a ir prescindiendo de los resabios rococó; buscaría composiciones más sencillas, figuras más solemnes; personajes de corte clásico dotados de togas romanas; fondos arquitectónicos inspirados en láminas de Vignola, Palladio, Bibiena, Ventura Rodríguez..., incluso en algunas ruinas arquitectónicas de sabor prerromántico. Pero Manuel Bayeu se limitó a una comprensión parcial del nuevo gusto. Determinado por los modelos de muchas estampas barrocas que caerían en sus manos, por el trabajo realizado en un círculo bastante cerrado, carente de la tan necesaria confrontación asidua con otros pintores progresivos, y determinado también por su actividad impulsiva con los pinceles, por su franqueza de ejecución y personal visión del colorido, caminaría hacia una producción que parece revitalizar los atavismos barrocos[55]. Así se introduciría en ese terreno vago del academicismo ecléctico en el que se movieron muchos pintores provinciales del último tercio del siglo XVIII. Pero con una relevante diferencia; mientras la mayoría de estos pintores cayeron en producciones secas, carentes de vida por su disciplinado sometimiento a la moda imperante, fray Manuel supo insuflar frescura, expresividad y naturalismo a sus pinturas, sin importarle excesivamente pecar de incorrecciones o precipitaciones. Aquí radica la diferencia esencial de Manuel Bayeu con respecto a otros colegas de su tiempo, lo que explica que Lafuente Ferrari lo alistara dentro de los llamados pintores de la "veta brava"[56]

En los años ochenta, la obra de Bayeu permanece en este estadio, dando muestras de gran dominio del oficio con arreglo a los fines deseados. Buena prueba de ello es el control sobre el dibujo, que permite la construcción de figuras de notable calidad, siempre de acuerdo con modelos esterotipados y heredados desde el Renacimiento. Deben mencionarse las alegorías pintadas en las bóvedas del claustrillo de la Cartuja de las Fuentes (cat. 94-128), algunas capillas del mismo (capilla de la Trinidad –cat. 172-174–, capilla de la Inmaculada –cat. 175-177–, capilla de San Miguel –cat. 185-187–, capilla del Santo Cristo –cat. 194-196–, y capilla de la Vírgenes mártires –cat. 209-215–), las pinturas para la catedral de Huesca (cat. 299-301), y las pinturas para Lalueza (cat. 294-298). Otra cuestión será cuando pinte grisallas abocetadas, en las que el recuerdo rococó es mucho más vivo por servir mejor a los intereses buscados; véanse las

55 ARCO (1946, 1º), p. 409, insiste en el carácter barroco y antiacadémico de fray Manuel Bayeu.
56 LAFUENTE (1947), p. 68.

pechinas del claustrillo de Las Fuentes (cat. 95-97, 99-102, etc.) o las de la capilla de la Sagrada Familia en la Cartuja de Aula Dei (cat. 292-293).

En los primeros años de la década final del siglo XVIII Bayeu pinta algunos murales que marcan su cumbre como artista, especialmente los de la Catedral de Jaca del año 1792 (cat. 303-322) y los de capilla de la Asunción en la Cartuja de las Fuentes, del año siguiente (cat. 253-265). Consolidado su estilo más personal, se advierten algunas sutiles transformaciones. Se anuncia una tendencia a aclarar el cromatismo y a prescindir de las gamas más fuertes o intensas. Las anatomías, de natural corpulentas, exageran un poco más los torsos, extremidades facciones y tamaño de los ojos; de manera controlada, Bayeu busca con ello acenturar la expresividad y fuerza dramática de los personajes. No obstante, el pintor sigue manteniendo el equilibrio entre su capacidad técnica y la efectividad buscada. Se conservan buena parte de los bocetos para las pinturas señaladas, notables por su soltura, claridad cromática y ligereza de pincelada, e inevitablemente afectados por esa "infantilidad" o ingenuidad a la que antes he aludido. No pasan desapercibidas las analogías estililísticas de dicho bocetos con respecto a algunos bocetos tardíos de Francisco Bayeu como los de los cuadros de altar de Valdemoro (Madrid), Pedrola (Zaragoza) o el del fresco de *La feliz unión de España y Parma...* (Palacio Real de Madrid).

A partir de este punto de la evolución de fray Manuel, comienzan a aparecer algunas exageraciones anatómicas que rayan con la torpeza o inexactitud en el dibujo. Es el comienzo de la decadencia. Primero en casos aislados, que no está muy claro si debemos considerar afectación intencionada o verdadera incorreción. Un buen ejemplo serían las pinturas para la capilla de San Juan Bautista en Las Fuentes (cat. 245-247). O también el curioso contraste de calidad que se dan entre los dos óvalos del Museo de Zaragoza que representan a *San José* y a la *Virgen María,* (cat. 405-406) contraste a favor del primero. Mas adelante, como luego veremos, Bayeu caería en fallos evidentes.

El influjo academicista, a fuerza de generalizarse y hacerse más común al entorno de Bayeu, llevaría e éste a una mejor asimilación de sus principios, sobre todo en lo que respecta al aclaramiento de las tintas. Cuando penetramos en las fases tardías de su producción, nos encontramos con una vuelta a colores ligeros, si bien menos alegres que los de su juventud. *La Anunciación* de Escarrilla (cat. 323) o *San Pedro salvado de las aguas* (cat. 324) son buenos ejemplos. Pero uno de los casos más evidentes de asimilación del academicismo será el pequeño cuadro de *La exaltación de la Academia de San Luis* (cat. 407) tanto por las figuras estatuarias, como por el tema (mitológico-alegórico), el modelado con tintas luminosas y la técnica (encáustica). Asimismo, los retratos de *Pedro María Ric* y *Miguel Ric y Ejea* (cat. 328 y 330) revelan claras influencias de la retratística neoclásica. No así el de *María Francisca Ric* con sus sobrinas (cat. 329), apegado por su escenografía y peculiar naturalismo a la tradición barroca.

La última fase evolutiva que conocemos se centra en la estancia de Mallorca. Ciertamente Bayeu habría perdido facultades físicas de algún tipo (vista, manos...) porque, si no, no se explica la decadencia que alcanza. Las pinturas murales de la Cartuja de Valldemosa (cat. 338-356) son simplistas, torpes y de colores apagados aunque de gamas claras. Tienen las figuras menos corporeidad y algunas vuelven a una cierta estilización de trazado inestable. Las tintas son bastante planas, aplicadas según claroscuro muy simplista. Los plegados de los paños,

muy convencionales, parecen poco reales. Poco más podemos añadir del resto de las pinturas hechas en la isla, que no sea apreciar las dificultades del artista para sacar adelante en pequeño formato los lienzos del Vía crucis de la ermita de Trinidad (cat. 368-381), con su característico ingenuismo. Rayan en la chapucería los cuadritos que hizo para la remota ermita de Betlem (cat. 382-387).

Ayudantes y discípulos

Contamos con diversos testimonios que prueban que Manuel Bayeu contó habitualmente con la ayuda de mozos o aprendices para realizar sus tareas:

* Carta de Manuel Bayeu a Zapater (14-11-1778). Explica que Francisco Bayeu le había dado dinero para atender a varios gastos, entre otros: "ponerme **uno que me assistiese** por falta del discípulo, que se fue malo"[57].

* Carta de Manuel Bayeu a Zapate (5-2-1778). Dice que pinta poco por el frío, por otros inconvenientes y porque: "no tengo **chico para moler** ni lo menester en la pintura"[58].

* Sesión del cabildo de la Catedral de Jaca (31-10-1792). Se discute el obsequio que se debe hacer a fray Manuel Bayeu y a su criado con motivo de haber pintado la cúpula y muros del presbiterio de la catedral: "se debe también hacer alguna expresión a fray Manuel Bayeu y a su **criado**, que todo el tiempo que se ha ocupado Bayeu en pintar igualmente ha estado empleado el criado en preparar los colores y otras cosas y aún en dar algunos coloridos"[59].

* Ca. 1796. Fray Manuel Bayeu se autorretrata como pintor junto con un **joven ayudante** en la capilla de San Bruno de la Cartuja de las Fuentes (cat. 230).

* Carta de Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric (23-10-1802). Cuenta fray Manuel que está alojado en Barbastro: "a la posada antigua de mi **discípulo Margaloy**". Estando allí envió a su criado (¿el mismo Margaloy?) a dar un recado a un tal fray Mantías del convento trinitario de esa ciudad[60].

* Carta de Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric, desde Mallorca (22-3-1805). Manda saludos a toda la familia Ric y conocidos de Fonz: "y de **Pedro, mi discípulo**, que está muy bueno y adelanta mucho"[61].

---

[57] Doc. 31.
[58] Doc. 37.
[59] Doc. 106.
[60] Doc. 139.
[61] Doc. 141.

* Carta de Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric, desde Barcelona (5-8-1806). Al igual que la anterior, manda saludos "de parte de **Pedro**"[62].

* Carta C de Jovellanos-Marina a Manuel Bayeu (enero de 1806). Bayeu envió a Jovellanos el boceto de una *Ascención* con su **criado Pedro**. Luego le escribió Martínez Marina diciéndole: "Don **Pedro** habrá dicho ya a usted cuánto ha gustado el boceto a mi amo"[63].

* Anotación en el *Diario* de Jovellanos (2-4-1806). Jovellanos estuvo examinado una copia del cuadro *La Fundación de la Cartuja de Valldemosa:* "Esta pintura es del **criado y aprendiz** de Fr. Manuel Bayeu, floja en colorido y dibujo, pero muy estimable para el Amo [*Jovellanos*] porque, a pesar de sus defectos, da bastante idea de un original que es muy apreciable, por muy raro"[64].

* *Diario* id. (9-5-1806): "Vino luego el P. Bayeu, con su diácono y subdiácono Thomás y **Pedro**. Se reconocieron los cuadros, original y copia, de *La Fundación,* y se encargó al **discípulo** un cuadrito en que se copiase la estampa de *Familia* que tiene Tomás. Comieron, hablaron y se fueron"[65]. Así pues, el discípulo se llama Pedro. Los apelativos de diácono y subdiácono son figurados. La estampa de *La familia* se refiere a *Las Meninas* de Velázquez.

* Carta F de Jovellanos-Marina a Manuel Bayeu, desde Mallorca a la Cartuja de las Fuentes (29-10-1806). Mandan: "memorias al amigo don **Pedro**, y aunque suponemos que estando cerca de su casa no se acomodará bien a vivir en reclusión, deseamos que no olvide los buenos consejos de usted, ni se abandones a trabajar sin guía"[66].

* En la casa Ric de Fonz (Huesca) había un retrato del comendador sanjuanista Antonio Ric y Monserrat, "debido al pincel de **Pedro Martínez**, discípulo" de Manuel Bayeu[67].

* En la casa Ric de Fonz (Huesca), se conserva un retrato del obispo Pedro Cerbunda de mediados del siglo XVIII y que fue "renovado" o restaurado por el pintor **Ramón Portell**, "**discípulo** del pintor Bayeu" y "natural de San Esteban de Litera"[68]. Esta noticia correspondería a los últimos años del siglo XVIII o primeros del XIX.

De todas las noticias reflejadas, las más interesante son las referidas al ayudante llamado Pedro, con gran probabilidad Pedro Martínez. Este artista viviría en algún lugar del somontano barbastrense y conocería a Manuel Bayeu gracias a sus andanzas por esa zona; sería su acompañante en el viaje a Mallorca. Se conoce un retrato del obispo de Barbastro Jaime Fort (Catedral), firmado por el mismo Pedro Martínez.

Lo que se demuestra con todos los datos precedentes es que fray Manuel contó habitualmente con jóvenes ayudantes, de poco coste, a los que introduciría en el oficio a cambio

---

62 Doc. 148.
63 Doc. 145.
64 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 79.
65 JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 88.
66 Doc. 149.
67 PANO (1947), p. 262-263.
68 JIMÉNEZ, y SINUÉS (1922-23), t. II, p. 130. SAN VICENTE, *et al.* (1997), p. 182-184.

de las tareas de moler colores, preparar mezclas con aglutinantes, etc. En ocasiones, participarían en la realización de aspectos secundarios de las obras, o en zonas decorativas complementarias, lo que puede justificar que algunas composiciones del extenso catálogo de Bayeu no se ajusten con suficiente evidencia a su mano.

CONCLUSIONES

A lo largo de todo el texto de la tesis, a través de los estudios parciales, se presentan múltiples conclusiones. A continuación se sintetizan las que considero más esenciales:

1ª) Los conocimientos y estudios que hasta tiempos recientes existían sobre la vida y la obra del pintor fray Manuel Bayeu eran escasos y dispersos. Se hacía necesario acometer un estudio global y en profundidad sobre el artista.

2ª) La infancia y primera juventud de Manuel Bayeu se benefició de un medio propicio para llegar a ser pintor: hijo de artesano, ahijado del pintor Braulio González, seis años menor que su hermano Francisco Bayeu, hermano también de Ramón y cuñado de Francisco de Goya.

3ª) Dadas las peculiaridades de la Orden Cartujana, el rigor de sus estatutos y el carácter más bien minoritario de esta congregación, es evidente que Bayeu ingresó en ella por pura vocación, a una edad suficientemente madura (20 años). Durante los primeros años como religioso parece que pintó poco, presumiblemente por estar ocupado en su formación religiosa y cartujana y también por estar dedicado a las tareas más ingratas que reservaban a los novicios. Pero no renunció a su oficio de pintor. Al contrario, para la Orden Cartujana los conocimientos artísticos de Bayeu serían una valiosa aportación, sobre todo para su casa de profesión, la Cartuja de Nª Sª de las Fuentes, recién construida y necesitada del adecuado complemento pictórico. Hacia finales de la década de 1760 inició con entusiasmo los primeros ciclos pictóricos murales, en la iglesia. La realización del resto de las pinturas de la Cartuja de las Fuentes (dependencias auxiliares de la iglesia y claustro de capillas con sus capillas) le tendrían ocupado hasta la última década del siglo, si bien con interrupciones. Este gran conjunto, cercano a los 2.000 m^2 de superficie pictórica, es el núcleo más importante de toda su producción y condensa toda su personalidad artística. Comparte muchos mensajes iconográficos con otras fundaciones cartujanas españolas y extranjeras.

4ª) Dotado de sensatez y cierta cultura, a pesar de su sencilla condición de hermano lego, también desempeñó para su comunidad abundantes gestiones fuera del monasterio. Ello facilitó que cultivara numerosas relaciones y amistades con el mundo exterior. La más significativa para nosotros, por el amplio epistolario que desencadenó, conservado hasta nuestros días, es la amistad que mantuvo con Martín Zapater durante gran parte de su vida. Las cartas de Bayeu a Zapater constituyen, con mucho, la fuente más importante para construir su biografía. Revelan el gran interés que demostraba por estar al cabo de cuanto acontecía en el mundo (guerras, política, sucesos, asuntos eclesiásticos…), a pesar de su relativo aislamiento conventual. Asimismo documentan pormenores de tipo artístico, religioso, doméstico, etc. Especialmente interesantes son las noticias respecto a los vínculos que mantuvo fray Manuel con su familia. Sirven para clarificar o matizar diversos hechos sobre las biografías de Francisco Bayeu, Ramón Bayeu y Francisco de Goya; por ejemplo, algunos trabajos en los Reales Sitios. Permiten conocer mejor las tensas relaciones que hubo entre Francisco Bayeu y Goya, sobre todo con motivo de las campañas de las bóvedas del Pilar, en Zaragoza.

5ª) El litigio que un grupo de pintores de Zaragoza iniciaron contra Bayeu acusándole de haber pintado por encargo y cobrado sin cotizar al fisco (1779) viene a marcar el punto de inflexión que determina un considerable aumento de su actividad artística fuera de su monasterio. Efectivamente, hasta entonces su labor se había centrado en la Cartuja de las Fuentes, sobre todo en su iglesia, bendecida solemnemente dos años antes. Pero a partir de la década de 1780, reforzado por el dictamen de la Academia de San Fernando que le fue favorable en el litigio, iría asumiendo relevantes encargos ajenos a la Orden: lienzos para la iglesia de Santa Cruz de Zaragoza, capilla de San Pedro Arbués en Lalueza (Huesca), altares de la Catedral de Huesca, presbiterio de la Catedral de Jaca, salón prioral del Monasterio de Sijena, y Santuario de la Virgen de Magallón en Leciñena (Zaragoza). La intervención en la capilla de Lalueza fue en justo agradecimiento de la comunidad de Las Fuentes al mecenazgo que ejercieron los Comenge, señores de esa localidad, para construir la cartuja nueva. La intervención en la Catedral de Jaca parece ser uno de los encargos en que más empeño puso pue, no en vano, se trataba del lugar más público y notable en el que Bayeu había pitado nunca. Responde a uno de los momentos más álgidos de su madurez artística. Tanto en Lalueza como en Jaca, Bayeu intervino no sólo como pintor sino también como tracista de las obras arquitectónicas que se realizaron, faceta que era desconocida.

6ª) Los años finales del siglo XVIII son para Bayeu de gran interés biográfico. Es la época en que trabaja para el Monasterio de Sijena y entabla estrecha amistad con su priora y la familia de ésta, los Ric de Fonz (Huesca). En especial con Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, con quien se carteó a menudo. Fonz es una localidad próxima a Barbastro. Por esa área geográfica (el Somontano) anduvo muy activo en aquellos años, no sólo como pintor sino también ocupado con otros asuntos, entre ellos los derivados de su amistad con los Ric, en cuya casa de Fonz se alojó en algunas ocasiones. También por entonces viajó a la Cartuja de Scala Dei (Tarragona) y a Barcelona, donde se hizo amigo del conde de Fuentes.

7ª) El último episodio destacado que conocemos de la vida de Bayeu es el viaje que hizo a Mallorca (1804-1806), con el fin primordial de pintar en otra cartuja recién construida, la de Valldemosa. Trasvasó allí muchas soluciones artísticas que ya había empleado en Las Fuentes, pero con un resultado notablemente empobrecido por la pérdida de facultades. Un aspecto muy sugerente que atañe a este viaje es, una vez más, de tipo humano, la amistad que trabó con Jovellanos, recluido por entonces en la isla. Han quedado al respecto algunos testimonios escritos, destacando especialmente siete cartas que enviaron Jovellanos y su secretario Manuel Martínez Marina al cartujo. Las cartas revelan múltiples claves del pensamiento estético de Jovellanos, basado en los principios del idealismo c1asicista, pensamiento que quiso manifestar a Bayeu para que tomara nota. No obstante, estas lecciones teóricas no le sirvieron de mucho al veterano pintor, como su práctica demuestra. La ordenación tradicional de las siete cartas, publicadas desde antiguo, era incorrecta y carente de referencias cronológicas, que he procurado paliar. En cuanto a la redacción efectiva de las cartas, es un hecho relevante pero inadvertido que correspondan a Martínez Marina.

8ª) Sigue siendo un enigma la fecha y lugar exactos de la muerte de Manuel Bayeu, pero todo apunta a que ocurrió hacia finales de 1808 o principios de 1809, quizás en Zaragoza, en plena ocupación francesa. Murió frisando la ancianidad, aunque durante buena parte de su vida padeció abundantes tercianas y otros problemas de salud, al parecer derivados de haber contraído el paludismo.

9ª) La vida activa y polifacética de fray Manuel Bayeu se debe en buena parte a su carácter emprendedor, franco y expansivo. Las restricciones impuestas por las rígidas reglas de su instituto no fueron obstáculo para ello. Además, la Orden Cartujana atravesaba en el siglo XVIII tiempos de cierta turbulencia que se traducían en una mayor libertad para los legos. Además de las personas mencionadas, se relacionó con otros individuos de renombre como el arquitecto Agustín Sanz, el escultor Carlos Salas, el comerciante Juan Martín Goicoechea, el universal Francisco de Goya, etc. No fue, por lo tanto, un monje incomunicado, sino que se enriqueció y aprendió del contacto con muchas personas, a menudo destacados intelectuales y profesionales.

10ª) El grueso fundamental de la producción artística de fray Manuel Bayeu obedece al academicismo ecléctico imperante en España durante el último tercio del siglo XVIII, alimentado por algunas nociones del idealismo clasicista, ciertos resabios rococó y notorios elementos de tradición barroca. A ello debe sumarse la franqueza de ejecución y la celeridad con que trabajaba, cualidades que otorgan a su obra un aire desenfadado, a veces descuidado, que lo separan de la rigidez academicista o artificiosidad de otros pintores de su tiempo. Los cambios evolutivos a lo largo de toda la producción de Bayeu son más bien escasos.

11ª) En el proceso de maduración del estilo personal de Manuel Bayeu se aprecian influencias de algunos artistas zaragozanos como José Luzán y Braulio González. También de la huella que dejó en Zaragoza el pintor Antonio González Velázquez. Pero muy especialmente de su hermano Francisco, a quien siempre admiró profundamente como artista y como persona, tal y como se demuestra documentalmente.

12ª) Fray Manuel Bayeu estuvo siempre interesado en poseer modelos visuales a partir de los cuales sacar adelante sus obras. No era un creador en sentido estricto. Utilizó abundantemente la estampa, algunas veces para reproducirlas como tal, pero sobre todo para proveerse de multitud de recursos y detalles que menudean en sus pinturas (poses, caras, tipos de personajes, indumentarias, celajes, arquitecturas, vegetación, estructuras compositivas, etc.). Pedía modelos (dibujos, bocetos) a quienes podían proporcionárselos, como sus dos hermanos y su cuñado Goya.

13ª) El número de pinturas catalogadas y conservadas es bastante elevado (410). También se tiene noticia concreta de otras treinta y nueve hoy perdidas. Además se entrevé que pintó muchas más. Era un artista verdaderamente fecundo y tenía mucha facilidad con los pinceles, aunque fuera algo descuidado. Podemos agrupar su obra de la siguiente manera, con arreglo a mis aportaciones:

- Conjunto mural de la Cartuja de las Fuentes (265 pinturas). De siempre se ha sabido su existencia y autoría, pero permanecían de hecho inéditas. He hallado, además, siete bocetos preparatorios inéditos.
- Ciclo de cuadros de San Bruno en Huesca (17 pinturas). Algunos estudios se habían aproximado a este conjunto superficialmente, pero era necesario un estudio exhaustivo, sobre todo desde el punto de vista iconográfico.
- Conjunto mural de la capilla de San Pedro Arbués en Lalueza (Huesca) (5 pinturas). Permanecía inédito.

- Conjuntos murales de tres capillas de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza) (11 pinturas). Sólo las pinturas de una capilla se atribuyeron recientemente a fray Manuel Bayeu. Las otras dos permanecían inéditas.
- Lienzos de la Catedral de Huesca (4). Estaban bien documentados, salvo uno inédito.
- Conjunto mural de la Catedral de Jaca (12 pinturas), más ocho bocetos preparatorios. De siempre conocidos y parcialmente documentados, pero precisaban un estudio en profundidad y el desarrollo de toda la documentación. He hallado tres pinturas inéditas vinculadas al trabajo hecho en Jaca.
- Conjunto desaparecido del salón prioral del Monasterio de Sijena (18 pinturas). Partiendo de materiales dispersos documentales, bibliográficos y fotográficos, se ha reorganizado toda la información para una mejor compresión de lo que hubo en Sijena. Se aportan dos pinturas de caballete inéditas procedentes de dicho monasterio.
- Casa del barón de Valdeolivos, en Fonz (Huesca). Se conservan nueve cuadros inéditos y uno más escasamente conocido.
- Conjunto mural de la Cartuja de Valldemosa (Mallorca). Al igual que Jaca, era un conjunto de siempre conocido pero escasamente estudiado. Aporto, además, tres cuadros inéditos y otro que se daba por desaparecido.
- Siete cuadros inéditos en Palma de Mallorca.
- Vía crucis completo de la ermita de la Trinidad de Valldemosa. Escasamente conocido, necesitaba un estudio pormenorizado.
- Ermita de Betlem en Artá (Mallorca). Seis cuadros prácticamente inéditos.
- En el apartado de "Varios" se incluyen catorce obras inéditas, y se estudian siete obras más ya publicadas (dos de ellas desaparecidas), así como tres grabados.
En toda esta relación de obras otorgo el calificativo de pinturas inéditas a algunas que ya he publicado en los últimos años.

14ª) La documentación presentada se compone de un total de 156 documentos. Tres son los bloques fundamentales: las cartas a Martín Zapater, conservadas en el Museo del Prado y que publiqué en edición anotada en el año 1996; las cartas al barón de Valdeolivos, del archivo de la casa Ric de Fonz, inéditas; y las cartas de Jovellanos-Marina, diversas veces publicadas desde antiguo. Se incluyen, además, otros documentos, bien publicados o bien inéditos, alusivos a las actas del capítulo de la Cartuja de las Fuentes, a la desamortización, etc.

15ª) Consta que fray Manuel Bayeu tuvo de modo habitual mozos o ayudantes que le ayudaron en sus tareas, sobre todo en las labores de preparación de colores, pigmentos, soportes, y similares. En algunas obras de Bayeu se aprecian rasgos que se desvían ligeramente de su peculiar estilo, quizá debido a la intervención de sus ayudantes. Pero, en general, sólo él parece el responsable esencial de todo el catálogo que presento, a pesar de las variaciones que se observan. Son todavía un enigma, pendiente de investigar, las secuelas que dejó entre sus ayudantes y la importancia e identidad de éstos. He hallado algunas obras que recuerdan vivamente el estilo de Bayeu, pero que no parecen de su mano. El discípulo o ayudante que empieza a perfilarse con mejor definición es uno llamado Pedro Martínez, al parecer de la zona de Barbastro (Huesca), que acompañó a Bayeu en su viaje a Mallorca.

16ª) Debemos considerar a fray Manuel Bayeu como un artista de primer rango en el panorama de la pintura aragonesa del siglo XVIII. Su injusta postergación se debe al tono irregular de su producción y a la comparación que habitualmente ha sufrido con respecto a un pintor de valía extraordinaria, su hermano Francisco.

BIBLIOGRAFÍA

ABBAD RÍOS, Francisco. *Catálogo monumental de España. Zaragoza.* Madrid: Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1957, 2 vols.

ACÍN FANLO, José Luis, y PALLARÉS FERRER, Mª José. *Sigena: blasones de su historia.* Huesca: IEA, 1988.

Acta Sanctorum. Ex Latinis et Graecis aliarumque gentium Monumentis, servatam primigeniam veterum. Scriptorum phrasi. Collecta digesta, commentariisque et observationibus illustrata a C. Suyskeno, C. Byeo, J. Bueo, J. Ghesquiero e Societate Jesu presbyteris theologis, editio novissima. Octobris tomus tertius quo dies quintus, sextus et septimus continetur. París y Roma: Victor Palmé, 1868.

ÁGUEDA, Mercedes. *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779.* Catálogo de exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980 (1º).

ÁGUEDA, Mercedes. "Dibujos de Mengs en el Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado,* 1980 (2º), nº 2, p. 83-98.

AGUILAR PIÑAL, Francisco. "La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos". *Cuadernos bibliográficos.* 1978, nº 35.

ALBAREDA, Hermanos. "Francisco Bayeu y Subías". *Aragón.* 1934, nº 102, p. 43-47.

ALCIATO, Andrés. *Emblemas.* Edición preparada por Manuel Montero y Mario Soria. Madrid: Editora Nacional, 1975.

ALFAURA, Joaquín. *Vida del patriarca San Bruno y principio de su religión que fundó en los muy ásperos montes de Cartuxa.* Salamanca: D. Francisco de Tóxar, 1791 (1ª ed., Valencia: Villagrasa, 1671).

ALONSO FERNÁNDEZ, Antonio. "Patrimonio artístico de Valldemosa". *Mayurca.* 1971, nº V, p. 115-131.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII.* Madrid: CSIC, 1969.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primer mitad del siglo XVII.* Madrid: CSIC, 1972.

ANSÓN NAVARRO, Arturo. "La pintura del siglo XVIII en Aragón: estado de la cuestión". *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las Primeras Jornadas celebradas en Teruel, del 18 al 20 de diciembre de 1978.* Zaragoza, 1979, vol.II, p. 1059-1065.

ANSÓN NAVARRO, Arturo. "Datos socioeconómicos sobre los pintores del siglo XVIII y sus talleres". *Estaso actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las Cuartas Jornadas celebradas en Alcañiz, del 26 al 28 de noviembre de 1981*. Zaragoza, 1982 (1º), vol. II, p. 625-638.

ANSÓN NAVARRO, Arturo. "Una Inmaculada inédita del pintor Francisco Bayeu y Subías en el palacio arzobispal de Zaragoza". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* [de Valladolid]. 1982 (2º), nº XLVIII, p. 454-458.

ANSÓN NAVARRO, Arturo. "Aportaciones documentales y puntualizaciones sobre la familia Bayeu". *Seminario de Arte Aragonés.* 1983 (1º), nº XXXVII, p. 235-259.

ANSÓN NAVARRO, Arturo. "Los cuadros de la serie del Via Crucis del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza: obra de Francisco Bayeu y Subías". *Seminario de Arte Aragonés.* 1983 (2º), nº XXXVIII, p. 83-95.

ANSÓN NAVARRO, Arturo. *José Luzán Martínez (1710-1785).* Catálogo de exposición. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985.

ANSÓN NAVARRO, Arturo. *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785).* Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987.

ANSÓN NAVARRO, Arturo. *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedents, Fundación y Organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis.* Zaragoza: Real Academia de NN. BB. AA. de San Luis - Gobierno de Aragón, 1993 (1º).

ANSÓN NAVARRO, Arturo. *La pintura rococó en España.* Madrid: Grupo 16, 1993 (2º). Cuadernos de Arte Español, nº 96.

ANSÓN NAVARRO, Arturo. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos.* Zaragoza: C.A.I., 1995 (1º).

ANSÓN NAVARRO, Arturo. "Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater". *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* 1995 (2º), nº LIX-LX, p. 247-291.

ANSÓN NAVARRO, Arturo, *et al. Francisco Bayeu. 1734-1795.* Catálogo de exposición. Zaragoza: Ibercaja, 1996.

ARCO GARAY, Ricardo del. "Diario de don Gaspar de Jovellanos en Bellver". *Revista de Huesca,* 1903, vol. I, nº 4, p. 292-320 y nº 5, p. 321-336.

ARCO GARAY, Ricardo del. *Guía Artística y Monumental de Huesca y su provincia.* Huesca: Tip. de Leandro Pérez, 1910.

ARCO GARAY, Ricardo del, y LABASTIDA, Luciano. *El Alto Aragón Monumenal y Pintoresco.* Huesca: Librería General de Justo Martínez, 1913 (1º).

ARCO GARAY, Ricardo del. "El Monasterio de Sigena". *Linajes de Aragón,* 1913 (2º), vol. IV, nº 11, p. 201-220.

ARCO GARAY, Ricardo del. "El Arte en el Monasterio de Sigena". *Archivo Español de Arte,* 1915, t. I, , nº 2, p. 101-120.

ARCO GARAY, Ricardo del. "Impresiones de Arte. Un precursor de Zuloaga (Fray Manuel Bayeu)". *Estudio.* 1918, t. XXIV, nº 72, p. 367-374.

ARCO GARAY, Ricardo del. "El Real Monasterio de Sigena". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* 1921 (1º), vol. XXIX, p. 26-63.

ARCO GARAY, Ricardo del. "Aragón monumental. La ciudad de Jaca". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* 1921 (2º), vol. XXIX, p. 165-191.

ARCO GARAY, Ricardo del. *Reseña de las tareas de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Huesca (1844-1922).* Huesca: V. Campos, 1923.

ARCO GARAY, Ricardo del. *La Catedral de Huesca. Monografía histórica arqueológica.* Huesca: Imp. ed. V. Campo, 1924.

ARCO GARAY, Ricardo del. *Aragón. Geografía, Historia, Arte.* Huesca: V. Campo y Compª., 1931.

ARCO GARAY, Ricardo del. "El fraile pintor". *Gaceta de Bellas Artes.* 1934, nº 433, p. 28-29 (Id.: *Heraldo de Aragón,* 15-2-1934, p. 1).

ARCO GARAY, Ricardo del. *Catálogo monumental de España. Huesca.* Madrid: Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1942, 2 vols.

ARCO GARAY, Ricardo del. "El pintor Fray Manuel Bayeu en el museo [de Huesca]". *Memoria de los museos arqueológicos provinciales.* 1944, vol. V, p. 120-123.

ARCO GARAY, Ricardo del. "El círculo de pintores aragoneses en torno a Goya". *Revista de Ideas Estéticas.* 1946 (1º), nº 15-16, p. 379-415.

ARCO GARAY, Ricardo del. "Hay que rehabilitar al pintor cartujo fray Manuel Bayeu". *Heraldo de Aragón.* 23-7-1946 (2º), p. 5.

ARCO GARAY, Ricardo del. *Figuras aragonesas (serie tercera).* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1956.

[ARIANY Y DE LA CENIA, marqués de (Antonio Ayerbe)]. *Cuadros notables de Mallorca. Colección de don Tomás de Verí.* Madrid: Imp. Sanz Calleja, 1920.

ARNÁEZ, Rocío. "Dibujos de Francisco Bayeu en el Museo del Prado". *Archivo Español de Arte,* 1972, nº 178, p. 119-148.

ARNÁEZ, Rocío. "Francisco Bayeu: nuevas identificaciones de dibujos". *Archivo Español de Arte,* 1973, nº 181, p. 77-80.

ARNÁEZ, Rocío. "Nuevos dibujos identificados de Francisco Bayeu". *Archivo Español de Arte,* 1974, nº 187, p. 319-320.

ARNÁEZ, Rocío. *Museo del Prado. Catálogo de dibujos, II. Dibujos españoles. Siglo XVIII. A-B.* Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975.

ARNÁEZ, Rocío. "Aportaciones a la obra de Francisco Bayeu". *Archivo Español de Arte,* 1976, nº 195, p. 348-352.

ARNÁIZ, José Manuel. *Francisco de Goya. Cartones y tapices.* Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

ARNÁIZ, José Manuel, y BUENDÍA, José Rogelio. "Aportaciones al Goya joven". *Archivo Español de Arte,* 1984, nº 226, p. 169-176.

ARNÁIZ, José Manuel, y MONTERO, Ángel. "Goya y el infante don Luis". *Antiquaria,* 1986, nº 27, p. 45-46.

ARRIBAS SALABERRI, Julio. *Las pintuas del salón del palacio prioral del Real Monasterio de Sijena y el cartujo Bayeu.* Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1972.

ARRIBAS SALABERRI, Julio. *Historia de Sijena.* Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1975.

ARRIBAS SALABERRI, Julio. *Historia de Sijena.* Villanueva de Sijena: Instituto de Estudios Sijenenses "Miguel Servet", 1977.

ARRIBAS SALABERRI, Julio. *Sijena durante el reinado de José I.* Villanueva de Sijena: Instituto de Estudios Sijenenses "Miguel Servet", 1978.

ARTEAGA, E. de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación.* Madrid, 1789.

ARTEAGA, E de. *Obra completa castellana.* Edición, prólogo y notas de M. Batllori, s.j. Madrid, 1972.

ASÚA, Miguel de. *El Real Monasterio de Sigena.* s/l, 1931.

AUSSEIL, Roch. *Notice historique sur les chartreuses d'Espagne.* 1910, vol. I, ms. xerocopiado existente en la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza).

BARBOZA VARGAS, Carlos, y GRASA JORDÁN, Eloísa Teresa. "Restauración de tres pinturas de fray Manuel Bayeu de Huesca. Reflexiones y aportaciones estilísticas y técnicas". *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar",* 1987, nº XXVIII, p. 27-34.

BARBOZA VARGAS, Carlos. "Los Bayeu". *Semanal Heraldo de Aragón,* 12-1-1990, p. 12-17.

BARCELÓ CABALLUD, Antonio. "Retrato de un noble caspolino del siglo XVI en la Cartuja de las Fuentes, en los Monegros". *Cuadernos de Estudios Caspolinos,* 1995, vol. XXI, p. 205-230.

BARCIA, Ángel María de. *Catálogo de los retratos de los personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Est. tip. de la Viuda e hijos de M. Tello, 1901.

BARLÉS BÁGUENA, Elena. *La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca): estudio histórico artístico, recuperación de fuentes documentales y monumentales, estado de conservación.* Tesis de licenciatura leída en septiembre de 1985. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 3 vols.

BARLÉS BÁGUENA, Elena. *Las cartujas construidas de nueva planta durante los siglos XVII y XVIII en la provincia cartujana de Cataluña: Ara Christi (Valencia), La Inmaculada Concepción (Zaragoza), Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca) y Jesús Nazareno de Valldemosa (Mallorca).* Tesis doctoral leída en septiembre de 1993. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 13 vols.

BARLÉS BÁGUENA, Elena y CALVO RUATA, José Ignacio. "La familia Comenge de Lalueza (Huesca). Aportación al patronazgo de las artes en la segunda mitad del siglo XVIII". *Artigrama.* 1985, nº 2, p. 131-160.

BARLÉS BÁGUENA, Elena y CALVO RUATA, José Ignacio. "La historia constructiva de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca, España)". *Analecta Cartusiana,* 1992, vol. IV, nº 7, p. 5-42.

BATICLE, Jeannine. "Les peintre de la Vie de Saint Bruno au XVII^{e} siècle: Lanfranc, Carducho, Le Sueur". *La Revue des Arts,* 1958, vol. VIII, p. 17-28.

BATICLE, Jeannine. *Goya.* Barcelona: Crítica, 1995 (1ª ed. París: Fayard, 1992).

BATLLORI, Miguel, *et al. La época de la Ilustración. El Estado y la Cultura (1759-1808).* Madrid: Espasa-Calpe, 1987, t. XXXI-1 de la «Historia de España» fundada por Ramón Menéndez Pidal y dirigida por José María Jover Zamora. .

BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808).* Madrid: Fundación Univeristaria Española y Real Academia de San Fernando, 1989 (1ª edición, Toulouse, 1975).

BELTRÁN LLORIS, Miguel. *Museo de Zaragoza. Secciones de Arquelología y Bellas Artes.* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

BELTRÁN LLORIS, Miguel, y DÍAZ DE RÁBAGO, Belén. *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes.* Zaragoza: D.G.A., 1988.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio. *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza.* Zaragoza: Librería General, 1964.

BENAVIDES, *et al. Historia de las Órdenes de Caballería y de las condecoraciones españolas.* Madrid: Editor D. José Gil Dorregaray, 1864-65, 5 vols.

BEROQUI, Pedro. "Una biografía de de Goya escrita por su hijo". *Archivo Español de Arte.* 1927, nº III, p. 99-100.

[BETANCOURT, dom Servilio]. *El Santo Rosario en la Cartuja.* Salzburgo: James Hogg, 1983. Col. Analecta Cartusiana, nº 103 (2ª edición, Zaragoza: Cartuja de Aula Dei, 1987).

BLASCO IJAZO, José. *Las parroquias de la ciudad.* Zaragoza: El Noticiero, 1944.

BLASCO IJAZO, José. *Historia de la prensa zaragozana (1683-1947).* Zaragoza, 1947.

BLASCO MARTÍNEZ, Rosa María. *Zaragoza en el siglo XVIII (1700-1770).* Zaragoza: Librería General. Col. Aragón, nº 6, 1977.

BLOMENVENNA, Pedro. *Vita Divi Brunonis; Carthusiensis Ordinis Fundatorius.* Colonia, [ca. 1515].

BOECIO, Anicio Malio Torenato Severino. *Consolación de la Philosophia.* Traducción de fray Alberto de Aguayo. Sevilla, 1518 (edición facsímile, Valencia: Cieza, 1966. Col. El ayre de la almena, nº XV).

BOLOQUI LARRAYA, Belén. *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780.* Granada: Ministerio de Cultura, 1983, 2 vols.

BOLOQUI LARRAYA, Belén. "Datos para una biografía del escultor Pascual de Ypas López y su familia (1747-1811)". *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez.* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, p. 337-359.

BONAVAL, Blas, pbro. *Sumaria relación de la Vida y Muerte del Glorioso San Bruno, Patriarca de la Cartuja.* Valencia: J.C. Garriz, 1623.

BORAO, Jerónimo. *Diccionario de voces aragonesas.* Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1908 (2 ª ed. aumentada).

BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Arte mudéjar aragonés.* Zaragoza: CAMPZAR - COATAZ, 1985, 2 vols. + planos

BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Hisroria del Arte II.* Zaragoza: Moncayo, 1987. Enciclopedia Temática de Aragón, vol. 4.

BOSQUED FAJARDO, Jesús Rodrigo. *La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza (Ventanas en el cielo...).* Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1986.

BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la Espala de Felipe V (1700-1746).* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986 (1ª edición, Bordeaux, 1962).

BOTTINEAU, Yves. *L'Art de cour dans l'Espagne des lumières. 1746-1808.* Paris: De Boccard, 1986.

BOTTINEAU, Yves, *et al. El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII.* Catálogo de exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

BOVER DE ROSELLÓ, Joaquín María. *Noticias Histórico-Topográficas de la Isla de Mallorca.* Palma de Mallorca, 1836.

BOVER DE ROSELLÓ, Joaquín María. *Miscelánea histórica mayoricense o compilación de documentos inéditos, noticias y memorias para formar la historia crítica de la Isla de Mallorca.* Ms. en la Biblioteca Barolomé March de Palma de Mallorca, 1839 y ss.

BOVER DE ROSELLÓ, Joaquín María. *Memoria Biográfica de los Mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna Literatura.* Palma de Mallorca, 1842.

BOVER DE ROSELLÓ, Joaquín María. *Noticia histórico-artística de los museos del Eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca.* Palma de Mallorca: Felipe Guasp, 1845.

BRANS, J. *El Real Monasterio de Santa María del Paular.* Madrid: Gráficas González, 1956.

BROWN, Jonathan, *et. al. Zurbarán.* Catálogo de exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988

Brunonis Carthusianorum Patriarchae sanctissimi Theologi Parisiensis Scholae doctissimi: et Remensis ecclesiae canonici moratissimi: Opera et Vita post Indicem serie literaria indicanda. París: Iodoco Badio Ascensio, 1524.

BUENDÍA, José Rogelio. "La influencia de Corrado Giaquinto en Goya y su entorno". *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte.* Valladolid: 1978, vol. II, p. 30-37.

BUENDÍA, José Rogelio (coordinador). *Goya joven (1746-1776) y su etorno.* Catálogo de exposición. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1986.

BUENO PAZ, José. "Datos documentales sobre los hijos de Goya". *Arte Español,* 1047, p. 57-63.

BUESA CONDE, Domingo Jesús. *Jaca. Dos mil años de historia.* Zaragoza: Casino de Jaca, 1982.

BUESA CONDE, Domingo, *et al. Las catedrales de Aragón.* Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987.

BUESA CONDE, Domingo J. "La catedral de Jaca y la guerra contra la convención francesa (1793-1795)". *Aragonia Sacra,* 1989, nº IV, p. 147-154.

BUESA CONDE, Domingo J. *El Alto Aragón. Historia de una convivencia.* Huesca:Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón S.A., 1993.

BUESA CONDE, Domingo, y RICO LACASA, Pablo (directores). *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos.* Catalogo de exposición. Zaragoza: Arzobispado y Ayuntamiento, 1991.

CALVO RUATA, José Ignacio. *La pintura de la Cartuja de las Fuentes (Huesca). Aportación al estudio de fray Manuel Bayeu.* Tesis de licenciatura leída en noviembre de 1989. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2 vols (breve resumen, con el mismo título, en *Artigrama,* 1988, nº 5, p. 280-282).

CALVO RUATA, José Ignacio. "La alegoría como tema pictórico en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)". *Analecta Cartusiana,* 1990, vol. II, nº 3, p. 79-94 (publicado anteriormente en francés pero, erróneamente, con las notas de otro artículo: "L'allégorie, thème pictural de la Chartreuse de las Fuentes". En LE BLÉVEC, Daniel y GIRARD, Alain (directores). *Les chartreux et l'art.XIVe-XVIIIe siècle. Actes du Xe colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes (Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988).* Les Éditions du Cerf, 1989, p. 291-304.

CALVO RUATA, José Ignacio. "La pintura de la Cartuja de las Fuentes (Huesca). Aportación al estudio de fray Manuel Bayeu". *Artigrama.* 1988, nº 5, p. 280-282.

CALVO RUATA, José Ignacio. "Iglesia de San Gil". *Heraldo de Aragón,* 4-12-1992, p. 23.

CALVO RUATA, José Ignacio. "En torno a dos cuadros de fray Manuel Bayeu". *Goya,* 1993 (1º), nº 235-236, p. 13-17.

CALVO RUATA, José Ignacio. "Goya y los Bayeu a través de las cartas de fray Manuel Bayeu". *Artigrama,* 1993 (2º), nº 10, p. 373-402.

CALVO RUATA, José Ignacio. "Fray Manuel Bayeu en persona". *Heraldo de Aragón*, cuadernillo *Artes y Letras*, 3-2-1994, p. 1.

CALVO RUATA, José Ignacio. *Cartas de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater. Fondo documental del Museo del Prado.* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" y Museo del Prado, 1996.

CALVO RUATA, José Ignacio y BARLÉS BÁGUENA, Elena. "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca): aportaciones a la cronología y autoría de su construcción". *El Arte Barroco en Aragón. Actas III Coloquio de Arte Aragonés.* Huesca: Diputación Provincial, 1985, p. 159-166.

CALVO RUATA, J. Ignacio y BARLÉS BÁGUENA, Elena. "Goya en Calatayud". *Aragón turístico y monumental*, 1989, nº 323, p. 47-51.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro.* Madrid: Cátedra, 1991 (2ª edición)

CAMBRIDGE, Universidad de. *Historia del mundo en la Edad Moderna.* Edición española dirigida por Eduardo Ibarra y Rodríguez. Barcelona: Casa Editorial Sopena, 1914, 25 vols.

CAMÓN AZNAR, José. *La Pasión de Cristo en el arte español.* Madrid: La Editorial Católica, 1949. Col. Los grandes temas del arte cristiano en España, vol. III, de la Biblioteca de Autores Cristianos, nº 47.

CAMÓN AZNAR, José. *Francisco de Goya.* Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980-82, 4 vols.

CAMÓN AZNAR, José, MORALES Y MARÍN, José Luis, y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Arte español del siglo XVIII.* Madrid: Espasa-Calpe, 1984. Summa Artis, vol. XXVII.

CAMPOMANES, conde de (Pedro Rodríguez Campomanes), *et al. Consulta hecha en 2 de noviembre de 1682 sobre los perjuicios de las Cartujas de España...* Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1779.

CAMPOMANES, conde de (Pedro Rodríguez Campomanes), *et al. Memorial ajustado del pleito que la Cartuja del Paular...* Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1779.

CAMPOMANES, conde de (Pedro Rodríguez Campomanes), *et al. Respuesta de los tres Señores Fiscales del Consejo en el Expediente consultivo de las Caruxas de España...* Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1779.

CANELLAS LÓPEZ, Ángel. "Goya y un borrador de cartas de Martín Zapater". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1988, nº XXXI-XXXII, p. 7-13.

CANO BARRANCO, Pedro. *Alcázares divinos. Cartuja de Aula Dei.* Barcelona, 1925.

CANO OLEO, Antonio R. *Catalina Tomás, una mujer intrépida.* Palma de Mallorca: Canónigas de San Agustín, 1992.

CANTARELLAS CAMPS, Catalina. *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración.* Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 1981.

CAÑEDO, Ramón María. *Colección de varias obras en prosa y verso... de Jovellanos.* Madrid, 1830-32.

CARRETE PARRONDO, Juan, *et al. Catálogo general de la Calcografía Nacional.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.

CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando, y BOZAL, Valeriano. *El grabado en España (siglos XV al XVIII).* Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1987. "Summa Artis", vol. XXXI.

CARRETE PARRONDO, Juan, *et al. La formación del artista. De Leonardo a Picasso.* Catálogo de exposición. Madrid: Real Academia de San Fernando, Calcografía Nacional, 1989.

CARTUJO, por un. *Maestro Bruno padre de monjes.* Madrid: La Editorial Católica, 1980. Biblioteca de Autores Cristianos.

CASAS TORRES, José Manuel, *et al. Aragón.* Madrid-Barcelona: Fundación Juan March y Editorial Noguer, 1977 (2ª edición, 1989).

CASIANO, Juan. *Conferencias.* Traducción del R. P. Fr. Miguel Vicente de las Cuevas, cartujo. Edición revisada y corregida por el R. P. L. Fr. Adriano Suárez, O. P. Almagro: Tip. del Rosario, 1926, 3 vols.

CASTAÑEDA, Vicente. *Relación del auto de fe en el que se condenó a don Pablo de Olavide.* Madrid, 1916.

CASTILLÓN CORTADA, Francisco. "La iglesia parroquial de la Asunción de Fonz (Huesca)". *Cuadernos CEHIMO,* 1994, nº 21, p. 49-108.

CAYLUS, galería. *Tres siglos de pintura. Caylus.* Catálogo de exposición. Madrid, 1995.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, 6 vols.

CLAYTON, J. *St. Hugh of Avalon.* London, 1931.

COMÁS, Antonio y HOGG, James e Ingeborg. *La Real Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa.* Salzburg: James Hogg - Institut für Anglistik und Americanistik, 1983. Col. Analecta Cartusiana, nº 41: 9.

COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS.*Catálogo del Museo Provicial de Pintura y escultura de Zaragoza.* Zaragoza: Establecimiento tipográfico de Calisto Ariño, 1867.

COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS. "Catálogo del Museo Provincial de Huesca. Sección de Pintura". *Argensola,* 1959, nº 39, p. 209-228.

COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS. "Fondos pictóricos del Museo de Huesca". *Argensola,* 1959, nº 40, p. 319-329.

CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya). *Historia del arte hispánico.* Barcelona: Salvat, 1945, 5 vols.

CORONA BARATECH, Carlos, y ARMILLAS VICENTE, José Antonio (coordinadores). *La España de las reformas. Hasta el final del reinado de Carlos IV.* Madrid: Rialp, 1984. En "Historia General de España y América", vol. X-2.

CORVIN, Jacques. *L'Histoire Sacrée de l'Ordre des Chartreux et du très illustre Saicnt Bruno leur Patriarche.* Paris: Chez Simeon Piget, 1659 (1ª ed., París, 1642).

CREUX, M. *Vie de Saint-Bruno, instituteur de l'Ordre des Chartreux, composée l'an de grace 1788.* Rouen: N. Herment Imprimeur, 1812.

Cuaderno italiano [de Goya]. Edición facsímile, Madrid: Museo del Prado, 1994.

CUARTERO Y HUERTA, Baltasar. *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1950, 2 vols. (edición facsímile, Madrid: Turner, 1988).

CUARTERO Y HUERTA, Baltasar. "Relación descriptiva de los cincuenta y seis cuadros pintados por Vicencio Carduchi para el claustro grande de la Cartuja del Paular". *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 1950, nº CXXVI, p. 351-385, nº CXXVII, p. 179-201, 481-525, y 1951, nº CXXVIII, p. 137-163, 425-450.

DANVILA Y COLLADO, Manuel. *Reinado de Carlos III.* Madrid: Real Academia de la Historia, ca. 1890-1894, 6 vols. En "Historia General de España", dirigida por Antonio Cánovas del Castillo, vols. X-XV.

DIEGO CHÓLIZ, Gonzalo de, y PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, José. *Catálogo de la exposición del Fondo de Pintura de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.* Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981.

DIONISIO EL CARTUJANO (Dionisio Rickel). *Opera Omnia.* Montreuil, 1896-1913, 43 vols.

DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte.* Barcelona: Reverté, 1965.

DOLÇ Y DOLÇ, Miquel (director). *Gran Enciclopedia de Mallorca.* Palma de Mallorca, 1989.

DOÑATE, Luis, Pbro. "Los cuadros de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz". Diario *El Noticiero.* 18-I-1969, p. 16.

DURÁN GUDIOL, Antonio. *Huesca y su provincia.* Barcelona: Aries, 1957. Col. Guías artísticas de España, nº 20.

DURÁN GUDIOL, Antonio. *Historia de la Catedral de Huesca.* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.

ELIGIUS, Gerardus. *Vita Sancti Brunonis Cartusiemsium Institutoris Primi. Comentario illustrata.* Bruselas: Typis Godefredii Schovartii, 1639.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Barcelona: J. Espasa e Hijos Editores, 1925 y ss., 70 vols. + apéndices.

ENCISO RECIO, Luis Miguel. *La Gazeta de Madrid y el Mercurio Histórico y Político, 1756-1781.* Valladolid, 1957.

Estatutos. *Statuta Ordinis Cartusiensis a domno Guigone edita.* Basilea: Johannes Amorbach, 1510.

Estatutos.*Tercera parte de la Nueva Colección de los Estatutos de la Orden de la Cartuja seguida del Directorio y Ceremonial de los Hermanos legos y de los tratados de la Oración y de la Vida religiosa.* Tournai: Imprenta de Santa María de los Prados, 1907.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. "El programa simbólico del sagrario de la Cartuja de Aula Dei (realizado en 1599)". *Seminario de Arte Aragonés,* 1981, nº XXXIV, p. 39-57.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, y GUTIÉRREZ DE LERA, María José. "Iglesia parroquial de Sariñena (Huesca)". *AR + CO,* 1994, nº 1, p. 78-82.

F. de A. Don Francisco Bayeu y Subías. *Semanario Pintoresco Español,* 15-11-1842, nº 46.

FACI, Roque Alberto. *Aragón Reyno de Christo y dote de María SSma...* Zaragoza: Oficina de Joseph Fort, 1739 (edición facsímile, Zaragoza: Unali, 1979).

FARIA, Basilio de. *Vida do Patriarcha S. Bruno, Fundador do Cartuxa.* Lisboa, 1649.

FARMER, H., y DOUIE, D. *Magna Vita of Hugh of Avalon.* London: Nelson, 1961-62, 2 vols.

FATÁS CABEZA, Guillermo (director). *Guía histórico-artística de Zaragoza.* Zaragoza: Ayuntamiento, 1982.

FATÁS CABEZA, Guillermo (director). *Guía histórico-artística de Zaragoza* [ed. corregida y aumentada]. Zaragoza: Ayuntamiento, 1991.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (director). *Gran Enciclopedia Aragonesa.* Zaragoza: Unali, 1980-82,12 vols.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, y FORCADELL, Carlos. *Historia de la prensa aragonesa.* Zaragoza: Guara, 1979.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Ángel. *Jovellanos y Mallorca.* Palma de Mallorca, 1974.

FERNÁNDEZ DE VELASCO Y PIMENTEL, Bernardino, duque de Frías, conde de Peñaranda. *Deleyte de la Discrecion y facil escuela de la agudeza...* Madrid: Oficina de Gabriel Ramírez, 1749.

FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos.* Barcelona: Omega, 1950.

FERRERI, Zaccaria [BENEDETTI, Zaccaria]. *Anagraphe de Origine Cartusiani Ordinis versibus hexametris descripta in minore claustro Cartusiae Parisiensi.* París: Chez Guillaume Chaudiere, 1578 (ed. fasímile: A. Allier, 1838).

FORBES, F.A. *St. Hugh of Avalon.* London, 1917.

FORNIÉS CASALS, José Francisco. *La Real Sociedad Económica de Amigos del País en el periodo de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria.* Madrid, 1978.

FUENTES Y PONTE, Javier. *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Santa María de Sijena.* Lérida: Imprenta Mariana, 1890, 2 vols.

FURIÓ KOBS, Vicens. *Els pintors cartoixos fra Joaquim Juncosa i fra Manuel Bayeu.* Palma de Mallorca: Imprenta d'en Guasp, 1925.

FUSTER SERRA, Francisco. *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y arte.* Valencia: Ayuntamiento, 1993. Col. Estudis, nº 5.

GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro.* Madrid: Cátedra, 1984 (1ª ed. París, 1968).

GÁLLEGO, Julián. *Las pinturas de Goya en la Catuja de Ntra. Sra. de Aula Dei.* Zaragoza: M.A.Z., 1975.

GÁLLEGO, Julián, y DOMINGO, Tomás. *Los bocetos y las pinturas murales del Pilar.* Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987. Col. Mariano de Pano y Ruata, nº 1.

GARBOLI, Cesare, y BACCHESCHI, Edi. *La obra pictórica completa de Guido Reni.* Barcelona: Noguer, 1977. Col. Clásicos del Arte, nº 58.

GARCÍA, Padre Francisco. *El Primer Minsitrro de Dios San Miguel Arcángel.* Zaragoza: Francisco Moreno, 1750 (1ª edición, Zaragoza, 1687).

GARCÍA, Mariano. "Descubierto un autorretrato del pintor fray Manuel Bayeu". *Heraldo de Aragón,* 4-12-1993, p. 44.

GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo. *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos.* Madrid, ca. 1920-1963, ca. 86 vols.

GARCÍA CIPRÉS, Gregorio. "Los Ric, barones de Valdeolivos".*Linajes de Aragón,* 1912, vol. III, nº 24, p. 437-442.

GARCÍA CIPRÉS, Gregorio. "Ampliación de los datos genalógicos sobre los Ric, barones de Valdeolivos". *Linajes de Aragón,* 1914, vol. V, nº 22, p. 402-407.

GARCÍA GUATAS, Manuel. "Noticia sobre la formación artística de Goya en Zaragoza". *Seminario de Arte Aragonés,* 1982, nº XXXVI, p. 163-170.

GARCÍA DE PASO REMÓN, Alfonso. "La iglesia parroquial de San Gil Abad de Zaragoza". *Seminario de Arte Aragonés,* 1985, nº XXXIX, p. 5-79.

GARCÍA DE PRUNEDA, Salvador. "La Catedral de Jaca". *Ilustración Española y Americana,* 1905, nº V, p. 75-78.

GARCÍA-RODEJA ALONSO, Mª José. "Estudio histórico-artístico de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza". *Aragonia Sacra.* 1988, nº III, p. 7-46.

GARCÍA DE TRASMIERA, Diego. *Epitome de la Santa Vida y relación de la Gloriosa Muerte del venerable Pedro de Arbués...* Monreal: Bua y Portonova Impressores del Santo Officio, s/f.

GASCÓN DE GOTOR, Hermanos. *Zaragoza artística, monumental e histórica.* Zaragoza: Imprenta de C. Ariño, 1890-1891, 2 vols. (edición facsímile, Zaragoza: Ibercaja, 1993).

GASCÓN DE GOTOR, Anselmo. *Nueve catedrales en Aragón.* Zaragoza: Librería General, 1945.

GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet. *Vida y obra de Francisco Goya.* Barcelona: Juventud, 1974 (1ª edición, Friburgo, 1970).

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia y guía de los museos de España.* Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (1ª ed. 1955).

GAYA NUÑO, Juan Antonio. "Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en el arte de la España del siglo XVIII". *Cuadernos de la Cátedra Feijoo,* 1970, nº 22, p. 53-71.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, y FRATI, Tiziana. *La obra pictórica completa de Zurbarán.* Barcelona: Noguer, 1976.

GILI FERRER, Antoni. *Historia de la ermita de Betlem.* Palma de Mallorca: Imprenta Politécnica, 1975.

GILI I FERRER, Antonio. *Ermitaños de Mallorca. Juan Mir y su obra.* Palma de Mallorca, 1988.

Guillaume de Fenoglio, Frère Chartreux (Le Bienheureux). Albi: Vincent Ferras, 1968.

GIMÉNEZ RUIZ, Prudencia, NACHÓN GONZÁLEZ, María del Carmen, y DÍAZ CUÉTARA, Margarita. *La iglesia de San Fernando de Torrero.* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1983.

GLENDINNING, Nigel. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804.* Catálogo de exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

GÓMEZ, Ildefonso Mª. "Monasterios y Monjes en los Diarios de Jovellanos". *Yermo,* 1966, nº 4/2, p. 107-213.

GÓMEZ, Ildefonso María. "La «Lectio Divina» en la Cartuja". *Yermo,* 1966, nº 4/3, p. 297-342.

GÓMEZ, Ildefonso María. *La Cartuja en España.* Salzburgo: James Hogg, 1984. Col. Analecta Cartusiana, nº 114.

GÓMEZ DE ARTECHE, José. *Reinado de Carlos IV.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1890, 3 vols. En "Historia General de España", dirigida por Antonio Cánovas del Castillo, vols. XVI-XVIII.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coordinador). *El Dibujo. Belleza, razón, orden y artificio.* Catálogo de exposición. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Fundación Cultural Mapfre Vida, 1992.

GÓMEZ VALENZUELA, Manuel. "Unos documentos inéditos acerca de la visita de Carlos IV a Zaragoza en 1802", en *Miscelánea ofrecida al Ilmo. Sr. D. José María Lacarra y de Miguel.* Zaragoza, 1968, p. 291-302.

GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio. *Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del siglo XVIII.* Zaragoza: D.G.A., 1989.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *et al. Luis Paret y Alcázar. 1746-1799.* Catálogo de exposición. Vitoria: Gobierno Vasco, 1991.

GOYA, Francisco de. *Diplomatario.* Edición preparada por Ángel Canellas López. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1981.

GOYA, Francisco de. *Diplomatario. Addenda.* Edición preparada por Ángel Canellas López. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1991.

GOYA, Francisco de. *Cartas a Martín Zapater.* Introducción de Xavier de Salas y edición y notas de Mercedes Agueda. Madrid: Turner, 1982.

GRACIÁN Y SALAVERTE, Juan. *Triunfo de la Fe, vida y prodigios de San Pedro Arbués...* Zaragoza: Domingo Gastón, 1690.

GUASP GELABERT, Bartolomé, pbro. *La Cartuja de Jesús Nazareno y los ermitaños mallorquines (1646-1835).* Palma de Mallorca: Imprenta Politécnica, 1948.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, "La actividad pictórica de Francisco del Plano en la Rioja". En *El Arte Barroco en Aragón. Actas III Coloquio de Arte Aragonés. Sección I.* Huesca: Diputación Provincial, 1985.

GUTIÉRREZ DE QUIJANO Y LÓPEZ, Pedro. *La Cartuja de Jerez.* Jerez, 1924.

HENKEL, Arthur. *Emblemata: handbuch zur sinubildkunst des XVI und XVII jahrhunderts.* Stuttgart: J.B. Metzlers, 1976.

HOGG, James, WAHL, Williams B., y ZUBILLAGA, Francisco. *La Cartuja de las Fuentes.* Salzburg: James Hogg - Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1980. Col. Analecta Cartusiana, nº 70: 3

HORAPOLO. *Hieroglyphica,* Venecia, 1505 (1ª edición latina moderna).

HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. de. *Tres libros de] las emblemas morales.* Segovia, 1589.

HUESCA, Fray Ramón de. *Teatro Histórico de las iglesias del Reyno de Aragón. Tomo VI. Estado moderno de la Santa Iglesia de Huesca.* Pamplona: Imprenta de la vda. de Longás é Hijo, 1796.

HUESCA, Fray Ramón de. *Teatro Histórico de las iglesias del Reyno de Aragón. Tomo VIII. De la Santa Iglesia de Jaca.* Pamplona: Imprenta de la vda. de Longás e Hijo, 1802.

HUESCA, Fray Ramón de. *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón. Tomo IX. De las Iglesias Catedrales y Diócesis de Roda y Barbastro,* Zaragoza: Of. de Miedes, 1807.

IBÁÑEZ, J. y MENDOZA, F. *Mariología de Dionisio el Cartujano.* Zaragoza, [ca. 1984].

[JARICOT, dom Ireneo]. *La Cartuja de Santa María de Montalegre. Compedio histórico.* Barcelona: Cartuja de Santa María de Montalegre, 1960.

JIMÉNEZ CATALÁN, M., y SINUÉS Y URBIOLA, J. *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza.* Zaragoza: 1922-23, 2 vols.

JORDÁN DE URRIÉS Y BUCARELLI, Rafael.*Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos de la Academia de San Luis y Real Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza.* Zaragoza: Imprenta de M. Peiró, 1842.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Colección de varias obras en prosa y verso del Excmo. Sr...* Edición de Ramón Mª Cañedo. Madrid: Imprenta de D. León Amarita, 1830-1832, 7 vols.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Obras publicadas e inéditas de...* Edición de Cándido Nocedal. Madrid: M. Rivadeneyra, 1858-1859, 2 vols. Biblioteca de Autores Españoles, vols. 46 y 50.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Obras publicadas e inéditas de...* Edición de Miguel Artola. Madrid: Ediciones Atlas, 1956, 3 vols. Biblioteca de Autores Españoles, vols. 85, 86 y 87 (son continuación de los anteriores 46 y 50).

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Diarios.* Edición de Julio Somoza. Oviedo: I.D.E.A., 1953-1955.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Obras completas.* Edición crítica de José Miguel Caso González. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, Ayuntamiento de Gijón, 1984-1990, 5 vols.

LABORDA YNEVA, José. *Maestros de obras y arquitectos del periodo ilustrado en Zaragoza. Crónica de una ilusión.* Zaragoza: D.G.A., 1989.

LACARRA DUCAY, María del Carmen. *Catedral y Museo Diocesano de Jaca.* Bruselas: Ludion S.A., 1993. Musea Nostra - Colección Europea de Museos y Monumentos, nº 5.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya.* Madrid: Sociedad Española del Amigos del Arte, 1947 (edición facsímile, Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987)

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española.* 5ª ed. Madrid: Akal, 1987, 2 vols. (1ª edición, Madrid, 1934).

La institución de la muy estrecha y no menos observante Orden de la Cartuja y de la vida del excelente Doctor San Bruno. Traducida del latín en romance según el verdadero original de la historia cartuxana. Sevilla: J. Varela, 1520 (2ª ed., Sevilla: Juan Gutiérrez, 1569).

LALANA, Narciso y LLOVET, Tomás. "Catálogo de las pinturas y esculturas qe posee y se hallan colocadas en las salas de la Rl. Academia de nobles y bellas artes de Sn. Luis dela Ciudad de Zaragoza dispuesto de orden de la misma por los Directores de ambas facultades, Dn. Narciso Lalana y Dn. Tomas Llovet, en 29 de Abril del año 1828. Acompañado de un índice Alfabético delos nombres delos Artistas y Aficionados cuyas obras descriptas, para mayor satisfacción y comodidad delos Curiosos afectos a las Bellas Artes". *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 1926, nº 12., p. 38-53 (ms. original en el Museo de Zaragoza).

LALIENA CORBERA, Carlos (coordinador). *Huesca: Historia de una ciudad.* Huesca: Ayuntamiento, 1990.

LANCHINELLI. *Memorie storiche sulla vita del cardenale Ruffo.* Nápoles, 1836.

LANSPERGIO (Joannis Justi Lanspergii). *Summa de la perfección Christiana.* Traducción de Miguel de Vera y Santángel. Valencia, 1600.

LANSPERGIO (Joannis Justi Lanspergii). *Opera Omia.* Montreui, 1888-1890, 5 vols.

LAPORTE, Dom Maurice. *Aux sources de la vie cartusienne.* Grande Chartreuse, 1960-65, 6 vols.

LA SALA-VALDÉS, Mario de. *Obelisco histórico en honor de los heróicos defensores de Zaragoza en sus dos Sitios (1808-1809).* Zaragoza, 1908.

LA SALA VALDÉS, Mario de. *Estudios histórico artísticos de Zaragoza.* Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial, 1933.

LEANTE Y GARCÍA, Rafael. *Culto de María en la Diócesis de Jaca; o sea Memoria histórica y religiosa de todos los santuarios , ermitas e iglesias no parroquiales consagrados a la Santísima Virgen en este Obispado...,* Lérida: Imprenta Mariana, 1889.

LE COUTEULX, Carolo. *Annales Ordinis Cartusiensis ab anno 1084 ad annum 1429.* Mostrolii, 1887-1891, 8 vols.

LE MASSON, Inocencio. *Disciplina Ordinis Cartusiensis.* Montreuil, 1894.

LEÓN TELLO, Francisco José, y SANZ SANZ, María M. Virginia. *La teoría española en la pintura del siglo XVIII: el tratado de Palomino.* Madrid, 1979.

LEÓN TELLO, Francisco José, y SANZ SANZ, María M. Virginia. *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura.* Madrid: Departamento de Estética de la Universidad Autónoma, 1980.

LEÓN TELLO, Francisco José, y SANZ SANZ, M. M. Virginia. *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII,* Valencia, 1981.

LEONCINI, Giovanni. *La Certosa di Firenze nei suoui rapporti con l'architettura certosina.* Salzburg: James Hogg, 1979. Col. Analacta Cartusiana, nº 71.

LEONCINI, Giovanni. *Le certose della «Provincia Tusciae».* Salzburg: James Hogg, 1989, 2 vols. Col. "Analecta Cartusiana", nº 60.

LEONCINI, Giovanni. "Iconografia della vita di San Bruno nelle incisioni del XVI e del XVII secolo", en HOGG, *et. al. Die Kartäuser und ihre welt. Kontakte und gegenseitige einflüsse.* Salzburg: Analecta Cartusiana, 1993.

LEONCINI, GIOVANNI. "Considerazioni sull'iconografia di san Bruno «prototipo» del Certosino. Un'indagine sulle stampe dal XV al XVII secolo", en DE LEO, Pietro, *et al. San Bruno e la Certosa di Calabria. Atti del convegno internazionale di studi per il IX centernario della Cerosa si Serra S. Bruno.* Messina: Rubettino Editore, 1995.

LIZALDE GIMÉNEZ, Domingo J. "Las pinturas murales de Fray Manuel Bayeu en la Catedral de Jaca". *El Pirineo Aragonés,* 19-6-1992, p. 25.

LLABRÉS BERNAL, Juan. *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX.* Palma de Mallorca: Esc. tip. Provincial, 1958-1971, 5 vols.

LLORENS, Antonio. *Real Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa en la isla de Mallorca.* Palma de Mallorca: Imprenta de Francisco Soler Prats, 1929.

LOMBA SERRANO, Concepción, y GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina. *Bicentenario de la Academia de Dibujjo de Zaragoza. Obra gráfica y fondos del Museo de Zaragoza y la R. Academia de NN. y BBAA. de San Luis.* Zaragoza: Museo Provincial, 1984.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Juan Jaime. *Zaragoza a finales del siglo XVIII (1782-1792).* Zatagoza: IFC, 1977.

LÓPEZ NOVOA, Saturnino. *Historia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Barbastro y descripción geográfico-histórica de su Diócesis,* Barcelona: Imprenta de Pablo Riera, 1861, 2 vols. (edición facsímile, Barbastro: Sociedad Mercantil y Artesana, 1981).

Los Códigos españoles, concordados y anotados. Madrid: M. Rivadeneyra, 1847-1851, 12 vols.

MADARIAGA, fray Juan de. *Vida del Seráfico Padre San Bruno Patriarca de la Cartuxa, con el origen y principio y costumbres de esta Sagrada Religión.* Valencia: Casa de Pedro Patricio Mey, 1596.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* Madrid: Imprenta del Diccionario..., 1845-1850, 16 vols.

MAGAÑA SORIA, A. *Zaragoza Monumental.* Zaragoza, 1919, 2 vols.

Maisons de l'Ordre des Chartreux. Montreuil-Parkminster, 1913-1919, 4 vols.

MALE, Emile. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France.* Paris: Librairie Armand Colin, 1931.

MALE, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes.* Madrid: Encuentro, 1985 (1ª edición, París, 1951).

MALLANTS, H. Peeter. *Het Leven deughden, mirakelen, ende gratien vanden heylinghen patriarch Bruno, fundateur, ende instelder van het Orden der Cartuysers, Ghetrocken uyt verscheyde, Autheurs, Nu eerft in het Nederduytsch beschereven ende verciert met verscheyde zedelijcke op-merckinghen, en vele kopere figuren.* Amsterdam: By Cornelis Woons, 1673.

MANGIANTE, Paolo Erasmo. *Goya e l'Italia,* Roma: Fratelli Palombi, 1992.

MANZINI, Ch. Ant. *Incentivi alla Vita solitaria e beata promossi dalla notitia dei glorioso gesti del Grandre Maestro degli eremi Cartusiani Brunoni.* Bolonia, 1674.

MARCUELLO CALVÍN, José Ramón (comisario). *El Ebro. Navegación y pesca.* Catálogo de exposición. Zaragoza: D.G.A., 1992.

MATEU MAIRATA, Gabriel.*Obispos de Mallorca.*Palma de Mallorca: Ediciones Cort, 1985.

MENGS, Antonio Rafael. *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura.* Edición facsímile de las *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey, publicadas por don Joseph Nicolás de Azara.* Introducción de Mercedes Agueda. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989 (edición original, Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780).

MÉROT, Alain. *Eustache Le Sueur. 1616-1655.* Paris: Arthena, 1987.

MIGNE, J.-P. (compilador). *S. Brunonis Carthusianorum Institutoris necnon ejusden saeculi Praecipuorum Carthusiensium Patrum Opera Omnia ex variis et melioris notae editionibus nunc primum in unum collecta.* En "Patrologia. Cursus Completus", París: J.-P. Migne ditorem, 1853,t. 152, y 1854, t. 153.

MONSERRAT DE BONDÍA, Sebastián, y PLEYAN DE PORTA, José, et al. *Aragón histórico, pintoresco y monumental. Huesca.* Zaragoza: Imprenta del Aragón Histórico, ca. 1889.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Los Bayeu.* Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1979.

MORALES Y MARÍN, José Luis. "Aportaciones al catálogo de los Bayeu". *Aragón turístico y monumental,* 1981, nº 315, p. 20-21.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Las cartujas de Zaragoza.* Zaragoza: Ayuntamiento, 1983.

MORALES Y MARÍN, José Luis. "Nuevas aportaciones al catálogo de los Bayeu". *Archivo Español de Arte,* 1987, nº 240, p. 469-472.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *El Arte de los Bayeu.* Catálogo de exposición. Zaragoza: Sociedad Pabellón de Aragón Expo'92, 1991.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Pintura en España. 1750-1808.* Madrid: Cátedra, 1994.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Francisco Bayeu. Vida y obra.* Madrid: Moncayo, 1995.

MORALES Y MARÍN, José Luis, RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *Goya en las colecciones aragonesas.* Zaragoza: Moncayo, 1995.

MORENO ALCALDE, Mercedes. "La iglesia de la Purísima Concepción del lugar de Trescasas, territorio de la Prelatura nullius de San Ildefonso". *Reales Sitios,* 1983, nº 75, p. 65-72.

MUNTANER BUJOSA, Juan y ARGENTE SÁNCHEZ, José Francisco. *Introducción a la historia de Valldemosa.* Palma de Mallorca: Ayuntamiento de Valldemossa y Caixa d'Estalvis de les Balears "Sa Nostra", 1980.

MURIEL, Andrés. *Historia de Carlos IV.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1893-94. En la colección "Memorial histórico español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia", t. XXIX-XXXIV.

MURRAY, Donald G., PASCUAL, Aina, y LLABRÉS, Jaume. *Conventos y monasterios de Mallorca.* Barcelona: José J. de Olañeta, 1992. Col. La Isla de la calma.

Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección pictórica. Zaragoza: Industrias gráficas Alfredo Uriarte, 1928 (2ª edición, Zaragoza: Tip. Académica, 1933).

NÁJERA, Purificación, *et al.. El grabador Rafael Esteve. 1772-1847.* Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1986.

NASARRE Y LARRUGA, José de. *Catálogo de los objetos que contiene el Museo Provincial de Huesca, a cargo de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos.* Huesca: Imp. y lit. de la Vda. e Hijos de Castanera, 1882 (reed. en *Revista de Huesca,* 1905, nº 7, t. II, p. 1-31. A su vez, la *Revista de Huesca* se ha publicado íntegra en edición facsimilar con prólogo de Ignacio Peiró Martín e índices de Jesús Paraíso y Ester Puyol, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994).

NAVAL MAS, Antonio y Joaquín. *Inventario artístico de Huesca y su provincia. Tomo I. Partido judicial de Huesca (ciudad de Huesca, Aguas-Ayerbe).* Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, PÉREZ REYES, Carlos, y ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Del Neoclasicismo al Modernismo.* Madrid: Alhambra, 1979. Historia del Arte Hispánico, nº V.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Introducción al Arte Neoclásico en Epaña". En HONOUR, Hugh. *Neoclasicismo.* Madrid: Xarait, 1982.

NIETO CALLÉN, Juan José y BOSCH FERRER, Juan Ramón. "La epidemia de tercianas de 1783-85 en Barbastro y su corregimiento: miseria, mortandad, y asistencia a finales del Antiguo Régimen". *Somtano,* 1991, nº 2, p. 63-83.

Nostra Dona Sta. Maria dins l'art mallorquí. Catálogo de exposición. Palma de Mallorca: Caixa de Balears «Sa Nostra», 1988.

Novísima recopilación... En *Los Códigos españoles, concordados y anotados.* Madrid: M. Rivadeneyra, 1850, t. VII-X.

OLIVÁN BAYLE, Francisco (introducción). *Bayeu.* Catálogo de exposición. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1968.

OLIVÁN JARQUE, Mª Isabel. "El Retablo Mayor de la Catedral de Jaca (1598-1604)". *Aragonia Sacra,* 1986, nº I, p. 7-27.

Opera Omnia S. Brunonis Carthisianorum Patriarchae praestantissimi, ac Theologi Parisiensis eruditissimi: Studio P. Theodori Petrei [Petreyo] *Campensis Carthusiae Coloniensis.* Colonia: Apud Bernardum Gualtheri, 1611, 3 vols.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *La Cartuja de Granada.* León: Everest, 1980.

ORÚS, Desirée. "La obra de fray Manuel Bayeu sobre la vida de San Bruno en la Cartuja de las Fuentes". En *Homenaje a Mercedes Marina.* Zaragoza: Asociación Aragopnesa de Críticos de Arte, 1992.

OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-84 (1ª edición, Madrid, 1868).

PALACÍN ZUERAS, Mª Cruz. "La priora de Sigena doña María Francisca Ric y Pueyo y el robo de 1795". *Argensola,* 1989, nº 103, p. 163-185.

PALACIOS SÁNCHEZ, Juan Manuel. *El Real Monasterio de Sijena. Introducción a la historia del monasterio.* Huesca: Diputación Provincial, 1994 (1ª edición, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1980).

PALLARÉS FERRER, Mª J. y ACÍN FANLO, J.L. *Sigena. Blasones de su historia.* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1988.

PALOMINO, Antonio. *El Museo pictórico y escala óptica.* Madrid: Aguilar, 1988, 3 vols. (1ª edición, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715 [vol. I] y Madrid: Vda. de García Infanzón, 1724 [vols. II y III]).

PAMPLONA, Germán de. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español.* Madrid: CSIC, 1970.

PANO Y RUATA, Mariano de. *El Real Monasterio de Sijena. Su historia y descripción.* Lérida: Tip. Mariana á c. de Francisco Carruéz, 1883 (separata de la obra MONSERRAT y PLEYÁN, ca. 1889).

PANO Y RUATA, Mariano de. *La Condesa de Bureta Dña. María Consolación de Azlor y VIllavicencio y el regente Don Pedro Mª Ric y Monserrat*, Zaragoza: Mariano Escar, 1908.

PANO Y RUATA, Mariano de. *Dª Matilde Ferrer y Lorda, priora de Sijena. Historia de una vocación religiosa.* Zaragoza: Imprenta Editorial Gambón, 1930.

PANO Y RUATA, Mariano de. *El Monasterio de Sijena. La serie prioral.* Zaragoza: Imp. ed. Gambón, 1932.

PANO Y RUATA, Mariano de. *La Santa Reina Doña Sancha, hermana hospitalaria, fundadora del Monasterio de Sijena (Álbum de Sijena).* Zaragoza, 1943.

PANO Y RUATA, Mariano. *La Condesa de Bureta y el regente Ric. Héroes de la independencia española. Segunda parte.* Zaragoza: Talleres editoriales El Noticiero, 1947.

PARDO CANALÍS, Enrique. "Notas para el estudio de Fray Manuel Bayeu". *Seminario de Arte Aragonés.* 1951, nº III, p. 49-57.

PARDO CANALÍS, Enrique. "Fray Manuel Bayeu y Jovellanos". *Revista de Ideas Estéticas.* 1966, nº 96, p. 315-327.

PARDO CANALÍS, Enrique. *Registro de matrículas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.* Madrid: CSIC, 1967.

PARDO CANALÍS, Enrique. "La iglesia zaragozana de San Fernando y las pinturas de Goya". *Goya,* 1968, nº 84, p. 358-364.

PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, José. *Goya y los pintores de la Ilustración en la colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.* Catálogo de exposición. San Sebastián: Caja de Guipuzcoa, 1989.

PEIRÓ ARROYO, Antonio. *Las Cortes Aragonesas de 1808. Pervivencias forales y revolución popular.* Zaragoza: Cortes de Aragón, 1985.

PEIRÓ ARROYO, Antonio. *Regadío, transformaciones económicas y capitalismo (La tierra en Zaragoza. 1766-1849).* Zaragoza: D.G.A., 1988.

PENTIMALLI, Meleagro (traductor). *Vita del gran Patriarcha S. Bruno Cartusiano dal Surio et altri Autori Latini con diligenza descritta.* Roma: Alessandro Zanetti, 1622 (1ª ed. 1621).

PEÓN, Baltasar. *Estudios de cronología universal.* Madrid: Imprenta Nacional, 1863.

PÉREZ DE GUZMÁN. *Bosquejo documental de la Gazeta de Madrid.* Madrid, 1902.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Catálago de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón.* Madrid, 1969.

PÉREZ SÁNCHEZ, *et al. Goya y el espíritu de la Ilustración.* Catálogo de exposición. Madrid: Museo del Prado, 1988.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España (1600-1750).* Madrid: Cátedra, 1992. Col. Manuales de Arte Cátedra.

PI, Juan Bautista. *Vida del Glorioso Padre San Bruno, Patriarca y Fundador de la Cartuja.* Barcelona, 1680.

PIFERRER, Pablo, y QUADRADO, José María. *Las Islas Baleares.* Mallorca: Imprenta Mosén Alcover, 1888.

PONZ, Antonio. *Viage de España.* Madrid: Vda. de Ibarra, 1786-1794, 18 vols. (reciente edición, Madrid: Aguilar, 1989, 4 vols.)

PORTACELI, Anónimo de. *Idea de un verdadero cartujo.* Sevilla: Imprenta de Vázquez e Hidalgo, 1792 (1º edición, Valencia, 1775).

PORTELA SANDOVAL, Francisco José. *La pintura del siglo XVIII.* Barcelona: Vicens-Vives, 1990. Col. Historia visual del Arte, nº 12.

PRISCO, Michele y DE VECCHI, Pierluigi. *La obra pictórica completa de Rafael.* Barcelona: Noguer, 1978. Col. Clásicos del Arte, nº 5 (1ª edición, Milan:Rizzoli, 1966).

PUY, François du [PUTEO]. *Vita Beati Primi Institutoris Ordinis Carthusiemsium* [*Vita altera*]. Basilea, 1515.

QUADRADO, José María. *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón.* 1844 (2ª edición, Zaragoza: Sindicato de Iniciativa y Propaganda, 1937).

QUADRADO, José María. *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Aragón.* Barcelona: Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y Cª, 1886.

RAMIS DE AIREFLOR, Juan, BOUTROUX DE FERRÁ, Ana María, y ALONSO FERNÁNDEZ, Antonio. *Historia documental de la Real Cartuja de Valldemosa.* Palma de Mallorca: Antigua imprenta Soler, 1973.

RAYNAUDI, R.P. Theophili. *Trinitas patriarcharum S. Bruno Stylita Mysticus; S. Franciscus Paulanus Oromasdes Religiosus, ex luce et veritate compactus; S. Ignatius Loyola, Anima mundi.* Lugduni: Sumptibus Haered. Petri Prost, Phil. Borde, et Laur. Arnaud, 1647.

REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrètien.* Paris: Presses Universitaires de France, 1955, 6 vols.

RIBA GARCÍA, Carlos. *Lo que se ha escrito sobre los Sitios de Zaragoza.* Zaragoza: Imprenta La Editorial, 1911.

RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum...* Madrid: Luis Sánchez, 1599 y 1601, 2 vols. (múltiples ediciones posteriores, destacando la de Madrid: Joaquín Ibarra, 1761).

RINCÓN GARCÍA, Wifredo. "Santa Engracia. V Centenario del Monasterio Jerónimo (1493-1993). Catálogo de la exposición". *Aragonia Sacra,* 1992-1993, nº VII-VIII, p. 5-72.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo, y ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo. *Iconografía de los santos aragoneses.* Zaragoza: Librería General, 1982. Col. Aragón, nº 56-57.

RIPA PERUGINO, Cesare. *Nova Iconologia.* Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1618.

RIPA PERUGINO, Cesare. *Icononology.* London: G. Scott, 1779.

RIPA PERUGINO, Cesare. *Iconología.* Edición y estudio introductorio por Adita Allo Manero. Madrid: Akal, 1987, 2 vols.

RIPOLL ARBOS, Luis. *Sucinta historia de la Cartuja de Valldemosa.* Salzburg: James Hogg, 1978. Col. Analecta Cartusiana, nº 41/4.

RODRÍGUEZ, Alonso V.P. *Egercicio de perfección y virrudes cristianas.* Edición compendiada por el Dr. D. Tomás Aparici Gorbea. Valencia: Ildefonso Mompié, 1831, 4 vols. (1ª edición del mismo compedio, 1753; edición original, 1607).

RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "Lectura iconográfica del sagrario de la Cartuja de Granada". *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz.* Granada: Universidad, 1979, vol. III, p. 95-112.

RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. *El siglo XVIII. Entre tradición y academia.* Madrid: Sílex, 1992, Col. Introducción al Arte Español.

RODRÍGUEZ TORRES, María Teresa. *Goya, Saturno y el saturnismo. Su enfermedad.* Madrid, 1993.

ROSELLÓ LLITERAS, Juan. "Tres inventarios de la Cartuja de Valldemosa (S. XIX)". *Boletín de la Sociedad Atqueológica Luliana,* 1988, nº 44, p. 223-237.

ROYO VILLANOVA, Ricardo. "La Medicina y los médicos en la época de los Sitios de Zaragoza". *La Clínica moderna.* 1908, nº 74, p. 129-163.

RUIZ ALCÓN, María Teresa. "Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura VII. Lucas Jordán (4)". *Reales Sitios,* 1972, nº 31, p. 37-48.

SÁINZ DE BARANDA, Pedro. *España Sagrada... De la Santa Iglesia de Lérida en su estado moderno.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1850. En la colección "España Sagrada", t. XLVII.

[SALVANO], Giacomo Desidery. *Vita di San Brunone, fondatore dell'Ordine de Certosini.* Monza: Tip. e Lª de Paolini, 1888, 2 vols. (1ª ed., Bolonia, 1657).

SAMBRICIO, Valentín de. *Francisco Bayeu.* Madrid: Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1955. Col. Arte y Artistas.

SAN AGUSTÍN. *Laa Confesiones.* Edición preparada por Olegario García de la Fuente. Madrid: Akal, 1986. Col. Akal/Clásica, nº 1.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. *Mengs en España.* Madrid, 1927.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. *Rafael Mengs (1728-1779): noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la exposición celebrada en mayo de 1929.* Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y Ayuntamiento, 1929.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José. *Nacimiento e Infancia de Cristo.* Madrid: La Editorial Católica, 1948. Col. "Los grandes temas del arte cristiano en España", vol. I, de la Biblioteca de Autores Cristianos, nº 34.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José. *Cristo en el Evangelio* Madrid: La Editorial Católica, 1950. Col. "Los grandes temas del arte cristiano en España", vol. II, de la Biblioteca de Autores Cristianos.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José. *Escultura y Pintura del siglo XVIII.* Madrid: Plus Ultra, 1965. Ars Hispaniae, nº XVII.

Santa Rosalina de Villanueva. Zaragoza: Octavio y Félez, 1971.

SANTO DOMINGO, Fray José de. *Historia de la prodigiosa imagen de la Santísima Virgen de Magallón aparecida, y venerada en los montes de Leciñena.* Zaragoza: Imprenta de Andrés Sebastián, 1814 (2ª ed. en Leciñena: Club D. y Cultural Recreativo, 1974).

SAN VICENTE, Ángel. *Años artísticos de Zaragoza, 1782-1833, sacados de los Años Políticos e Históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad,* Zaragoza: iberCaja, 1991.

SAN VICENTE, Ángel, *at al. Memorial de la Universidad de Zaragoza por Pedro Cerbuna de Foz en el IV centenario de su muerte. 1597-1997.* Católogo de exposición. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997.

SATUÉ OLIVÁN, Enrique. *Las romerías de Santa Orosia.* Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988.

SEBASTIÁN Y LATRE, Thomás. *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su coliseo en la noche del 12 de noviembre de 1778....* Zaragoza: Imprenta de Francisco Moreno, 1779.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas.* Madrid: Alianza, 1981. Col. Alianza Forma, nº 21.

Semanario de Mallorca. Lo publica la Real Sociedad de Amigos del País, 11-4-1807, nº 15, p. 57-60.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III.* Madrid: Imprenta Real, 1785-1789, 6 vols. (edición facsímile, Madrid: Gredos, 1969)

SPINOSA, Nicola (coordinador). *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII.* Catálogo de exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

STIFFONI, Giovanni, *et al. La época de los primeros Borbones. Volumen II. La Cultura española entre el Barroco y la Ilustración (circa 1680-1759).* Madrid: Espasa-Calpe, 1985, t. XXIX* de la "Historia de España" fundada por Ramón Menéndez Pidal y dirigida por José María Jover Zamora.

STOLZ, Ramón. "Las pinturas al fresco del templo del Pilar. Notas técnicas e históricas". *Aragón turístico y monumental,* 1942, nº 175, p. 32-41

SUBIRANA I REBULL, Rosa Mª. *Pasqual Pere de Moles i Corones. Valencia 1741 - Barcelona 1797.* Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990.

SUPERVÍA LOSTALE, Miguel. "Notas históricas sobre la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (continuación)". *Linajes de Aragón,* 1912, vol. III, nº 5, p. 76-80.

SUPERVÍA LOSTALE, Miguel. "Notas históricas sobre la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (conclusión)". *Linajes de Aragón,* 1912, vol. III, nº 6, p. 90-96.

SUREDA, Pedro, pbro. *Santa Cruz. Estampas y notas de una vieja parroquia.* Palma de Mallorca: Mosén Alcover, 1959.

SURIUS, Laurentius [Laurentium Surium Carthusianum]. *De probatis sanctorum historiis.* Colonia: Apud Geruinum Calenium et haeredes Quentelios, 1576-1586, 6 vols.

SURIUS, Laurent. *Vie de S. Bruno, fondateur de lÓrdre des Chartreux d'apres les tableaux de Le Sueur conservés à la Grande Chartreuse.* Lyon: Librairie Auguste Cote, 1888.

TARÍN Y JUANEDA, Francisco. *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos). Su historia y descripción.* Burgos: Imprenta y Librería Hijos de Santiago Rodríguez, 1896.

TARÍN Y JUANEDA, Francisco. *La Cartuja de Porta Coeli (Valencia).* Valencia: Establecimiento tipografíco de Manuel Alufre, 1897 (edición facsímile, Valencia, 1986).

THUILLIER, Jacques. *La obra pictórica completa de Poussin.* Barcelona: Noguer, 1975. Col. Clásicos del Arte, nº 45 (1ª edición, Milano, 1974).

TIOLLIER, Abbé. *Vie de Saint Anthelmo.* Grenoble: Baratier, 1877.

TONDI, Buenaventura. *El silencio misteriosamente hablador o las elegantes voces de una muda eloquencia, aplaudidas, en la vida de San Bruno, fundador de la siempre grande, austerísima Religión de la Cartuxa.* Valencia: Juan Martí, Impresor, 1702.

TORRA DE ARANA, Eduardo, *et al. Regina Martirum - Goya.* Zaragoza: Banco Zaragozano, 1982.

TORRA DE ARANA, Eduardo, *et al. El Pilar es la Columna. Historia de una devoción.* Catálogo de exposición. Zaragoza: Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

TORRALBA SORIANO, Federico. *Guía artística de Aragón.* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1960 (2ª edición, León: Everest, 1979).

TORRALBA SORIANO, Federico, *et al. Goya.* Catálogo del Pabellón de Aragón en la Exposición Universal de Sevilla 1992. Zaragoza: Pabellón de Aragón 92, S.A., 1992.

TORRALBA SORIANO, Federico. "Goya en Aragón". En MORALES Y MARÍN, José Luis (director).*Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya.* Madrid: Universidad Autónoma, 1993, p. 91-102.

TORRALBA SORIANO, Federico, *et al. Las artes plásticas en Aragón durante el siglo XVIII.* Zaragoza: IFC, 1995.

TÔTH, Paolo de. *Il Beato Cardinale Nicolo Albergati e i suoi tempi.* Viterbo: Tip. La Commerciale, 1934, 2 vols.

TOVAR MARTÍN, Virginia. *El siglo XVIII español.* Madrid: Grupo 16, 1989. "Historia del Arte", nº 34.

TRACY, P. *Vie de Saint Bruno, fondateur des Chartreux avec diverses remarques sur la même Ordre.* París: Chez Charles-Pierre Berton, 1785.

TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español.* Madrid: Plus Ultra, 1947.

TROMBY, Benedetto. *Storia critico-cronologica diplomatica del Patriarca S. Brunone e del suo Ordine Cartusiano.* Nápoles: Vicenzo Orsini, 1773-1779 (ed. facsímile, Salzburgo: Analecta Cartusiana, 1981-82).

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *La Academia y el artista.* Madrid: Grupo 16, 1992. "Cuadernos de Arte Español", nº 33.

URREA FERNÁDEZ, Jesús. *La pintura italiana del siglo XVIII en España.* Valladolid: Universidad, 1977.

VALDIVIESO, Enrique. "Aportación al conocimiento de los discípulos y seguidores de Murillo". *Goya,* 1982, p. 169-171.

VALDIVIESO, Enrique, OTERO, Ramón, y URREA, Jesús. *El Barroco y el Rococó.* Madrid: Alhambra, 1980, t. IV de la "Historia del Arte Hispánico".

VALENZUELA LA ROSA, J. *Los tiempos de Bayeu.* Discurso de ingreso en la Academia de NN. y BB.AA. de San Luis contestado por Miguel Allué Salvador. Zaragoza, 1934.

VALERIANO, Ioannes Pierio. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum, aliarumque gentium. literis commentarii.* Basilea, 1575.

VALVERDE MADRID, José. "El pintor Joaquín Inza". *Goya,* 1979, nº 152, p. 90-93.

VARELA, Javier. *Jovellanos.* Madrid: Alianza, 1988. Col. Alianza Universidad.

VILLARCALE, Francisco. *Encomiastica Vita di S. Brunone.* Nápoles, 1662.

VIÑAZA, Conde de la [Muñoz Manzano, Cipriano]. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras.* Madrid, 1887.

VIÑAZA, Conde de la [Muñoz Manzano, Cipriano]. *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez.* Madrid: tipografía de los Huérfanos, 1889-1894, 4 vols.

VITRUBIO POLION, M. *Los diez libros de Architectura de M. Vitrubio Polion traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz presbítero.* Madrid: Imprenta Real, 1787 (edición facsímile, Barcelona: Alta Fulla, 1987).

WILMART, A. *La Chronique des premiers Chartreux.* Ligugé, 1926.

ZANOTTI, Ercole Maria. *Storia di S. Bruno, Patriarca del Sacro Ordine Cartusiano.* Bolonia: A.S. Tomaso d'Aquino, 1741.

ZANOTTI, Ercole Maria. *Vita del Beato Nicoló Albergati.* Bolonia: Corciolani, 1757.

ZAPATER, Alfonso. "Lienzos de Bayeu, en la parroquia de la Santa Cruz". *Heraldo de Aragón,* 7-2-1968, p. 5.

ZAPATER, Alfonso. *Aragón, pueblo a pueblo.* Zaragoza: Ediciones Aguaviva, S.A., 1986, 10 vols.

ZAPATER Y GÓMEZ, Francisco. *Apuntes histórico-biografícos acerca de la Escuela Aragonesa de Pintura.* Madrid, 1863.

Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu

Tomo 2
Catálogo

José-Ignacio Calvo Ruata



Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Francisco Esteban Lorente
Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
Enero de 1998

Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu

José-Ignacio Calvo Ruata

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Francisco Esteban Lorente,
profesor titular del Departamento de Historia del Arte
de la Universidad de Zaragoza

Tomo 2

CATÁLOGO

Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
Enero de 1998

Índice del tomo 2

PARTE TERCERA: CATÁLOGO DE LAS OBRAS ……..4

1. La Cartuja de las Fuentes……..5
El monasterio ……..5
Estado de la cuestión.....6
La Orden Cartujana y la artes figurativas ……7
El autor…….8
Cronología y evolución ……9
CATÁLOGO…… 13
A. IGLESIA ……13
Muros de la iglesia: escenas de la vida de y pasión de Cristo ……13
Bóvedas de la nave, transepto y presbiterio: ciclo mariano ……19
Bóvedas de los brazos del crucero: alegorías ……30
Pechinas de la cúpula: mujeres fuertes del Antiguo Testamento ……33
Cúpula: alegorías de la Virtudes Cardinales y de otras virtudes ……36
Otras pinturas de la iglesia ……..40
B. TRIBUNA DE LA IGLESIA ……43
Capilla de San Francisco Javier……...47
Capilla de San BIas……..48
Capilla de San Agustín ……49
Capilla de San Antonio Abad ……..50
Pechinas de las cupulillas ……52
Cúpulas y lunetos occidentales: el Credo 53
C.CAMARÍN DE LA VIRGEN…… 55
D.CAPILLA DEL SAGRARIO ……58
Pechinas: Padres de la Iglesia de Occidente…….... 59
Cúpula: Evangelistas ……...61
E. SACRISTÍA ……...63
F. CLAUSTRO DE CAPILLAS ……65
Bóvedas de las galerías: alegorías de virtudes ……66
Bóvedas de las esquinas: coro angélico ……..87
Lunetos: retratos de priores ……88
G. CAPILLAS DEL CLAUSTRO DE CAPILLAS ……101
Capilla de la Trinidad ……101
Capilla de la Inmaculada Concepción ……...103
Capilla de San Miguel Arcángel ……...107
Capilla del Santo Cristo……111
Capilla de los Santos Apóstoles (?) ……117

Capilla de las Santas Vírgenes y Mártires ……119
Capilla de San Bruno ……125
Capilla de Santa María Magdalena ……...132
Capilla de San Juan Bautista ……136
Capilla de la Asunción ……..140

2. Vida de San Bruno…….. 146
Procedencia de los cuadros ……146
Estado de la cuestión ……...147
La vida de San Bruno en la iconografía cartujana ……..149
Fuentes literarias para la historia de San Bruno ……149
Breve biografía legendaria de San Bruno ……...155
Obras de San Bruno ……157
Vidas de San Bruno: algunos antecedentes gráficos y pictóricos ……158
La Vida de San Bruno pintada por fray Manuel Bayeu ……160
CATÁLOGO ……....162

3. La Cartuja de Aula Dei.. ……203
CATÁLOGO ……....205
A.CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA ……205
B.CAPILLA DE SAN BRUNO ……208
C.CAPILLA DE LA SAGRADA FAMILIA ……214

4. La iglesia parroquial de Lalueza ……216
Construcción de la capilla de San Pedro Arbués…….. 216
Las pinturas murales ……218
CATÁLOGO ……...220

5. La Catedral de Huesca ……...……223
CATÁLOGO ……....225

6. La Catedral de Jaca ……229
Intervención en la Catedral de Jaca: datos documentales ……...229
Pinturas murales en la Catedral de Jaca: temas y estilo…….. 231
Actividad en el entorno de Jaca ……..232
CATÁLOGO ……....233
A.CATEDRAL DE JACA ……..233
B.ENTORNO DE JACA ……244

7. El Monasterio de Sijena ……247
Intentos de renovación del monasterio ……247
Intervención de fray Manuel Bayeu ……248
Desaparición de las pinturas y fortuna crítica ……249
Cronología ……..251
CATÁLOGO ……....252
A. PINTURAS DESTRUIDAS DEL SALÓN PRIORAL……..252
B. OTRAS OBRAS ……257

8. Colección del barón de Valdeolivos (Fonz) ……..260
CATÁLOGO ……..261
A.RETRATOS Y OTRAS PINTURAS ……261
B.PINTURAS DESAPARECIDAS ……...270

9. Mallorca…… 273
A.PINTURA MURAL EN LA CARTUJA DE V ALLDEMOSA ……..273
B.OTRAS PINTURAS EN LA CARTUJA DE V ALLDEMOSA ……287
C.PINTURAS EN PALMA DE MALLORCA ……292
Iglesia de Santa Cruz ……293
Iglesia de San Miguel ……297
D.ERMITA DE LA TRINIDAD DE VALLDEMOSA: VÍA CRUCIS…….. 299
E.CUADROS PARA LA ERMITA DE BETLEM EN ARTÁ ……305

10. Obras varias ……309
A.PINTURAS…… 309
B.GRABADOS……...333

Parte tercera

CATÁLOGO DE OBRAS

La Cartuja de las Fuentes

El monasterio

Según la tradición, don Artal de Alagón, hijo de los condes de Sástago Blasco de Alagón y Beatriz de Luna, fue enterrado en una pequeña ermita llamada de Nuestra Señora de las Fuentes, situada en el actual término municipal de Sariñena (Huesca) aunque más cercana a la localidad de Lanaja, de la que dista 5 kilómetros por la carretera local que conduce a Pallaruelo de Monegros. En ese lugar decidió Beatriz de Luna establecer un monasterio que sería la primera fundación de la Orden Cartujana en el Reino de Aragón. El día 11 de febrero de 1507, tras haber adquirido la propiedad, fue entregada a la Cartuja de Scala Dei (Tarragona), monasterio del que salieron los primeros monjes al frente del padre Juan Corona para instalarse en la ermita.

A partir de aquí comienza la historia de la Cartuja de las Fuentes[1]. En años sucesivos se fueron construyendo las edificaciones necesarias para servir a los modos de vida de la Orden. El primer conjunto arquitectónico perduró hasta que, a comienzos del siglo XVIII y ante las graves deficiencias que sufría, se decidió levantar una cartuja de nueva planta que respondiera mejor a las necesidades funcionales, litúrgicas y estéticas de sus moradores. El nuevo monasterio, tal y como hoy lo conocemos en aquellas partes que se conservan, se construyó entre los años 1714 y 1797, atribuyéndose al maestro de obras José Julián Yarza y Lafuente las principales tareas[2].

La Cartuja de las Fuentes presenta una gran muralla rectangular en cuyo interior se disponen, con notable regularidad, las dependencias monásticas: iglesia con sus piezas anejas (capilla del sagrario, tribuna, sacristía, camarín y torre), claustro de capillas (con diez capillas), estancias para uso comunitario (sala capitular y refectorio), gran claustro envolvente, celdas, edificio de obediencias para la habitación y actividades de los hermanos, hospedería y portería. En alzado, se caracteriza por un lenguaje barroco clasicista moderado, si bien disfruta de la viveza cromática que le otorgan los extensos ciclos pictóricos que decoran las principales dependencias.

---

[1] Para una actualizada visión histórica y arquitectónca de la Cartuja de las Fuentes véanse la tesis de licenciatura y tesis doctoral BARLÉS (1985) y BARLÉS (1993), vols. 10 y 11. Véase también CALVO, y BARLÉS (1985) y BARLÉS, y CALVO (1992).

[2] BARLÉS (1993), vol. 10, p. 224-228.

Estado de la cuestión

Durante mucho tiempo han sido verdaderamente escasas las aportaciones historiográficas dedicadas al conocimiento y estudio del legado pictórico de la Cartuja de las Fuentes. La primera mención procede del diccionario Madoz, donde se señala que el autor de las pinturas murales fue un lego y que las pinturas de caballete fueron llevadas tras la Desamortización a Huesca y Sariñena[3]. El resto de noticias publicadas en el siglo XIX poco más aportan pues se limitan a identificar, sin entrar en más detalles, a Manuel Bayeu como el cartujo autor de las pinturas murales[4]. Monserrat de Bondía y Pleyán de Porta hicieron expresa referencia de los cuadros sobre la vida de San Bruno que fueron llevados a Huesca[5].

En la magna obra de Roch Ausseil sobre las cartujas españolas aparece una somera descripción de las pinturas de Bayeu en Las Fuentes, que puede resumirse así[6]: la iglesia se decora con escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, la sacristía con imágenes de santos aragoneses, el claustro pequeño o de capillas con retratos de priores de la casa y una de sus capillas con varias escenas que muestran a un prior presentando el plano de la cartuja, al beato Guillermo y al propio fray Manuel Bayeu autorretratado junto a la inscripción de los años 1784-1796. Ricardo del Arco, uno de los investigadores más interesados en la figura de Manuel Bayeu, apenas se limitó a decir que las pinturas murales de la Cartuja de las Fuentes eran de su mano[7]. Más se ocupó de la serie de diecisiete cuadros sobre la vida de San Bruno[8]. En cuanto a la sillería del coro procedente de Las Fuentes y llevada según Supervía a Sariñena tras la Desamortización[9], Ricardo del Arco advirtió que los respaldos habían sido pintados con efigies de santos por mano de fray Manuel Bayeu[10]. Estas sillas desaparecieron en la Guerra Civil.

No se publica algo más sustancioso hasta 1980. Por una parte Gonzalo Borrás contribuye con la voz "Cartujas" a la *Gran Enciclopedia Aragonesa* [11], donde señala la gran importancia de todo el conjunto mural dentro del panaroma aragonés y hace un llamamiento para que sea estudiado. Indica la presencia de pinturas en la iglesia y en el claustro, y repara en los retratos de priores así como en las capillas de la Trinidad, la Inmaculada y la Asunción. Por otra parte se edita un álbum fotográfico dedicado monográficamente a la Cartuja de las Fuentes[12] en la

---

3 MADOZ (1849), vol. XIII, p. 86, voz "Sariñena".

4 ZAPATER (1863), p. 36.
QUADRADO (1886), p. 147.
MONSERRAT, y PLEYÁN (ca. 1889), p. 402.

5 Son los mismos cuadros recogidos en el primer catálogo publicado del Museo Provincial de Huesca. Véase COMISIÓN DE MONUMENTOS... (1882), p. 33 y 34. Este catálogo también recoge la serie de cuatro lienzos titulada Milagros de un santo y atribuida a Manuel Bayeu, pero es atribución que debe descartarse. Me ocuparé del resto de la bibliografía específica referida a la serie de San Bruno en la parte del catálogo en que se estudia.

6 AUSSEIL (1910), vol. I, p. 96. La misma descripción, que está en francés, se copió traducida en SUPERVÍA (1912), p. 93-94 y ARRIBAS (1972), p. 55.

7 ARCO (1910), p. 216. ARCO y LABASTIDA (1913), p. 85. ARCO (1942), p. 387. ARCO (1946, 1º), p. 390. ARCO (1918), p. 368. ARCO (1934), p. 28. ARCO (1944), p. 121.

8 ARCO (1910),. 64. ARCO (1942), p. 124. ARCO (1944), p. 120 y 122. ARCO (1946, 1º), p. 402. ARCO (1946, 2º). Igual ocurre con algunas guías artísticas como las de DURÁN (1957), p. 118. TORRALBA (1960), p. 96 (ed. 1979, p. 107).

9 SUPERVÍA (1912), nº 6, p. 92.

10 ARCO (1942), p. 387.

11 FERNÁNDEZ CLEMENTE (1980-1982), vol. III, p. 680.

12 HOGG, WAHL y ZUBILLAGA (1980).

colección Analecta Cartusiana, editada por el profesor de la Universidad de Salzburgo James Hogg. El estudio exhaustivo y pormenorizado de las pinturas murales de la Cartuja de las Fuentes, con su análisis formal, estilístico e iconografíco, así como la catalogación de todas y cada una de las 258 composiciones, ha sido objeto monográfico de mi tesis de licenciatura[13], presentada en el año 1989. De ella partí para profundizar en un aspecto restringido, el de las pinturas de temática alegórica[14]. Y de ella parto también, como base fundamental, para el presente trabajo de investigación, por lo que considero innecesario hacer en adelante alusiones concretas a la misma. Algunas acotaciones cronológicas sobre las distintas campañas pictóricas que se llevaron a cabo en el monasterio pude determinar a través de la documentación epistolar de Manuel Bayeu a Martín Zapater[15].

La Orden Cartujana y la artes figurativas

Una primera aproximación al monasterio de las Fuentes revela la vasta extensión de sus pinturas murales, su armoniosa integración en el contexto arquitectónico y su manifiesto sentido decorativo, características normales para una cartuja construida de nueva planta en el siglo XVIII. Pero esto no siempre fueron así las cosas. En los primeros tiempos, la Orden Cartujana adoptó una postura muy radical frente a las artes figurativas. Siguiendo similares planteamientos de austeridad que los Cistercienses, despreciaban las imágenes por considerar que no eran necesarias para personas suficientemente formadas como eran los monjes, además de ser elementos de posible distracción para su retirada vida eremítica. Pero una postura tan purista no pudo mantenerse excesivo tiempo. La influencia de las órdenes mendicantes y la pujanza que adquirió en el siglo XIV la fundación de nuevas cartujas costeadas por ricos benefactores condujo poco a poco a que la suntuosidad fuera adueñándose de la iglesia y capillas de los monasterios. Los sucesivos estatutos que la Orden fue aprobando (1259, 1368, 1509) exhortaban encarecidamente a destruir o quitar pinturas e imágenes "curiosas", pero la realidad se distanciaba de los principios teóricos, de modo que en el siglo XV llegaron a surgir conjuntos de gran monumentalidad como las cartujas de Miraflores (Burgos) o del Paular (Madrid). Los estatutos renovados de 1582 seguían proclamando el espíritu de austeridad pero, ante hechos consumados, transigían en que las pinturas y representaciones "curiosas" se quitaran sólo si podía hacerse cómodamente y sin escándalo. La época de la Contrarreforma y el triunfo del barroco fomentaron una vertiginosa carrera hacia la exuberancia artística que afectó a todas las órdenes religiosas y de la que no se sustrajeron los Cartujos. Ejemplo bien conocido es la Cartuja de Granada[16].

---

[13] CALVO (1989).
Sucintos resúmenes de los distintos programas pictóricos estudiados en este trabajo aparecen en:
BARLÉS (1985), vol. I, p. 391-407.
CALVO (1988).
BARLÉS (1993), vol. 10, p. 272-277.
Artículo de José Ignacio CALVO RUATA y Elena BARLÉS BÁGUENA "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes", en BUESA (1993), p. 224.

[14] CALVO (1990).

[15] CALVO (1996), p. 25, 32, 33, 39, 42, 143, 145, 155, 156.

[16] Para una explicación más extensa sobre los conceptos expuestos, concernientes a la apreciación de las artes por la Orden Cartujana a lo largo de su historia, véase BARLÉS (1993), vol. I, p. 177-179, 300-310, 362-368, 404-408 y el capítulo "Tradizione ed evolucione nell'architettura certosina" en LEONCINI (1979).

Al margen de la evolución experimentada por la Orden Cartujana en su actitud hacia las artes figurativas y suntuarias, la espiritualidad de la congregación se mantuvo inalterable en sus fundamentos, lo cual subyace en los múltiples programas iconográficos que adornan sus casas o fundaciones. En este sentido, los murales de la Cartuja de las Fuentes ilustran por extenso las claves de dicha espiritualidad en sus principales facetas: mariana, cristológica, hagiográfica y moral. Lo podremos comprobar al ir desgranando los distintos asuntos representados.

El autor

Nunca se ha cuestionado que las pinturas de la Cartuja de las Fuentes no fueran obra de fray Manuel Bayeu, desde las más antiguas fuentes bibliográficas hasta las más actuales, como ya se ha visto. Para más seguridad contamos con testimonios del propio artista, muchos indirectos y algunos bien expresos:

* En 1775 Bayeu regaló a Zapater los dibujos preparatorios de los motivos que había pintado en la cúpula de la iglesia (doc. 11).

* En 1778 Bayeu iba a empezar a trabajar en el claustro de capillas (doc. 28).

* Antes de 1779 había pintado en la iglesia, sacristía y claustro (doc. 46).

* En 1787 todavía tenía tarea pendiente en el claustro de capillas (doc. 78).

* Firmó las pinturas del *Santo entierro* (cat. 14) y de la *Santa faz* (cat.49).

* Se autorretrató en la capilla de San Bruno, con paleta y pincel (cat. 230).

Aunque es manifiesta la unidad de estilo en todos los ciclos pictóricos de la Cartuja de las Fuentes, característicos todos ellos de la personalidad artística de Manuel Bayeu, no dejan de observarse ciertas diferencias entre unos y otros que son consecuencia natural de la evolución del artista a lo largo de su prolongada actividad en el monasterio, posiblemente superior a treinta años. Además existen pruebas de que tuvo algún ayudante, lo que era normal en la práctica de la pintura mural dada la aparatosidad de la técnica. En 1779 Bayeu se lamentaba de haberse quedado sin ayudante que le moliera los colores (doc. 37). En el mencionado autorretrato de la capilla de San Bruno aparece acompañado de un muchacho que parece trabajar en la preparación de colores o en alguna tarea similar. Por último, hay un pequeño grupo de pinturas, de rango más bien secundario, que parecen deberse a una mano distinta a la de Bayeu, entre las que estarían:
- Escenas bíblicas y del Credo en las bóvedas y pechinas de la tribuna de la iglesia (cat. 65-72).
- Angelitos de las pechinas y cúpula de la capilla de San Bruno (cat. 231-234).
- Angelitos de las pechinas de la capilla de la Magdalena (cat. 239-243).
- Angelitos de los lunetos, pechinas y cúpula de la capilla de San Juan Bautista (cat. 248-252).

Es presumible que el ayudante o ayudantes intervendrían por extenso en los múltiples motivos decorativos que adornan muros y bóvedas de la cartuja, a menudo en estrecha relación compositiva con las escenas figurativas.

Cronología y evolución

La inmesa labor desarrollada por fray Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes, superior a los 2.000 m^2 de pintura, tuvo que ser realizada de forma discontinua en largas y numerosas campañas que abarcaron buena parte de su vida. Intentaré plantear una aproximación a las distintas etapas cronológicas en que trabajó a partir de los siguientes datos:

* 1746-1777. Periodo de plena actividad constructiva en que se levanta la Cartuja de las Fuentes y se edifican todas las principales dependencias monásticas[17].

* 1756. Estaban ya construidos el gran claustro, parte de las celdas, la sala capitular y la portería.

* 1756-1777. Se construye la iglesia con sus dependecias anejas (sacristía, capilla del sagrario y torre) y el claustro de capillas, aunque es posible que esas obras ya se hubieran iniciado con anterioridad.

* Diciembre de 1760. Fray Manuel Bayeu ingresa en la Cartuja de las Fuentes con veinte años de edad. No hay que descartar la posibilidad de que ya antes hubiera tenido algún contacto profesional con el monasterio en compañía de su hermano Francisco, quien permanece activo en Zaragoza hasta 1763 y del que se dice que trabajó varias obras para esta cartuja[18].

*1767. La fábrica del claustro de capillas está ya terminada en ese año.

* Enero de 1769. Se contrata el retablo mayor y la sillería del coro de la iglesia, así como el tabernáculo de la capilla del sagrario, contrayéndose la obligación de que todo esté acabado en noviembre de 1770. En 1772 se contrata el dorado del retablo mayor[19]. La escena de la Trinidad pintada en el muro de la cabecera (cat. 48) quedó tapada por el retablo mayor, por lo que necesariamente la pintura ha de ser anterior al retablo.

* 1771. Fray Manuel Bayeu firma y fecha la pintura de la Santa Faz situada en la iglesia, sobre el arco de ingreso a la tribuna (cat. 49).

* 1768-1776. Priorato de José Fanlo, durante el cual se pinta la cúpula de la iglesia (y presumiblemente también las pechinas), tal y como rememora la inscripción de su base (cat. 43-47). Es el último prior retratado en las galerías del claustro de capillas (cat. 71).

---

17 Sobre éste y los demás datos constructivos de la cartuja véase BARLÉS, y CALVO (1992).

18 CEÁN (1800), vol. I, p. 105.

19 BOLOQUI (1983), vol. I, p. 212.

*Febrero de 1775. Fray Manuel Bayeu regala cuatro dibujos preparatorios de las pinturas de la cúpula de la iglesia a Martín Zapater (doc. 11).

*Junio de 1775 y febrero-marzo de 1777. Testimonios de que fray Manuel Bayeu está trabajando intensamente (docs. 17, 21 y 22).

* Septiembre de 1777. La iglesia está totalmente "adornada y compuesta". Se procede a su bendición, celebración de la primera misa y traslación al camarín de la imagen de la Virgen de las Fuentes.

* Agosto de 1778. Fray Manuel Bayeu manifiesta que ha terminado sus "queazeres" y se dispone a hacer un breve descanso antes de emprender las pinturas del claustrillo o claustro de capillas (doc. 28).

* Principios de 1779. Bayeu pinta poco por haber surgido varios inconvenientes, entre ellos la falta de un ayudante que muela los colores (doc. 37).

* Abril de 1779. Bayeu declara haber pintado con anterioridad en la iglesia, sacristía y claustro de capillas de la Cartuja de las Fuentes. Poco tiempo atrás ha recibido una partida de lienzo para pintar unos cuadros de caballete con destino al claustro de capillas (doc. 46).

* Abril de 1780. Pintura de las pechinas de la capilla del Santo Cristo fechadas mediante una inscripción (cat. 198).

* 1784-1796. Periodo en el que Bayeu pinta el claustro de capillas con sus capillas, según una inscripción autógrafa del pintor puesta junto a su autorretrato (cat.230).

* Febrero de 1787. Bayeu se encuentra pintando cuadros de caballete para las celdas de las Cartuja de las Fuentes. Está esperando que termine el invierno para continuar pintando en el claustro de capillas en el que, según él, le faltan "dos meses de buen tiempo y salud" (doc. 78).

* 1793. Bayeu pinta la capilla de la Asunción, según una inscripción anotada en la misma (cat. 253).

En general, las pinturas murales de todas las dependencias de la Cartuja de las Fuentes se extienden por paredes y bóvedas. Dentro de cada dependencia, lo lógico es pensar que primero se pintaran las bóvedas o partes más altas, y después las paredes o zonas inferiores. En primer lugar, porque serían necesarios andamios, a veces muy aparatosos, para pintar en lo más alto y luego estos andamios podrían ser aligerados para trabajar en los muros. En segundo lugar, porque no conviene pintar los muros antes que las bóvedas ya que puede salpicar de arriba a abajo, pero no al revés. Estas observaciones merecen especial consideración en las estancias más grandes, como la iglesia, donde puede haber una diferencia cronológica de varios años entre unos y otros ciclos pictóricos.

Las primeras pinturas que, muy posiblemente, ejecutó Bayeu para el nuevo templo de la Cartuja de las Fuentes serían las realizadas en las bóvedas y cúpula (no antes de 1760), dedicadas a la vida de la Virgen (cat. 15-34) junto con diversas alegorías (cat. 35-38 y 43-47) y

mujeres bíblicas (cat. 39-42). Acaso también las representaciones de Evangelistas y Padres de la Iglesia Latina en la cúpula de la capilla del sagrario (cat. 81-88). La propia infraestructura empleada en la construcción (andamios, etc.) pudo aprovecharse para pintar a tan gran altura. Por otro lado, se constata estilísticamente que las pinturas de las bóvedas responden a la producción más temprana de Manuel Bayeu ya que es en ellas donde más se aprecia el gusto rococó aprendido en la órbita de Luzán y Francisco Bayeu durante su primera juventud, cuando todavía era seglar. El cromatismo claro, junto con una manera quebrada del dibujo y de las formas, en concordancia con una vivaz agitación de las figuras y plegados, son los rasgos que mejor lo demuestran. Es en estas primeras pinturas donde Bayeu tiende a una mayor complejidad y grandilocuencia, basada en la abundancia de figuras que son de escala reducida respecto a los marcos escenográficos, que suelen ser de tipo arquitectónico. Comparten asimismo estas características las escenas de la iglesia dedicadas a la infancia de Cristo (cat. 1-4), ubicadas en las paredes del presbiterio y brazos del crucero. Todas las obras señaladas podrían situarse hacia los últimos años de la década 1760[20] (recordemos que la cúpula se pintó en tiempos del prior José Fanlo -1768-1776-).

Entre 1769, año en que se contrata el retablo mayor, y 1777, año de la bendición de la iglesia, pudo Bayeu acometer todas aquellas tareas que no aún no hubiera terminado o tal vez ni siquiera empezado del resto de la iglesia. Concretamente, el ciclo dedicado a la Pasión de Cristo (cat. 6-14) situado en los muros de la nave sigue planteamientos estilísticos similares a los observados en las bóvedas, pero se aprecian ciertos matices que conectan con la producción de los años ochenta. Así, los personajes aumentan de tamaño respecto al marco ambiental, se hacen más recios y volumétricos, mientras que las escenografías pierden cierta monumentalidad. También por esos años iría terminando las pinturas de la tribuna, el camarín y la sacristía. Para el caso concreto del camarín, la pintura de la cupulilla (cat. 80) tomó como modelo un fresco (o el boceto) de Francisco Bayeu para el Pilar de Zaragoza del año 1775. Es en la tribuna (cat. 56-72) donde por primera vez se aprecia claramente la mano de un pintor distinto de Manuel Bayeu, concretamente en los pocos restos figurativos que quedan en los lunetos y las cupulillas (cat. 68-72), de estilo similar al resto pero de factura más simple y abocetada.

Terminada la primera gran empresa pictórica en la Cartuja de las Fuentes, concerniente a la iglesia y dependencias anejas, Manuel Bayeu comenzaría a partir de 1778 la segunda, centrada en el claustro de capillas. En torno al año 1779 estuvo pintando la colección de cuadros de caballete que narraban la vida de San Bruno y se situaban en las paredes de las galerías de dicho claustro (cat. 270-282). En abril de 1779, el propio artista explica que algún tiempo atrás (¿varios meses?), había recibido una partida de lienzo para hacer unos cuadros destinados al claustro de su monasterio, sin duda los de historias de San Bruno. En los años siguientes se debió de emplear en pintar las alegorías de las bóvedas (cat. 94-132) y los retratos de priores de los lunetos (cat. 133-171). El primer prior que ya no figura en esta galería de retratos es Buenaventura Lázaro (1780-1789) y ello a pesar de que quedaba un espacio expresamente reservado para el que sucediera al anterior prior y último retratado, José Fanlo (1768-1776). Supongo que Buenaventura Lázaro, bajo cuyo mandato parece ser que se pintó esta serie, no querría aparecer en vida. Concluyendo, las pinturas murales de los corredores del claustro de capillas se harían en los primeros años de la década 1780-1790.

---

[20] ANSÓN (1995), p. 155, sitúa hacia 1780 el "ciclo mariano en las bóvedas, cúpula y muros de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes".

Las diez capillas dispuestas en torno al claustrillo fueron pintándose, según el propio Bayeu, entre 1784 y 1796. Pero debe señalarse al menos una excepción, ya que la bóveda de la capilla del Santo Cristo es de 1780. Puede que su temprana ejecución respecto a las demás capillas respondiera al hecho de estar destinada a albergar una imagen muy querida por la comunidad. Es en las capillas del claustrillo donde encontramos a un Bayeu plenamente consolidado dentro de su personal estilo. Siguiendo una tendencia que se desvela innata en él, fue derivando cada vez más hacia la creación de personajes grandes y monumentales, colocados en primer plano, descritos con volumetría sumaria pero sólida. Por el contrario, fue reduciendo escenografías al mínimo. El colorido se hace más denso, sin dejar de ser vivo. El Bayeu más maduro pierde, paradójicamente, calidad respecto a sus obras más tempranas, se exageran determinados estilemas que llegan a la incorrección en el dibujo. Los personajes acentúan su expresividad de modo excesivamente teatral.

A partir de los datos y apreciaciones expuestos, podemos ensayar la siguiente periodización cronológica para las pinturas de la Cartuja de las Fuentes:

* Entre 1768-1770.
  - Bóvedas de la iglesia: ciclo mariano, alegorías, mujeres bíblicas y Trinidad.
  - Cúpula de la capilla del sagrario: Evangelistas y Padres de la Iglesia Latina.
  - Muros del presbiterio y brazos del crucero: Infancia de Cristo.
* Entre finales de la década 1760/70 y el año 1777.
  - Muros de la nave de la iglesia: Pasión de Cristo.
  - Muros y bóvedas de la tribuna: santos, credo, etc.
  - Sacristía: Santos aragoneses.
* Entre 1775 y 1777.: Camarín de la Virgen.
* Hacia 1779.
  - Vida de San Bruno en cuadros de caballete destinados al claustro de capillas.
* Década de 1780/90.
  - Bóvedas del claustro de capillas: alegorías.
  - Lunetos del claustro de capillas: priores.
* Década 1780/90 y hasta el año 1796.
  - Diez capillas del claustro de capillas (en 1780 las pechinas de la capilla del Santo Cristo y en 1793 la capilla de la Asunción).

CATÁLOGO

A. IGLESIA

La iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes es de planta de cruz latina con nave única de cuatro tramos, transepto y presbiterio de dos tramos con cabecera plana. Se cubre mediante bóvedas de medio cañon con lunetos (sin lunetos en los brazos del crucero y en el segundo tramo del presbiterio), mientras que sobre el crucero se levanta una cúpula con tambor sobre pechinas. Entre los muros y las bóvedas se distribuyen distintos ciclos temáticos.

MUROS DE LA IGLESIA: ESCENAS DE LA VIDA Y PASIÓN DE CRISTO

Originalmente hubo en los muros del presbiterio y transepto siete grandes escenas, de las cuales dos se han perdido totalmente salvo sus respectivos marcos de estuco. En cuanto a las cinco conservadas, cuatro están dedicadas a la infancia de Cristo y una a la Transfiguración. Las dos escenas destruidas estaban situadas en el lado del Evangelio, una en el muro sur del brazo del crucero del lado del Evangelio y la otra en el muro lateral del presbiterio.

A lo largo de los muros de la nave de la iglesia se disponen distintas escenas de la Pasión de Cristo. Hay dos en cada tramo, dispuestas una enfrente de la otra, y una más en el testero de los pies, sobre la puerta principal del templo. En total nueve pinturas, teniendo en cuenta que la nave es de cuatro tramos. El orden de lectura es así: la primera escena ocupa el primer tramo del lado del Evangelio, la segunda está justo enfrente, la tercera vuelve al lado del Evangelio en el segundo tramo, y así sucesivamente hasta acabar en la escena de los pies. Por tanto, se trata de una lectura en zig-zag, apropiada para realizarla conforme se recorre la nave desde el crucero hasta la entrada. Este sentido de lectura en zig-zag también lo vemos en las escenas de la vida de la Virgen que decoran la nave de la iglesia de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza), con la salvedad de que el orden de las historias es inverso, o sea, desde los pies hasta el trasepto.

La existencia de una ciclo iconográfico dedicado a Cristo, razón de ser del Cristianismo, es habitual en cualquier espacio dedicado al culto católico, obviamente. A lo largo del tiempo se fue observando un interés creciente por dotar a los templos cartujanos de sus correspondientes programas cristológicos. Remontándonos en el tiempo, uno de los ejemplos conocidos más antiguos de las cartujas españolas serían las diez vidrieras traídas de Flandes en el siglo XV, con escenas de la Pasión y Resurrección, que fueron colocadas en la nave de la iglesia de Miraflores (Burgos)[21] . El retablo mayor de El Paular (Madrid), de finales del mismo siglo, contenía pasajes sobre la Virgen y sobre Cristo[22], al igual que el de Las Cuevas (Sevilla)[23]. De época

[21] TARÍN (1896).
[22] BRANS (1956), p. 51-63.
[23] CUARTERO Y HUERTA (1988), vol. II, p. 604-609.

barroca son los cuatro lienzos sobre la Pasión, de Sánchez Cotán (1612-1627), en el presbiterio de Granada[24]; los treinta y tres cuadros de la vida de Cristo ubicados en la nave de la iglesia de Miraflores (1657)[25]; y los quince misterios del Rosario (tres perdidos) relativos tanto a Cristo como a la Virgen, pintados por fray Joaquín Juncosa para la iglesia de Valldemosa (a partir de 1678)[26]. Más tardío es el conjunto de cuatro grandes pinturas realizadas por José Camarón (+1803) para la iglesia de Porta Coeli (Valencia)[27]. Naturalmente, las manifestaciones plásticas referentes a Cristo en las cartujas españolas son mucho más abundantes: crucificados, ecce-homos, piedades, escenas sueltas, etc. Sin ir más lejos, en Las Fuentes había una capilla dedicada al Santo Cristo cuya imagen titular, hoy desaparecida, era muy estimada por la comunidad.

1. ***La purificación de la Virgen y Presentación de Jesús en el templo*** [28].
Muro de cierre del transepto, lado de la Epístola.
270 x 300 cm.
Temple.
Ca. 1768-70

Según era normativo en la Ley Judía, María se personó en el templo cuarenta días después de nacer Jesús para ser purificada y presentar a su hijo primogénito al Señor, ofreciendo en sacrificio dos pichones, pues a los pobres no se les exigía más. En la escena, la figura de la Virgen centraliza la composición. Ante ella el sumo sacerdote Simeón, a quien le había sido revelado que no moriría sin ver al Mesías, toma al Niño en brazos. Detrás de María hay otras dos mujeres, una de ellas con la ofrenda de los pichones. San José aparece llevando una vela encendida. Otros personajes en torno a los principales enfatizan la escena y se disponen sobre grandilocuente fondo de arquitecturas clasicistas que evocan el interior del templo de Jerusalén.

2. ***La adoración de los Magos*** [29].
Muro del presbiterio, lado de la Epístola.
280 x 270 cm.
Temple.
Ca. 1768-70.

[24] OROZCO (1980), p. 24.
[25] TARÍN (1896).
[26] ALONSO (1971), p. 120-121.
[27] TARÍN Y JUANEDA (1897), p. 10. FUSTER (1993), p. 333-344.
[28] Lucas II, 22-39.
[29] Mateo II, 1-12.

Los tres Reyes Magos, después de encontrar al Niño Jesús en Belén, se postran ante Él, le adoran y le ofrecen regalos. Melchor, de pelo cano, está arrodillado y levanta la mirada hacia el Niño mientras la Virgen posa su mano sobre su cabeza. Gaspar, de pelo castaño, permanece postrado sobre el suelo en actitud de reverencia. Baltasar, de raza negra, ofrece en pie una copa de mirra. El Niño es sostenido por su madre y tras ella está San José con la tradicional vara florida. Hay sirvientes de los Magos, como el niño que lleva el incienso o los individuos que sujetan las bridas de los camellos. Sobre el fondo nocturno, destaca la estrella que ha guiado a los Magos ante Jesús.

3. ***La huida a Egipto*** [30].
Muro sur del transepto, lado de la Epístola.
350 x 210 cm.
Temple.
Ca. 1768-70.

La Virgen con el Niño Jesús en brazos y San José tirando de la mula caminan huyendo hacia Egipto para eludir la matanza de niños judíos dispuesta por Herodes. La Sagrada Familia centra la composición. De la mula sólo se ve asomar la cabeza en un extremo; de esta manera, la escena se adapta más facilmente al formato vertical. La disposición de los personajes es una variante de época moderna respecto a la tradicional iconografía del tema consistente en representar a San José tirando de la mula y a la Virgen y al Niño sobre ella. En la parte superior de la pintura se abre un ámbito celestial con angelitos en torno a un haz de luz divina que desciende protectoramente sobre los protagonistas.

4. ***La disputa del Niño Jesús con los doctores en el templo*** [31].
Muro de cierre del transepto, lado del Evangelio.
270 x 300 cm.
Temple.
Ca. 1768-70.

Por Pascua, contando Jesús doce años de edad, acudió con sus padres a Jerusalén. En el camino de vuelta, vieron que Jesús no iba con ellos y regresaron a Jerusalén en su búsqueda. Lo hallaron en animado debate con los sabios del templo, tal y como refleja la escena. Jesús, en posición realzada sentado sobre una cátedra, transmite su ciencia a un grupo de sabios que le escuchan admirados mientras consultan diversos textos. Al fondo, María y José, que acaban de llegar, contemplan los hechos asombrados. Escena de interior ambientada con arquitecturas clasicistas. Los dos personajes situados en primer plano a la derecha, uno de perfil con la rodilla en el suelo y manos sobre el pecho, vestido con manto, y el otro casi de frente, sentado y

30 Mateo II, 13-18.
31 Lucas II, 40-52.

leyendo un libro, son muy similares a otros personajes que aparecen en una escena de *Pentecostés* pintada por Francisco Bayeu hacia 1769, hoy en el Museo del Prado[32]

5. *La Transfiguración* [33].
Muro norte del transepto, lado de la Epístola.
350 x 210 cm.
Temple.
Ca. década de 1780-90.

Cristo majestuoso, resplandeciendo sus ropajes de blanco y brillándole el rostro como el sol. Por detrás, rompimiento celestial de nubes y cabezas de angelitos. Asisten a la visión los ya maduros y barbados apóstoles Pedro y Santiago, junto con el más joven Juan. Esta *Transfiguración* tiene la peculiaridad de no incluir a Moisés y Elías, profetas cuya presencia viene impuesta tanto por los Evangelios como por la iconografía al uso. La colocación de los apóstoles determina una marcada diagonal en la composición, sobre la que se asienta el estrato celeste superior. Se aprecia una mayor dureza de ejecución y una paleta de tonos más densos con respecto a las demás pinturas de la iglesia, lo que hace pensar en una realización tardía, quizá posterior al año 1780.

6. *El lavatorio de los pies* [34].
Muro del primer tramo de la nave, lado del Evangelio.
263 x 292 cm. aprox.
Temple.
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

A pesar del importante deterioro sufrido, el tema es reconocible. Cristo se inclina ante un apóstol y ambos miran hacia los pies de éste. Al lado, otro apóstol escancia agua en una vasija, la que será utilizada para el lavatorio. Por el resto de la estancia, ambientada con suntuosas arquitecturas clasicistas, se distribuyen el resto de los apóstoles.

7. *La oración de Jesús en el Huerto de los Olivos* [35].
Muro del primer tramo de la nave, lado de la Epístola.
262 x 292 cm. aprox.
Temple.
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

---

[32] MORALES (1995), p. 87, nºs. 44-46.
[33] Mateo XVII, 1-13.
[34] Juan XIII, 1-20.
[35] Mateo XXVI, 36-46; Marcos XIV, 32-42; Lucas XXII, 39-46.

Después de la Última Cena, Jesús se ha retirado al lugar llamado Huerto de Getsemaní o de los Olivos a orar a Dios Padre. Tres discípulos, Pedro, Santiago y Juan, le han acompañado, pero ahora yacen durmiendo. La angustia que embarga a Cristo, que adivina su inminente condena, se hace patente por el sudor de sangre que mana de su rostro. Entre tanto, aparece un ángel que le consuela y muestra el cáliz símbolo de la Pasión. Algunas referencias paisajísticas forman el fondo. El principal elemento compositivo es la gran diagonal central formada por Cristo y el ángel.

8. ***El prendimiento de Cristo*** [36].
Muro del segundo tramo de la nave, lado del Evangelio.
263 x 292 cm. aprox.
Temple.
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Traicionado por Judas, Jesús es detenido por un grupo de soldados del ejército romano que le rodean y prenden, centrando Él la composición dentro de una masa apiramidada. San Pedro se avalanza sobre uno de los captores para cortarle la oreja. Fondo nocturno, donde resalta la luna con faz humana.

9. ***El escarnio de Cristo*** [37].
Muro del segundo tramo de la nave, lado de la Epístola.
263 x 292 cm. aprox.
Temple.
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Este episodio narra las vejaciones a las que fue sometido Cristo durante la noche del prendimiento en el Huerto de los Olivos. Los soldados le mantienen atado y con los ojos vendados en una lúgubre mazmorra. Le golpean para exigirle luego, burlescamente, que profetice quién de ellos ha sido el agresor. La banda semicircular compositiva que forman los personajes tiene su concordancia con la forma redondeada de la estancia.

[36] Lucas XXII, 47-53; Juan XVIII, 1-11.
[37] Mateo XXVI, 67-68; Marcos XIV, 65; Lucas XXII, 63-65.

10. ***La flagelación de Cristo*** [38].
Muro del tercer tramo de la nave, lado del Evangelio.
263 x 292 cm. aprox.
Temple.
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Cristo en casa de Pilato permanece atado a una columna baja (representación más propia de la Edad Moderna, frente a la columna alta de época medieval) y es azotado violentamente por dos soldados. Los personajes se disponen en una ancha banda horizontal, en la que Cristo ocupa la zona media. Por encima se exhiben arquitecturas clasicistas.

11. ***La coronación de espinas*** [39].
Muro del tercer tramo de la nave, lado de la Epístola.
263 x 292 cm. aprox.
Temple.
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Inmediatamente después de ser azotado, todavía en casa de Pilato, Cristo ha sido vestido con un manto púrpura. Dos soldados le colocan una corona de espinas mientras un tercero le ofrece una caña a modo de cetro. Manto, corona y caña son los atributos que le otorgan para investirlo jocosamente como "Rey de los judíos". Pilato observa los hechos desde su trono. El grupo del primer plano forma una masa apiramidada. Los fondos se enriquecen con arquitecturas clasicistas.

12. ***Cristo camino del Calvario*** [40].
Muro del cuarto tramo de la nave, lado del Evangelio.
263 x 292 cm. aprox.
Temple.
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Cristo, andando con la cruz a cuestas camino del monte Gólgota, es ayudado por Simón el Cireneo. Numerosa soldadesca romana acompaña al condenado, que queda destacado en el centro de la composición con su túnica púrpura y la corona de espinas. Es de notar la ausencia de las mujeres que suelen aparecer en este episodio lamentándose del suplicio de Cristo.

---

[38] Marcos XV, 15; Juan XIX, 1.
[39] Mateo XXVII, 27-31; Marcos XV, 16-20; Juan XIX, 2-4.
[40] Mateo XXVII, 32; Marcos XV, 21-22; Lucas XXIII, 26-32; Juan XIX, 16-17.

13. ***La crucifixión*** [41].
Muro del cuarto tramo de la nave, lado de la Epístola.
263 x 292 cm. aprox.
Temple.
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Entre las distintas modalidades iconográficas de la Crucifixión, se ha escogido aquella que representa la cruz echada sobre el suelo y a Cristo encima, mientras un soldado lo clava a la misma teniendo junto a sí diversas herramientas. En primer plano, tres sayones hablan sobre el suceso. Completan el grupo de personajes algunas mujeres y un niño atemorizado. Todo este grupo forma una diagonal que es paralela a la constituida por la cruz.

14. ***El santo entierro*** [42].
Muro de los pies de la iglesia, sobre la puerta.
250 x 337 cm. aprox.
Temple.
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.
Firmado: "Bayeu" (ángulo inferior derecho).

El cuerpo de Cristo muerto yace semidesnudo sobre el sepulcro en el que va a ser enterrado. Los personajes que lo están amortajando expresan su vivo dolor. Su madre, María, le sujeta la cabeza, que cae pesadamente; José de Arimatea y Nicodemo lavan el cuerpo y los pies del cadáver y lo embalsaman con ungüentos; también María Magdalena, a los pies de Cristo, lleva un recipiente de ungüento; junto a José de Arimatea y Nicodemo están los apóstoles Santiago y Juan; las dos mujeres del primer término pueden ser María de Cleofás, María, madre de Santiago, o María de Salomé. En el suelo se ven los clavos que han arrancado del cuerpo de Cristo. El fondo nocturno acentúa la gravedad de la escena.

BÓVEDAS DE LA NAVE, TRANSEPTO Y PRESBITERIO: CICLO MARIANO

Las bóvedas de medio cañón de la iglesia están decoradas con un programa mariano formado por siete escenas mayores o episodios de la Vida de la Virgen, dispuestos a modo de "quadri riportati". Complementan a estas pinturas un conjunto de escenas menores protagonizadas por ángeles y angelitos. Se estructuran de la siguiente manera:

* Nave. Cuatro escenas mayores de la vida de la Virgen (*Presentación de la Virgen niña en el templo, Desposorios, Anunciación* y *Visitación*), cada una de ellas situada en un recuadro que

[41] Mateo XXVII, 33-35; Marcos XV, 22-36; Lucas XXIII, 33-38: Juan XIX, 18-30.
[42] Mateo XXVII, 57-61; Marcos XV, 42-47; Lucas XXIII, 50-56; Juan XIX, 38-42.

ocupa el centro de cada tramo. Las dimensiones resultan de difícil valoración. A cada lado de estos recuadros se configura un repertorio de angelitos, portadores en su mayoría de atributos marianos, que se distribuyen en cinco espacios compartimentados a los que llamaremos a, b, c, d y e, según esta localización:

a) Compartimento superior izquierdo, de formato triangular.

b) Compartimento superior derecho, de formato triangular.

c) Luneto (dimensiones inaccesibles, al igual que los dos anterioreS.

d) Compartimento junto al lado izquierdo de la ventana, en cuarto de círculo (240 x 108 cm. aprox.).

e) Compartimento junto al lado derecho de la ventana, en cuarto de círculo (240 x 108 cm. aprox.).

En su mayoría, estos angelitos portan atributos marianos. Vienen a formar un séquito que exalta la figura de la Virgen. Algunos atributos proceden de símiles bíblicos tradicionalmente considerados alabanzas que prefiguran a la Madre de Dios: palomas, olivo, incienso, palmas y flores. Otros atributos son objetos específicamente referidos al tema de la pintura a la que acompañan.

* Brazos del crucero. Cada brazo presenta una escena mayor de la vida de la Virgen en un panel de marco mixtilíneo. Las dimensiones resultan inaccesibles.

* Presbiterio. El primer tramo es igual a los de la nave, con una escena mayor y sus complementarias menores. El segundo tramo, más estrecho, tiene tres paneles rectangulares que configuran una Gloria. Las dimensiones también resultan inaccesibles.

La Virgen María ocupa un lugar esencial en la iconografía cartujana. Buen ejemplo de ello es la Cartuja de las Fuentes, donde se eligió una de las zonas más preeminentes para dedicarla a representar historias de la Virgen, la zona de las bóvedas de la iglesia. Otros espacios del monasterio que también veremos dedicados a ella son el camarín (cat. 73-80), la capilla de la Inmaculada (cat. 175-183) y la capilla de la Asunción (cat. 253-265). La devoción intensa a la Madre de Dios es común a todas las órdenes religiosas, si bien en los cartujos encuentra una significación especial a raíz de un hecho prodigioso acaecido en los primeros tiempos de la orden. Cuando San Bruno dejó a sus primeros seguidores solos en la primera fundación, en Grenoble, cayeron en el desaliento y a punto estaban de abandonar el "desierto" cuando se les apareción un anciano conminándoles a ponerse bajo la protección de la Virgen. El anciano era San Pedro y los cartujos siguieron su consejo e hicieron de la Virgen su principal protectora. Numerosos escritos cartujanos son viva expresión de esta singular devoción. Destaca sobre todo la extensa producción de Dionisio el Cartujano (1402-1471), rebosante de sentido mariológico[43].

Ciclos monumentales sobre la vida de María hay en las otras dos cartujas aragonesas. En Aula Dei, fue Francisco de Goya, cuñado de fray Manuel, quien pintó entre 1772 y 1774 once episodios (en parte perdidos y rehechos) en los muros de la iglesia, partiendo desde San Joaquín y Santa Ana y terminando con la Huida a Egipto[44]. Además, casi conteporáneamente, se dispuso que el nuevo retablo mayor estuviera dedicado a la Asunción, con numerosas

[43] Véase IBAÑEZ, y MENDOZA (ca. 1984).

[44] VIÑAZA (1887), p. 462.

referencias a otros aspectos o episodios marianos. Fue obra de Manuel Ramírez de Arellano (1757-62)[45]. La Cartuja de la Concepción, al igual que la de Las Fuentes, recibió escenas de la Virgen en las bóvedas de su iglesia, ocho en total desde los Desposorios hasta la Coronación de María, pintadas hacia el año 1781 por fray Ramón Almor[46]. Fuera de Aragón, el vestigio monumental más antiguo conservado sobre tema mariano es el retablo mayor de la Cartuja de El Paular (Madrid), máquina en alabastro del gótico tardío. En sus casas se desarrollan escenas de la vida de Cristo que incluyen episodios dedicados a la Virgen[47]. Ya desaparecido, el retablo de la Cartuja de las Cuevas (Sevilla) combinaba también historias de Cristo y de la Virgen[48]; fue iniciado por el escultor Isidro Villoldo en 1542. Entrado el siglo XVII, el mismo monasterio fue decorado en los muros de su iglesia con ocho cuadros que iban desde los Desposorios hasta la Presentación del Niño en el templo, debidos al pincel de fray Luis Pascual Gaudín (1616-18). Hoy su paradero es desconocido[49]. En el pleno barroco pintó Pedro Atanasio Bocanegra un ciclo de siete cuadros desde la Inmaculada hasta la Purificación, destinados a la nave de la iglesia de la Cartuja de Granada (ca. 1676)[50]. Al barroco tardío pertenecen, como en el caso aragonés, los murales ejecutados por Luis Planes en la bóveda de la iglesia de la Cartuja de Porta Coeli (años en torno a 1780), partiendo de una Inmaculada y acabando en una gloriosa Asunción[51].

15. *Presentación de la Virgen niña en el templo* [52].
Cuarto tramo de la bóveda de la nave, centro.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

Momento en que San Joaquín y Santa Ana presentan a su hija, la Virgen María, de tres años de edad, en el templo de Jerusalén ante el sumo sacerdote, para cumplir la promesa de dedicar su hija al servicio de Dios. El sacerdote, en la parte superior del graderío, abre sus brazos para acoger a la Virgen niña que se arrodilla con recogimiento ante él. Diversos personajes, testigos del acontecimiento, complementan la escena. Preside la escena un angelito llevando un paño y situado en un pequeño rompimiento. El interior del templo se recrea con arquitecturas clasicistas. La línea compositiva fundamental es la diagonal que pasa por los personajes principales, siguiendo la ascensión del graderío. El angelito flotante con su paño es igual a uno de los que aparecen en el centro del primer boceto hecho por Francisco Bayeu para la *La rendición de Granada* (1763)[53]

---

45 BOLOQUI (1983), t. I, p. 208-209.
46 Véase artículo de Arturo ANSÓN en TORRALBA, *et al.* (1995), p. 154-155.
47 BRANS (1956), p. 51-63.
48 CUARTERO (1950), t. II, p. 604-610.
49 CUARTERO (1950), t. II, p. 610-612.
50 OROZCO (1980), p. 41-43.
51 FUSTER (1993), p. 333-360.
52 Protoevangelio de Santiago VII.
53 Depósito del Museo del Prado en el Museo de Zaragoza, nº de inventario 5.800. Véase ANSÓN, *et al.* (1996), p. 140 y 143.

16. *Grupo de angelitos*.
Cuarto tramo de la bóveda de la nave, lado del Evangelio.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

a) Angelito con granada y lirios. Atributos marianos que proceden del *Cantar de los Cantares* : "Son mitades de granada tus mejillas a través de tu velo"[54] y "Como lirio entre las espinas es mi amada entre las doncellas"[55].

b) Angelito con palomas. Atributos marianos procedentes también del *Cantar de los Cantares* : "Son palomas tus ojos a través de tu velo"[56], "Ábreme hermana mía, amada mía, paloma mía, inmaculada mía"[57], y "Pero es única mi paloma, mi inmaculada; es la única hija de su madre, la predilecta de quien la engendró"[58].

c) Motivo decorativo con cabeza de angelito y corona de laurel rematada con ramas de olivo. Aunque aquí, como en el resto de compartimentos «c», parece predominar el sentido ornamental, no hay que olvidar que el laurel tiene un valor simbólico de tipo triunfal. Del mismo, la rama de olivo puede relacionarse con la expresión "Como hermoso olivo en la llanura"[59].

d) Angelito con cinta de laurel.

e) Angelito con cinta de laurel.

17. *Grupo de angelitos.*
Cuarto tramo de la bóveda de la nave, lado de la Epístola.
¿Fresco y temple?
Ca.1768-70.

a) Angelito semidestruido. No puede apreciarse el objeto que lleva.

b) Angelito con incensario: "el perfume de tus vestidos es como aroma de incienso"[60], "como nube de incienso en el tabernáculo",[61] y "como un vapor de mirra e incienso"[62].

---

[54] Cantar de los Cantares VI, 7.
[55] Cantar de los Cantares II, 2.
[56] Cantar de los Cantares IV, 1.
[57] Cantar de los Cantares V, 2.
[58] Cantar de los Cantares VI, 9.
[59] Eclesiástico XXIV, 19.
[60] Cantar de los Cantares IV, 11.
[61] Cantar de los Cantares XXIV, 21.
[62] Cantar de los Cantares III, 6.

c) Motivo decorativo con cabeza de angelito y corona de laurel rematada con ramas de olivo[63].

d) Angelito con cinta de laurel.

e) Angelito con cinta de laurel.

18. *Desposorios de la Virgen* [64].
Tercer tramo de la bóveda de la nave, centro.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

En la cima de un graderío apiramidado se encuentran los personajes principales: María, José con la vara florida, y el sumo sacerdote que oficia los esponsales acogiendo con sus brazos a la pareja. La escena está enriquecida por otros muchos elementos, empezando por los numerosos personajes, captados en distintas actitudes, que comparecen como testigos. Después encontramos diversos objetos que hacen la escena más pintoresca y naturalista, además de ilustrar aspectos rituales: una mesa detrás de San José con un recipiente aromático y un candelabro, un rollo de tela (¿el velo que encargaron bordar a María y sus compañeras para el templo, según refiere el capítulo X del *Protoevangelio de Santiago* ?) y un ánfora en las gradas, un incensario colgante, y algo de vegetación en el suelo. Se ambienta el interior del templo mediante una simple referencia arquitectónica de dos grandes columnas con cortinajes. Por último, la paloma del Espíritu Santo, rodeada de un halo luminoso, planea sobre los personajes sacralizando la unión entre los esposos. La composición es apiramidada.

19. *Grupo de angelitos.*
Tercer tramo de la bóveda, lado del Evangelio.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

El conjunto de angelitos dispuestos a los dos lados de los *Despososrios* llevan en su mayoría instrumentos musicales, de manera que vienen a configurar un cortejo nupcial que festeja el acontecimiento.

a) Angelito tocando la guitarra.

b) Angelito tocando la gaita.

[63] Eclesiástico XXIV, 19.
[64] Libro de la Natividad de María VIII.

c) Motivo decorativo con cabeza de angelito, laurel y palmas. Además del laurel, aparece ahora la palma como elemento decorativo que también puede encerrar un sentido simbólico: "Crecí como palma de Engadí"[65].

d) Angelito con partitura musical.

e) Angelito con rollo de tela que habría que poner en relación con el pintado sobre las gradas en la escena de los *Desposorios.*

20. ***Grupo de angelitos.***
Tercer tramo de la bóveda de la nave, lado de la Epístola.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

a) Angelito tocando el violín.

b) Angelito tocando la flauta.

c) Motivo decorativo con angelitos, laurel y palmas[66].

d) Angelito con ramo de flores: "mis flores dieron sabrosos y ricos frutos"[67].

e) Angelito con un objeto que bien pudiera tratarse de una especie de esposas, es decir, de un símbolo de la indisolubilidad del vínculo matrimonial.

21. ***La Anuciación*** [68].
Segundo tramo de la bóveda de la nave, centro.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

La Virgen María, sobre unas escalinatas semiocultas por nubes y angelitos, dirige absorta su atención hacia el arcángel Gabriel que baja del cielo entre nubes para anunciarle el futuro nacimiento de su hijo. Además le ofrece un ramo de lirios, símbolo de pureza. Incide sobre María un haz luminoso procedente de la paloma del Espíritu Santo, situada en el centro de un rompimiento de nubes y ángeles. La única referencia terrena es la canastilla de ropa y el atril que hay sobre las escalinatas, además del libro que lleva un angelito, en alusión todo ello a las

[65] Eclesiástico XXIV, 18.
[66] Eclesiástico XXIV, 18.
[67] Eclesiástico XXIV, 23.
[68] Lucas I, 26-38.

dedicaciones cotidianas de María. Composición diagonal. Los dos angelitos del extremo inferior derecho, uno agachado y otro sosteniendo un libro, reproducen los mismos que acompañan a la alegoría de la *Filosofía* en una de las cuatro esquinas de la estancia del Palacio Real en la que Francisco Bayeu pintó la *Apoteosis de Hércules* (1768-69)[69]; se conocen dos bocetos para esta obra particular, que bien pudo conocer fray Manuel.

22. *La Anunciación* (boceto).
65 x 65 cm. aprox.
Óleo / lienzo.
Ca. 1768-70.
Madrid, colección Estavillo.

Pintura preparatoria para la obra anterior, elaborada más allá que un simple boceto[70].

23. *Grupo de angelitos.*
Segundo tramo de la bóveda de la nave, lado del Evangelio.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70..

a) Angelito con palma[71].

b) Angelito con lirios[72] alusivos, como en la escena mayor, a la pureza de la Virgen.

c) Motivo decorativo con tres angelitos, dos de ellos con palmas y el otro una rama de olivo[73].

d) Angelito con palma.

e) Angelito con palma.

24. *Grupo de angelitos.*
Segundo tramo de la bóveda de la nave, lado de la Epístola.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

69 MORALES (1985), p. 85-86, nºs. 32, 34 y 37.
70 Recogida en el año 1964 en el archivo fotográfico Mas de Barcelona (nº 16567).
71 Eclesiástico XXIV, 18.
72 Cantar de los Cantares II, 2.
73 Eclesiástico XXIV, 19.

a) Angelito con palma[74] y corona de laurel.

b) Angelito con rama de olivo[75].

c) Angelito con palma y laurel sobre un motivo decorativo.

d) Destruido.

e) Angelito con palma.

25. *Visitación de María a su prima Santa Isabel* [76]**.**
Primer tramo de la bóveda de la nave, centro.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

Algún tiempo después de haber recibido el anuncio del arcángel Gabriel, María fue a visitar a su prima, que también estaba encinta del futuro Juan el Bautista. El encuentro entre ambas mujeres, que se saludan tomándose de la mano, se produce a la puertas de la casa de Isabel y Zacarías, edificio que se ha magnificado y convertido en una ostentosa construcción clasicista. Acompaña a María su esposo José, arrodillado y provisto de su vara, junto a una mula. Como fondo hay un cielo nuboso sobre el que se recortan algunos frondosos árboles. La composición se mantiene plenamente diagonal.

26. *Visitación de María a su prima Santa Isabel* **(boceto).**
65 x 65 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1768-70.
Madrid, colección Estavillo

Es pintura preparatoria de la obra anterior, más acabada que un simple boceto. Figuró en la *Exposición pinturas de los siglos XVII, XVIII y XIX,* celebrada en la sala Atenea de Huesca en abril de 1981.

[74] Eclesiástico XXIV, 18.
[75] Eclesiástico XXIV, 19.
[76] Lucas I, 39-56.

27. *Grupo de angelitos.*
Primer tramo de la bóveda de la nave, lado del Evangelio.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70..

a) Angelito llevando una filacteria con la salutación del arcángel Gabriel a la Virgen: "Ave Maria, gratia plena" (Ave María, llena de gracia)[77].

b) Angelito llevando una filacteria con la inscripción "SALVE REGINA", nombre de una de las antífonas dedicadas a María.

c) Motivo decorativo con angelito, cintas y ramas de olivo[78], semidestruido.

d) Angelito.

e) Angelito semidestruido.

28. *Grupo de angelitos.*
Primer tramo de la bóveda de la nave, lado de la Epístola.
¿Fresco y temple?
Ca.1768-70.

Este conjunto está muy destruido, pero puede suponerse su concepción general por comparación con el resto de grupos de angelitos de la bóveda de la iglesia. En el compartimento «b» todavía se aprecia una filacteria con la inscripción "Salve Sta. parens", que es el comienzo del introito de la misa del día de la Visitación:

> "Salve sancta parens,
> enixa puerpera Regem:
> qui caelum terramque regit
> in saecula saeculorum".
>
> (Salve Santa Madre,
> que diste a luz al Rey:
> que rige el cielo y la tierra
> por los siglos de los siglos).

[77] Lucas I, 28.
[78] Eclesiástico XXIV, 19.

29. *Sueño de San José* [79]
Zona central de la bóveda del brazo del crucero, lado del Evangelio.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

José, sabiendo que María había concebido un hijo, no quiso denunciarla y la repudió en secreto. Después, cuando dormía, se le apareció un ángel del Señor, tal y como muestra la pintura, que le dijo: "José, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo". Entre tanto, María está sentada más arriba, dedicada a la sencilla labor de coser. El ángel procede de un rompimiento que se sitúa por encima de José con la paloma del Espíritu Santo y varias cabezas de angelitos. Composición diagonal. El ángel es bastante similar al de uno de los bocetos de Francisco Bayeu para la *Rendición de Granada* (1763), concretamente el existente en colección particular de Barcelona[80].

30. *Asunción de la Virgen a los cielos* [81].
Primer tramo de la bóveda del presbiterio, centro.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

La Virgen, con túnica rojiza y manto azul, es elevada en cuerpo y alma hacia los cielos por una apoteosis de ángeles y nubes, quedando abajo visible una de las esquinas del sepulcro donde había sido depositada tras su Dormición. Composición centralizada en una gran masa de la que surge María en forma piramidal.

La iconografía de la Asunción de María a los cielos es un tema harto repetido y, en general, sin grandes variaciones dentro el arte cristiano. Se constatan algunas semejanzas dignas de mención entre esta *Asunción* de Bayeu y otra *Asunción* de José Luzán realizada hacia 1745 para la iglesia de las Concepcionistas de Borja (Zaragoza)[82].

31. *Grupo de angelitos.*
Primer tramo de la bóveda del presbiterio, lado del Evangelio.
¿Fresco y temple?
Ca. década de 1760-70.

a) Destruido.

---

[79] Mateo I, 18-25.
[80] ANSÓN, *et al.* (1996), p. 140-141.
[81] Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica XIV.
[82] ANSÓN (1987), p. y 68-69 y 126.

b) Dos angelitos con palma[83] y corona de laurel.

c) Motivo decorativo con palmas, laurel, cintas y una concha.

d) Angelito pisoteando una serpiente, reinterpretando así la misma acción de las Inmaculadas, a cuyos pies se coloca una serpiente o dragón para simbolizar el poderío de la nueva Eva sobre el demonio[84]. Con algunas variantes, pero idéntico sentido, vuelve a repetirse este motivo en los otros tres espacios situados a los lados de las dos ventanas de este tramo del presbiterio.

e) Angelito pisoteando una serpiente y en acción de descargar una flecha violentamente sobre la misma.

32. *Grupo de angelitos.*
Primer tramo de la bóveda del prebiterio, lado de la Epístola.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

a) Angelito llevando una calavera, posiblemente en alusión a la calavera de Adán, símbolo del papel de la Virgen como corredentora junto con Cristo.

b) Destruido.

c) Motivo decorativo casi destruido pero, probablemente, similar al situado justamente enfrente, ya descrito.

d) Angelito pisoteando un dragón-serpiente al que fustiga con una flecha y un látigo.

e) Muy mal conservado, pero aún se reconoce la presencia del angelito y la serpiente dragón.

33. *Coro angélico.*
Segundo tramo de la bóveda del presbiterio.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

Larga banda que se ciñe a la forma semicircular del medio cañón, dividida en tres tramos, ocupada por un coro angélico en exaltación de María. Algunos ángeles llevan atributos específicamente marianos. Aunque no hay semejanzas iconográficas concretas, este coro

[83] Eclesiástico XXIV, 18.
[84] Génesis III, 15.

angélico recuerda mucho al pintado por Francisco Bayeu en los lunetos laterales del retablo mayor de la Cartuja de Aula Dei, anteriores al año 1763[85]. Los tres recuadros o tramos se disponen así:

a) Tramo central. Unos angelitos portan una filacteria con la inscripción "Tota Pulcra es Amica mea" (Toda eres hermosa, amiga mía)[86]. Uno de esos angelitos lleva también un ramo de lirios[87]. Por último, una estrella irradia su luz sobre la filacteria, la "Estrella de la mañana"[88] o "Estrella que se alza de Jacob"[89].

b) Tramo del lado del Evangelio. Hay tres ángeles cantores. Uno de ellos lleva una partitura. Por debajo, un angelito sostiene un espejo: "Espejo sin mancha"[90]. Otros dos angelitos portan campanillas.

c) Tramo del lado de la Epístola. Destacan un angelito con una canastilla de flores[91], un ángel tocando el laud y otros dos ángeles tocando, al parecer, algún otro instrumento.

34. La Virgen María como Reina de los Cielos.
Zona central de la bóveda del brazo del crucero, lado de la Epístola.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

María triunfante se sitúa en medio de un rompimiento celestial de nubes y ángeles. Viste túnica asalmonada y manto azul. Alrededor de su cabeza lleva una corona de estrellas. A ambos lados se disponen, respectivamente, un ángel con un reloj de arena y dos angelitos con otro reloj de iguales características, símbolo del triunfo de la Reina de los Cielos que está por encima del tiempo: es reina de la eternidad, tanto del tiempo pasado, como del presente y del futuro. Composición apiramidada.

BÓVEDAS DE LOS BRAZOS DEL CRUCERO: ALEGORÍAS

En la zona central de las bóvedas de cañón de los brazos del crucero hay, como ya se ha visto en el apartado anterior, sendas escenas pertenecientes al ciclo mariano (cat. 29 y 34). Pero además, flanqueado cada una de estas escenas centrales, aparecen dos grandes medallones ovales (dimensiones no accesibles) que encierran representaciones individuales de alegorías.

85 Es inconsistente el argumento de ANSÓN (1996), p. 22-23, por el cual data estos lunetos en 1761.
86 Cantar de los Cantares IV, 7.
87 Cantar de los cantares II, 2.
88 Apocalipsis XXII, 16.
89 Números XXIV, 17.
90 Sabiduría VII, 26.
91 Eclesiástico XXIV, 23.

Cada una consiste en una joven mujer de cuerpo entero y formas monumentales, destacada sobre un basamento y acompañada de atributos. Su identificación no ofrece problemas ya que llevan inscripciones que las dominan. El *Sueño de San José* (cat. 29) va acompañado del *Consuelo* y la *Castidad,* virtudes claramente relacionables con el casto esposo de María que fue consolado por un ángel. Del mismo modo, a la*Virgen María como Reina de los Cielos* (cat. 34) pueden aplicarse las virtudes del *Gozo espiritual,* derivada de su entronización, y de la *Esperanza,* que a la Humanidad esto depara. Para dar razón exhaustiva de los distintos detalles iconográficos que muestran las alegorías, se compararán con el compendio de Cesare Ripa[92]. Por la parte exterior de los medallones, tanto por arriba como por abajo, arrancan unas guirnaldas decorativas de laurel en cuyos recorridos se intercalan cabezas de angelitos.

35. *Consuelo.*
Bóveda del brazo del crucero, lado del Evangelio, zona sur.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.
Inscripción: "Consuelo".

No hallamos ninguna virtud en Ripa que se denomine "Consuelo". Ahora bien, en su tratado sí encontramos un epígrafe titulado "Bienaventuranza, a modo de emblema ideado por el Reverendo Padre Fray Valerio Diodati d'Abruzzo, de las Ordenes Menores"[93] cuya representación alegórica ofrece un significativo paralelismo con la alegoría del *Consuelo* de la Cartuja de las Fuentes. Veamos la causa. Fray Valerio Diodati, en palabras de Ripa, habla de la Bienaventuranza en el sentido más genérico, definiéndola como aquello "que tiene a la felicidad por objeto", por lo tanto, en el mismo sentido que lo entiende Boecio en el libro tercero de su *Consolación de la Filosofía* [94]. Pero la Bienaventuranza en sentido genérico se compone, a su vez, de ocho bienaventuranzas concretas, entre las cuales está la Misericordia. Y la Misericordia se hace efectiva mediante la práctica de distintas obras, una de ellas la de "Consolar al afligido". Por lo tanto, existe cierta relación entre el "Consuelo" y la "Bienaventuranza ideada por Fray Valerio Diodati", lo que justificaría aquí la utilización de algunos atributos de ésta en la representacion del aquel.

El Consuelo está materializado por una mujer joven vestida con amplia túnica, que lleva sobre el pecho un corazón resplandeciente y llameante (sobre el que deberían caer lágrimas de la muchacha) "simbolizándose así la limpieza de corazón". Lleva la cabeza adornada con una corona formada por dos palmas entrelazadas, una de laurel y otra de olivo, entretejidas por lirios, mirtos y rosas, que significan "las tres Virtudes Teologales, es decir, la Fe, la Esperanza y la Caridad; representándose la Fe con el Lirio, la Esperanza con el Mirto, y la Caridad con la Rosa, sin cuyas virtudes no es posible que ninguno alcance las bienaventuranzas". Ripa propone, además, que a los pies de la mujer haya dos niños a quienes ofrezca un pan dividido en dos partes: "para representar la misericordia; por cuanto se dice: Beati misericordes etc. (bienaventurados los misericordiosos). Pues ha de ser bienaventurado quien socorra

92 Véase la reciente edición en castellano RIPA (1987).
93 RIPA (1987), vol. I, p. 154-157.
94 BOECIO (1966).

piadosamente las necesidades de los miserables empleando en ellos sus bienes". En vez de esto, pienso que con sentido muy similar, Bayeu pintó un niño desnudo sentado sobre un podio y sujeto amorosamente por la muchacha; tal disposición recuerda, junto con el corazón ardiendo, a la alegoría de la Caridad[95], circunstancias lógicas teniendo en cuenta que el Consuelo es, en definitiva, una acción caritativa. La alegoría de la "Bienaventuranza según Fray Valerio Diodati" recibe otros atributos no presentes en esta pintura.

36. *Castidad* [96].
Bóveda del brazo del crucero del lado del Evangelio, zona norte.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.
Inscripción: "Castidad".

Mujer joven de pie sobre un par de escalones. La derrota del amor carnal se simboliza por el Cupido maniatado al que la mujer pisotea, mientras que el arco y flechas de aquél quedan esparcidos por el suelo. En la mano derecha la muchacha lleva un látigo para fustigar su cuerpo. Con la otra mano sujeta un corazón ardiente como signo del amor profundo a Dios, amor que es favorecido por la Castidad. Ciñe su cintura "con una faja (cilicio) como las que hoy en Roma usan las viudas, sobre la cual se verá escrita la frase de San Pablo que dice: Castigo corpus meum (mortifico mi cuerpo)". Sobre la cabeza lleva una pequeña cruz, emblema que conviene, entre otras alegorías, a la Penitencia[97] y a la Obediencia[98], ambas partícipes de la Castidad.

37. *Esperanza* [99].
Bóveda del brazo del crucero del lado de la Epístola, zona sur.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.
Inscripción: "EsperaNZA".

Mujer joven vestida con amplio manto verde, color de la Esperanza. Cubre su cabeza con una corona vegetal con numerosas florecillas que significan la Esperanza, "pues se espera la aparición de los frutos que producen las flores". Sujeta en la mano izquierda un ancla como representación de la "utilidad", que es una de las dos cualidades de los bienes que pueden desearse junto con la "honestidad", ya que la "utilidad", al igual que el ancla, "siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna". El amorcillo desnudo situado sobre el ancla (según Ripa debería estar en los brazos de la mujer, siendo amamantado por ella) "es indicio que nos

[95] RIPA (1987), vol. I, p. 353-354.
[96] RIPA (1987), vol. I, 1981.
[97] RIPA (1987), vol. II, p. 192.
[98] RIPA (1987), vol. II, p. 137-138.
[99] RIPA (1987), vol. I, p. 353-354.

muestra hasta qué punto la Esperanza es verdadero fomento del Amor; pues faltando aquella, el Amor súbitamente desaparece. Ocurre esto, por cuanto al tratarse de una pasión alentadora del deseo de poseer la cosa amada, no hay duda de que ni la Esperanza sin Amor, ni el Amor sin Esperanza pueden prolongarse mucho tiempo".

38. *Gozo Espiritual.*
Bóveda del brazo del crucero del lado de la Epístola, zona norte.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.
Inscripción: "GOZO EspiritUAL".

"Jovencilla con corona de flores en la cabeza. Ha de llevar en la diestra mano un Tirso enteramente recubierto con volutas de frondas y guirnaldas de muy diversas flores. Llevará en la siniestra el cuerno de la abundancia, y podrá vestir de verde". Así describe Ripa la Alegría[100], figura que ha sido utilizada para materializar, en este caso, el Gozo Espiritual. Sólo varía el color del manto, que en vez de verde es ocre-amarillo.

PECHINAS DE LA CÚPULA: CUATRO MUJERES FUERTES DEL ANTIGUO TESTAMENTO

Las cuatro mujeres fuertes veterotestamentarias están dispuestas, cada una en su pechina, de manera análoga, aunque se diferencian unas de otras mediante distintos atributos iconográficos y, naturalmente, mediante las inscripciones que las identifican. Son hermosas jóvenes, vestidas con amplios ropajes de abundantes pliegues recogidos sobre el pecho con un broche. Se apoyan sobre nubes cuyas formas se adaptan al estrechamiento inferior de cada pechina, desbordando tímidamente el marco. Cada mujer está acompañada por un angelito que le ayuda a mostrar sus atributos. Como fondo, las pechinas presentan algo de vegetación, cielo nuboso y una construcción cilíndrica a modo de torre de defensa (excepto en el caso de Ester). El punto de vista desde el que se presentan estas cuatro figuras es muy bajo, lo que es normal dada la altura a la que se sitúan; además este recurso permite dotar a las figuras de mayor monumentalidad, ya favorecida por el aludido uso de amplios ropajes.

Contamos con dos precedentes iconográficos casi inmediatos, en el Pilar y en la iglesia de San Miguel de los Navarros, ambas en Zaragoza. En el Pilar, Antonio González Velázquez pintó la cúpula mayor y después las pechinas con las heroínas Débora, Jael, Judit y Ester (1753-54)[101]. Apenas son hoy visibles, pero se intuye que siguen unas ideas semejantes a las planteadas por Manuel Bayeu en Las Fuentes. Casi a la vez que González Velázquez, José Luzán pintó los mismos personajes femeninos en la capilla de Nuestra Señora de Zaragoza la

[100] RIPA (1987), vol. I, p. 76.
[101] DOMINGO, y GÁLLEGO (1987), p. 42.

Vieja de la iglesia de San Miguel (ca. 1753-55)[102]; tienen un aire común con las de fray Manuel. Reparemos en que ambos grupos de pechinas fueron pintadas en Zaragoza en el mismo decenio en que el joven Manuel Bayeu se formaba como pintor en la ciudad. Obviamente tuvo que conocerlas en caliente y recibir una impresión duradera en su memoria. Pero el modelo que literalmente reprodujo en la Cartuja de las Fuentes lo tomó de su hermno Francisco, autor de las pinturas para las pechinas mal conservadas y peor conocidas que hay en el en Santuario de Nuestra Señora de la Oliva en Ejea de los Caballeros (Zaragoza)[103] Ya en la vejez, el cartujo Bayeu volvería sobre el mismo modelo en la Cartuja de Valldemosa (cat. 344-347).

39. *Débora* [104].
Pechina noroeste de la cúpula.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.
Inscripción: "Devora".

Era juez y profetisa. Acostumbraba a juzgar sentada bajo una palmera. Como quiera que en su tiempo estaban los judíos sometidos al pueblo de Canam, Débora mandó a Barac que luchara contra los dominadores. Barac pidió a la profetisa que acudiera también al escenario del enfrentamiento a fin de que determinara el día elegido por Yavé para entablar la batalla. Llegado el día señalado por Débora, los israelitas vencieron a los cananeos en el monte Tabor.

Atributo propio de Débora es la espada. Le acompañan otros útiles militares como son la loriga que sujeta por su mano, el yelmo portado por un angelito, y las flechas a los pies de ella.

40. *Jael* [105].
Pechina sureste de la cúpula.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.
Inscripción: "Jael".

Después de la victoria israelita en el episodio anteriormente descrito, Sísara, el general del ejército cananeo, se escondió en una tienda donde se encontraba Jael, la cual le recibió y fingió prestarle su ayuda. Pero cuando Sísara estaba durmiendo, Jael lo mató clavándole un gran clavo en la sien a golpe de martillo.

---

[102] ANSÓN (1987), p. 85-86.
[103] BARBOZA (1990), p. 14-15, descubre esta equivalencia.
[104] Jueces IV.
[105] Jueces IV.

Pese al mal estado de conservación en que se encuentra la pintura, todavía puede reconocerse el martillo que lleva Jael en la mano izquierda. En la base de la pechina yace sin vida y sobre el suelo la cabeza de Sísara con el clavo en la cabeza. A pesar de la abundante pérdida de película pictórica de la pechina, podemos hacernos una idea muy aproximada de cómo era la pintura por comparación con la equivalente de la Cartuja de Valldemosa (cat. 345).

41. *Judit* [106].
Pechina suroeste de la cúpula.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.
Inscripción: "Judit".

El rey asirio Nabucodonosor, queriendo ser reconocido no sólo como soberano sino también como dios, envió a sus ejércitos contra todos aquellos que opusieran resistencia a sus propósitos. Contra Israel, uno de los pueblos rebeldes, mandó tropas bajo las órdenes del general Holofernes. Judit, valiéndose de engaños, consiguió entrar en la tienda del general y le cortó la cabeza, lo que provocó el pánico y la dispersión del enemigo.

En concordancia con el relato, muestra Judit en una mano la cabeza de Holofernes, mientras que con la otra sujeta la espada utilizada y un escudo.

42. *Ester* [107].
Pechina noreste de la cúpula.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.
Inscripción: "Esther".

Para comprender la historia de Ester hay que remontarse a algunos sucesos acaecidos en la corte del rey persa Asuero. Había allí un cortesano judío llamado Mardoqueo que advirtió a Asuero sobre una conjura que se preparaba contra él, gracias a cuyo aviso pudo reprimirse. Pasado el tiempo, Asuero dio una gran fiesta a la que su mujer, la reina Vasti, no quiso asistir. El rey, encolerizado, la echó de su lado y a fin de tomar nueva esposa reunió, aconsejado por sus hombres, a todas las doncellas del reino. Eligió a Ester, muchacha de linaje judío e hija adoptiva de Mardoqueo. Después, un personaje llamado Amán fue elevado a la categoría de favorito del rey, cargo por el cual todos los hombres debían reverenciarle. Sin embargo Mardoqueo, para no faltar a Dios, se negaba a prosternarse ante él. Amán, herido en su orgullo, decidió en venganza exterminar al pueblo judío obteniendo para ello el permiso de Asuero. Pero Mardoqueo, conociendo las intenciones de Amán pidió a Ester que intercediera ante el rey para que revocara

106 Judit I al XVI.
107 Ester I al X.

ese permiso. Además le reveló que era de linaje judío, aunque ella lo ignorara. Ester, siguiendo las instrucciones de su padre adoptivo, consiguió de Asuero que accediera a su petición. Entre tanto Amán había preparado una horca para Mardoqueo, pero enterado el rey y recordando cómo Mardoqueo le había advertido antaño sobre una conjura, y enfadado con Amán por sus planes para exterminar al pueblo judío, decidió que fuera éste quien ocupara la horca en vez de Mardoqueo. Por último, el rey promulgó un edicto en el que se reconocían todos los derechos de la población judía, hasta entonces oprimida.

En atención a haber sido Ester esposa del rey Asuero (en realidad, primera concubina), lleva un cetro en la mano, mientras que el angelito que le acompaña sostiene una corona real.

CÚPULA: ALEGORÍAS DE LAS VIRTUDES CARDINALES Y DE OTRAS VIRTUDES

La cúpula de la iglesia, de unos nueve metros de diámetro en la base, recrea un ambiente celeste mediante nubes y seres angélicos sobre fondo de colorido ocre-terroso. Distribuidos en este marco se sitúan los personajes principales, que constituyen cuatro grupos de figuras alegóricas situados en la mitad inferior de la cúpula y separados entre sí por los cuatro óculos de iluminación que la rasgan. Cada uno de los grupos tiene como tema principal a una de las cuatro Virtudes Cardinales, asociada a otras virtudes complementarias. La cúpula se remata en su cénit con una gloria.

En la base se desarrolla una inscripción, sólo visible parcialmente, en la que se lee:

> "Esta media naranja la p[...] siendo prior el V.P.D. Joseph Fanlo y Latore y tubo el trabajo dho Hno [...] hicieron la obra y cuidaba de la obra F[...] Co[...] n [...] aba"

A pesar de ser asequibles algunos de los datos más esenciales, es obvio que la "p[*intó Manuel Bayeu]*" o "dicho hermano [*fray Manuel Bayeu*.]". Gracias a la inscripción sabemos que la cúpula se pintó entre junio de 1768 y agosto de 1776, que es el periodo en que fue prior José Fanlo[108].

Fray Manuel Bayeu había hecho dibujos preparatorios para estos cuatro grupos alegóricos. En el año 1775 los regaló a su amigo Martín Zapater para que los pudiera colgar en su casa, aconsejándole ponerles marco y cristal[109].

La cúpula y las pechinas de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes también se integran con un sentido simbólico en el programa general mariano. Las cuatro mujeres fuertes veterotestamentarias –Débora, Jael, Judit y Ester– son consideradas prefiguraciones de María, dado que sus historias expresan la voluntad del pueblo de Israel de no someterse a ningún poder que no venga de Dios, voluntad que se vio reforzada por la intercesión de estas mujeres ante Dios para salvar al pueblo de Israel del acecho de sus enemigos, del mismo modo que la Virgen

[108] CALVO (1996), p. 41, nota 80.
[109] Docs. 11, 14 CALVO (1996), p. 25, 32 y 34.

María intercede ante Dios para salvar a los hombres. Las cuatro mujeres aparecen vinculadas con las alegorías de las Virtudes Cardinales situadas en la cúpula. Si bien estas cuatro virtudes podrían aplicarse indistintamente a cada una de las heroínas bíblicas, no parecen casuales las correspondencias elegidas: Débora-Fortaleza, Jael-Prudencia, Judit-Templanza y Ester-Justicia.

Las alegorías de la Virtudes Cardinales forman asimismo un ciclo cerrado tal y como ocurre, por ejemplo, en la cúpula de la Cartuja de la Concepción (Zaragoza). Son el compendio de todas las demás virtudes morales que debe practicar el hombre que aspira a la perfección y que está guiado por la Razón e iluminado por la Fe. Esto justifica que también aparezcan otras alegorías de virtudes asociadas a las cuatro fundamentales, siguiendo un modelo iconográfico del que existe antecedente en las pechinas de la iglesia de San Carlo ai Catinari (Roma) pintadas por Domenichino hacia 1628-30, profusamente copiadas y grabadas[110].

43. *Prudencia* [111] ***y Tiempo*** [112].
Cúpula, lado sureste[113].
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

La Prudencia está personificada por la figura de mujer joven pero con doble rostro, el posterior de un hombre barbado, a semejanza de Jano. "Los dos rostros significan que la prudencia consiste en una cierta y verdadera cognición, mediante la cual se ordena y se dirige cuanto se debe hacer, naciendo tanto de la atenta consideración de las cosas pasadas como de las futuras". Se mira en un espejo que sostiene un angelito para representar que la práctica de la Prudencia requiere conocerse bien a sí mismo, "no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos". La serpiente que lleva enrollada en el brazo izquierdo se justifica porque, "cuando se ve combatida, opone todas las fuerzas de su cuerpo al ataque que recibe, irguiendo la cabeza y amagando con ella mientras se envuelve en sus anillos; simbolizándose con esto que por defender nuestra virtud y perfección, que vienen a equivaler a la cabeza, deberemos oponer a los golpes de fortuna la totalidad de nuestras fuerzas y recursos. En esto consiste pues la verdadera Prudencia, diciéndose por lo mismo en las Sagradas Escrituras: Estote prudentes sicut serpetes (sed prudentes como las serpientes)". La llama que arde sobre la cabeza de la doncella es un elemento utilizado por Ripa en varias de sus alegorías, entre ellas la "Prontitud"[114], que parece ser la más conveniente a la Prudencia por cuanto la llama representa en aquella la vivacidad del ingenio propia de una naturaleza pronta y bien dispuesta. Con el mismo sentido, la llama simbolizaría en nuestro caso la vivacidad del ingenio necesaria para practicar la virtud de la Prudencia. Por otro lado, una de las versiones de la Prudencia de Ripa va tocada con yelmo dorado que significa "el ingenio del hombre prudente y avisado", por lo cual la llama vendría a sustituir al yelmo manteniendo el mismo significado.

110 MALE (1985), p. 339-341.
111 RIPA (1987), vol. II, p. 233-237.
112 RIPA (1987), vol. II, p. 360-361.
113 Repoducidas en CALVO (1996), p. 26.
114 RIPA (1987), vol. II, p. 229.

El cetro, en la mano izquierda de la doncella, tiene en Ripa un sentido genérico de autoridad, poder, dominio..., cualidades que bien pueden aplicarse al desempeño de la Prudencia.

A los pies de la mujer se encuentran dos angelitos. Uno de ellos sujeta una crátera, mientras que el otro echa granos o semillas en su interior. Para entender el sentido de esta imagen podemos recurrir a ciertas representaciones tardomedievales de la Prudencia en las que la alegoría aparece acompañada de un cedazo para hacernos ver que dicha virtud es la sabiduría práctica que permite discernir la verdad del error, del mismo modo que el cedazo separa el grano de la paja[115].

Junto a la mujer asoma el torso desnudo y alado de un hombre maduro que representa el Tiempo, factor necesario para actuar con la debida Prudencia. Sus alas evocan la sentencia "Volat irreparabile tempus" (el tiempo vuela irreparablemente). Ripa no dice nada acerca del compás que lleva el viejo en la mano derecha pero sí habla de otro atributo que es el círculo o aro, y precisamente el compás es el instrumento necesario para trazarlo. "Por el círculo vemos que el tiempo siempre gira, no teniendo ni conociendo por natura ni principios ni fines, pues sólo sirve de fin y de principio de las cosas terrenas y de los elementos, que también son esféricos". El reloj de arena de la otra mano materializa el paso del tiempo.

44. *Justicia* [116].
Cúpula, lado noreste.
¿Fresco y temple?
Ca. [...]

Mujer joven sentada sobre nubes. Es coronada por un angelito y viste un manto dorado (en realidad ocre), pues así conviene a la figura de la Justicia "que con honesta severidad se muestre digna de honor y reverencia". Sobre la frente tiene un tercer ojo pues "dice Platón que la Justicia lo ve todo"; además es necesario que los ministros de la Justicia, "con visión agudísima, penetren en el fondo de la más escondida y oculta de las verdades". Atributo por excelencia es la balanza que pende de la mano izquierda de la mujer, significando "que la Divina Justicia marca la pauta de todas las acciones". Apoya la mano derecha sobre una haz de varas que, junto con una segur no visible, "era portado antiguamente en Roma en manos de los Líctores, que lo llevaban delante de los Cónsules o los Tribunos de la Plebe; significándose con ello que no se debe demorar el castigo si la Justica lo requiere, no debiéndose tampoco actuar de modo precipitado, y tomándose el tiempo necesario para madurar el juicio en el espacio que se emplea en desatarse las varas".

A los pies de la mujer hay dos angelitos. Uno de ellos lleva en su mano un cetro rematado por un ojo resplandeciente. En general, el cetro para Ripa tiene un sentido de dominio y poder, mientras que el ojo encierra la idea de observación y vigilancia. Por tanto, ambos

115 MALE (1931), p. 315.
116 RIPA (1987), vol. II, p. 8-11.

atributos convienen plenamente a la Justicia pues ésta precisa de la doble cualidad de tener autoridad y buen ojo. Además, el ojo sobre cetro es atributo de la "Modestia"[117], virtud que permite apartarnos "tanto del exceso como del defecto, gracias a lo cual nuestros actos ni se quedarán en lo poco ni se extenderán en lo mucho, regulándose con moderación por la vía del medio equidistante entre ambos extremos". Es decir, que la moderación en el desempeño de la Justicia significa aplicarla ponderadamente, en su justa medida. El otro angelito sostiene una partitura musical cuyo sentido de Armonía complementa también el concepto de Justicia.

45. *Fortaleza* [118] ***y Humildad.***
Cúpula, lado noroeste.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

Mujer joven vestida y pertrechada militarmente con armadura (yelmo y coraza), lanza y escudo. De este modo "la armadura muestra la fortaleza del cuerpo"; y la lanza (que debería ser un asta) "significa que no sólo se debe emplear la fuerza para rechazar aquel daño que de los otros proviene, cosa que ya se muestra con la armadura y el escudo, sino también para reprimir con el empleo de las propias fuerzas la soberbia y arrogancia con que los demás amenacen". Se apoya esta mujer sobre una columna a la que se añade un fragmento de entablamento, "porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros". A los pies de la figura se muestra a un león yacente "por ser utilizado este animal por los egipcios" para simbolizar a la Fortaleza.

Detrás se sitúa, discretamente, la alegoría de la Humildad, contrapunto de la Fortaleza prepotente. Sin embargo no presenta sus típicos atributos, a diferencia de otra representación de la misma virtud situada en el claustro de capillas de la Cartuja de las Fuentes con bola, cetro y corona (cat. 11). La figura que ahora nos ocupa sólo muestra entre sus manos un paño con la inscripción "humilitas".

46. *Templanza* [119]***, Discernimiento y Virginidad*** [120].
Cúpula, lado suroeste[121].
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

Mujer joven en cuya mano izquierda lleva, ayudada por un angelito, un freno de caballo "a fin de representar la debida moderación de apetitos y pasiones". También dice Ripa que el

[117] RIPA (1987), vol. II, p. 90-92.
[118] RIPA (1987), vol. I, p. 437-440.
[119] RIPA (1987), vol. II, p. 353-355.
[120] RIPA (1987), vol. II, p. 422-424.
[121] Reproducidas en CALVO (1996), p. 26.

freno "muestra que la templanza debe emplearse principalmente con el gusto y con el tacto, el primero de los cuales aparece concentrado por entero en lo que es nuestra boca y el segundo, al contrario, ampliamente difundido por todo nuestro cuerpo". En la mano derecha lleva un palma "como símbolo del premio que en el Cielo reciben los que dominan sus pasiones, y a sí mismos se rigen y someten. En efecto la palma no se dobla por más que se someta a fuertes pesos, levantándose siempre, como dicen numerosos escritos. Del mismo modo los ánimos templados, cuanto más acuciantes se muestran las pasiones que tratan de inquietarlos y forzarlos, tanto más se ejercitan en lograr superarlas y alcanzar la victoria sobre ellas".

Bajo la figura descrita vemos a dos angelitos que vierten agua de un recipiente en otro: es el agua que "atempera" el vino, emblema por consiguiente de la Templanza[122].

Sentada detrás de la alegoría de la Templanza hay un camello, animal que simboliza el Discernimiento porque jamás acepta una carga cuyas fuerzas no puedan soportar[123]. Por último, otra mujer situada junto a la templanza levanta su mano para contener la bravura de un unicornio encabritado. Es la Virginidad, porque "el mencionado animal nunca se deja atrapar si no es por la mano de una Virgen". La Templanza requiere siempre Discernimiento en su aplicación y está ejemplificada por la Virginidad.

47. *Gloria.*
Cénit de la cúpula.
¿Fresco y temple?
Ca. 1768-70.

Dominando la cúpula hay una Gloria compuesta por un ángel ingrávido que lleva una palma, visto desde los pies en escorzo ("sotto i su"). A su alrededor se dispone una gran corona de laurel sujeta por angelitos. El ángel central presenta idéntica iconografía al de la capilla de San Pedro Arbués de la parroquial de Lalueza (cat. 298).

OTRAS PINTURAS DE LA IGLESIA

Agrupamos bajo este apartado las restantes pinturas, de tamaño más bien pequeño, que se encuentran dispersas por distintos puntos de la iglesia y no se integran en un ciclo temático más complejo, como las descritas hasta ahora.

[122] MALE (1985), p. 340.
[123] MALE (1985), p. 340.

48. ***La Santísima Trinidad.***
Zona superior del muro de la cabecera de la iglesia.
Temple.
Ca. 1768-70.

Es una representación tradicional de las tres personas de la Trinidad, colocadas en una gloria formada por nubes y angelitos. A la izquierda se encuentra el Hijo llevando la cruz en su mano; a la derecha está el Padre con nimbo trinitario; entre ambos se sitúa un globo terráqueo; por último, planea sobre Padre e Hijo la paloma del Espíritu Santo radiante de luminosidad. El tema se adapta a un marco semicircular y obedece a una composición triangular, idónea para una escena trinitaria.

Esta pintura tiene dos peculiaridades que la diferencian del resto. La primera es que hay partes que sólo están esbozadas y, por tanto, no está enteramente terminada. La segunda es que estaba tapada por el retablo mayor, contratado en 1769 y destruido en la Guerra Civil[124]. De ambas peculiaridades se deduce que tuvo que pintarse con anterioridad a ese año y que su utilidad fue pronto desestimada.

Sobre el marco semicircular hay un motivo escultórico tallado en yeso con el monograma de la Virgen María. Está rodeado por las siete estrellas de la Orden Cartujana, símbolo de San Bruno y sus seis compañeros, y queda rematada por una corona.

49. ***La Santa Faz.***
Sobre el arco de entrada a la tribuna de la iglesia.
Temple.
1771.
Inscripcion: "[MAN]U E A U [FET] / 1771" (Manuel Bayeu fecit / 1771).

Pintura adaptada a la forma semicircular de las enjutas del arco sobre el que se sitúa. Su estado de conservación es muy malo pero afortunadamente todavía puede verse en el centro un recuadro con el rostro de Cristo impreso en el paño de la Verónica y, debajo, la inscripción aludida. Este recuadro es, al parecer, portado por dos ángeles.

50. ***Virgen del Pilar.***
Muro de cierre del transepto, lado de la Epístola, sobre la puerta de ingreso al claustro de capillas.
53 cm ø.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

---

124 Véase la correspondiente fotografía del Archivo Mas de Barcelona anterior a 1936. Publicada en CALVO (1996), P.. 28

Pequeño medallón con la Virgen del Pilar entre nubes. Es obra abocetada.

51. ***Virgen del Pilar.***
Muro de cierre del transepto, lado del Evangelio, sobre la falsa puerta situada enfrente de la citada en el número anterior.
53 cm ø.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Muy similar al medallón anterior pero ejecutado con trazos más precisos. La conservación es peor.

52. ***Monograma de la Virgen María.***
Muro sur del transepto, lado de la Epístola.
64 x 160 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Remate ilusoriamente pintado de la alacena empotrada en el referido muro. Consiste en un frontón de libre interpretación en cuyo centro se inscribe una tarjeta con las iniciales "M" y "A" superpuestas. La decoración se complementa con un guirnalda y unas palmas.

53. ***Estrella de San Bruno.***
Muro sur del transepto, lado del Evangelio.
64 x 160 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Remate similar al anterior, aunque mucho más deteriorado. La estrella radiante representa a San Bruno según la visión de San Hugo de Grenoble[125].

[125] REAU (1955), vol. III, p. 250.

54. *Paisaje.*
Frontal del ara de altar adosado al muro de separación entre el coro de padres y hermanos, lado del Evangelio.
57 x 160 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Está muy deteriorado, aunque todavía se aprecia un decorativo paisaje clasicista con árboles frondosos, lejanas montañas y una construcción.

55. *Paisaje.*
Frontal del ara de altar adosado al muro de sepración entre el coro de padres y hermanos, lado de la Epístola.
57 x 160 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Similar al paisaje anterior, pero sin construcción alguna.

B. TRIBUNA DE LA IGLESIA

Adosada al muro del lado del Evangelio de la iglesia, hay una pequeña nave o tribuna comunicada con el templo a través de un arco abierto en el brazo del crucero. Tiene la misma longitud que la nave de la iglesia y se divide, al igual que ésta, en cuatro tramos separados por arcos fajones de medio punto. Los cuatro tramos configuran otras tantas capillas dedicadas a San Francisco Javier, San Blas, San Agustín y San Antonio Abad. Carecemos de elementos de juicio para determinar las razones que movieron a elegir a estos santos como titulares de las capillas. Pudo haber motivaciones relacionadas con las particulares devociones de los comitentes, o de los cartujos. Sea por la causa que fuera, no debemos dejar de constatar que representan distintas vías hacia la santidad: San Francisco Javier como misionero y propagador de la doctrina cristiana; San Blas como obispo, confesor y mártir; San Agustín como sabio teólogo, doctor de la Iglesia y fundador de una orden; y San Antón como modelo de vida contemplativa y anacorética. Bayeu se recrea en estas capillas en una tipología de personaje masculino muy de su gusto, de rostro maduro, surcado por las arrugas, mirada enérgica, pelo alborotado, grandes manos huesudas, etc. Presentan, en general, mayor rotundidad, formas más pesadas y colorido más denso que en el resto de las pinturas de la iglesia, indicios que apuntan hacia la plena madurez del artista. Por lo tanto, hacia una cronología próxima al año 1777, en que se supone que ya estaría pintada toda la tribuna.

En el muro de cierre de los pies de la tribuna hay una puerta condenada que daba acceso al corredor en el que se prolonga el nártex de la iglesia. Sobre esta puerta hay un pintura dedicada a los Perandreu, benefactores de la cartuja. Cada tramo de la tribuna se cubre mediante una falsa cúpula elíptica rebajada que apea sobre pechinas. Tanto las pechinas como los lunetos por ellas determinados, así como las cupulillas, presentaban temas pictóricos hoy en gran parte destruidos. Concretamente los lunetos y las cupulillas recreaban el Credo, según se deduce de lo poco conservado.

56. *Los Perandreu* [126]**.**
Muro norte o de los pies de la tribuna.
139 x 268 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.
Inscripciones:

> "No te duelas Muger, vete al repo[*so*]
> que dura para siempre sin afán
> Pedro Perandreu fui tu amado Esposo,
> Los Moros mas de mi no gozarán
> Tras ti me voi de verte de casa
> Que en este punto ya me muero por verte
> O mi cortes, y comedida Muerte"
> *(lado izquierdo).*
>
> "Armas de los / Perandreus."
> *(centro).*
>
> "Margarita de Roda me llamaron,
> Nacida en Zaragoza de Aragón,
> Los Turcos mi marido me llebaron,
> Quince años ha que lloro su prision,
> Saetas de dolor me traspasaron,
> Cinco, por hijos cinco, el corazon,
> La Muerte por fin, me saca de penas,
> Mas ay que mi Marido está en Cadenas!"
> *(lado derecho).*

Representa esta pintura de forma más o menos imaginaria los retratos del matrimonio formado por Pedro Domingo de Perandreu y Margarita de Roda. Entre ambos se sitúa el escudo

126 BARCELÓ (1993), expone las raíces caspolinas de los Perandreu, reune los datos conocidos sobre Pedro de Perndreu y comenta la misma pintura que es ahora objeto de catalogación, junto con fotografías y la transcripción de los poemas.

de los Perandreu, cuyas armas son la cruz de San Andrés y cuatro peras. Es preciso hacer algo de historia para comprender el sentido de este retrato doble y de los poemas[127].

Al morir Beatriz de Luna en 1510, esposa del conde de Sástago Blasco de Alagón, fundadores ambos de la Cartuja de las Fuentes, surgieron como nuevos benefactores de la casa Juan Torrero, mercader zaragozano, y Pedro Perandreu, señor de la baronía de Parcent (Valencia) pero con ascendencia caspolina. Ambos quisieron dotar a la fundación de unas instalaciones adecuadas. El primero costeó la construcción del primitivo claustro y oficinas. Perandreu, por su parte, la construcción de la primera iglesia. Las obras no se iniciaron hasta 1519. Años después Juan Torrero moriría sin testar, por lo que con su desaparición terminaron también sus aportaciones económicas a la cartuja. En cuanto a Pedro Perandreu, fue apresado por los corsarios argelinos en 1529 mas ello no impidió que desde su cautiverio hiciera testamento legando cierta cantidad de dinero y censales que permitirían continuar la edificación de Las Fuentes. Además determinó que las propiedades de la baronía de Parcent fueran legadas a esa comunidad cuando muriera su último descendiente directo. La situación se complicó cuando en 1563 los cartujos de Las Fuentes vendieron el monasterio a los carmelitas y, algún tiempo después, Margarita de Roda, propietaria por entonces de la baronía de Parcent, tomó estado en un convento de religiosas. Acabó así la línea sucesoria directa de Pedro Perandreu. Los sucesores indirectos quisieron heredar la baronía alegando que no podía pasar a manos de los cartujos ya que en Las Fuentes no había tal comunidad, sino carmelitas. Conocedores del asunto, los monjes de la Cartuja de Aula Dei se propusieron y consiguieron en 1589 recuperar el monasterio y con ello lograron también hacerse con la baronía de Parcent. En definitiva, puede afirmarse que Pedro Perandreu fue una persona decisiva para la consolidación de la fundación monegrina ya que no sólo contribuyó con su dinero a las obras de construcción primitivas, sino que además su testamento acabó determinando que la Orden Cartujana, habiendo perdido la propiedad de la casa, volviera a recuperarla. No extraña, por lo tanto, la existencia de la pintura ahora catalogada.

Atendiendo al relato expuesto se comprenden algunos detalles presentes en la representación del matrimonio Perandreu. Para empezar, consciente Manuel Bayeu de la época en que aquellos vivieron, los vistió con arreglo a la moda del siglo XVI. Otro detalle consiste en los grilletes que lleva el caballero, alusivos al cautiverio sufrido. Está escribiendo lo que quizá sea su testamento o, acaso, los propios versos de la inscripción que, a su vez, habría remitido a su esposa para consolarla. La actitud de la mujer, con las manos juntas y rostro alzado es de compunción. Los dos esposos se sitúan tras un murete[128]. Podría ser que en la iglesia de la primitica cartuja (siglo XVI) hubiera habido algún elemento retratístico, epigráfico o funerario

[127] Para visión actualizada de las circunstancias que vincularon a Pedro Perandreu con la Cartuja delas Fuentes véase:
BARLÉS (1985), vol. I, p. 125-130.
BARLÉS (1993), vol. 10, p. 40-42.
BARCELÓ (1993).

[128] Según BARCELÓ (1993), p. 223, podría ser el muro del jardín del Paraíso debido al árbol que se ve en el fondo, detrás del escudo. Siguiendo con la descripción de BARCELÓ, *íbid.* : "Doña Margarita tiene las manos entrelazadas y muestra una actitud orante o contemplativa. Don Pedro fija la mirada en el espectador y permanece encadenado, mientras escribe el testamento. El colorido original se ha visto afectado por las malas condiciones de conservación y la humedad. Es evidente el descuido en el dibujo característico de las obras de fray Manuel y el apresuramiento en el trazo. Hay fallos muy notables en la perspectiva y el cuadro se limita a cumplir una mera función decorativa, sin más pretensión que el recuerdo piadoso para quienes procuraron siglo atrás el desahogo económico presente".

base de la presente pintura pero, en cualquier caso, nunca una tumba porque los Perandreu fueron enterrados en la capilla de San Martín de la iglesia parroquial de San Nicolás en Valencia, donde se pusieron casi idénticos versos que los de la Cartuja de las Fuentes[129].

Morfológicamente los dos textos están configurados (en principio) por versos endecasílabos que constituyen sendas octavas reales con arreglo a la estructura de rima ABABABCC. Sin embargo, se advierten algunas anomalías en la métrica. La primera poesía carece del antepenúltimo verso (tipo B) y presenta la estructura ABABACC, por lo tanto es realmente una séptima; el verso 4º es decasílabo y el 6º dodecasílabo, a pesar de la sinalefa «Que__en» y del diptongo «mue—ro»; el verso 2º sólo puede considerarse endecasílabo aplicando una diéresis forzada en la palabra «si—em—pre», al igual que ocurre en el verso 5º con la palabra «vo—i»; por lo demás, los versos 1º y 3º presentan los diptongos y sinalefas normales, a saber, «due—las», «ve—te__al», "Pe—ran—dreu—fui—tu__a—ma—do__es—po—so». La segunda poesía es más regular ya que sus ocho versos cumplen normativamente la estructura de octava real ABABABCC y todos ellos son endecasílabos, si bien se advierten varias alteraciones; el 2º verso requiere un hiato entre las palabras «na—ci—da en», pero puede respetarse la sinalefa «de__A—ra—gón»; el 4º verso precisa un hiato entre las palabras "Quin—ce a—ños»; en el 6º verso, el hiato existente entre «cin—co, el» surge de modo natural gracias a la coma de separación; el 8º verso respeta las dos sinalefas «ma—ri—do__es—ta__en».

Las dos poesías están escritas en primera persona, puestas en boca de los retratados. Ambas coinciden en el tono de lamento que marido y mujer expresan por la separación y cautiverio a manos de los turcos [sic] y, simultáneamente, en el tono de esperanza puesto en que la muerte les libere de las penas terrenales y les permita reencontrarse en el más allá. Las palabras de Margarita de Roda indican varios datos acerca de sí misma: era natural de Zaragoza, tuvo cinco hijos y murió quince años después del secuestro de su marido, quien al parecer le sobrevivió en la cautividad.

[129] SUPERVÍA (1912), p. 78. Sólo se tiene constancia de un sepulcro suntuario, ya desaparecido, en la Cartuja de las Fuentes. Era el de Artal de Alagón, hijo de los condes de Sástago fundadores [véase BARLÉS y CALVO (1992), p. 37]. Los enterramientos en las cartujas de personas ajenas a la comunidad es práctica bastante remota pero muy restrictiva. De hecho las antiguas *Costumbres* de Guigo no permitían inhumar a ningún extraño dentro del "yermo", aunque la medida se vio atenuada en el Capítulo General de 1174 al aceptarse sepulturas para fundadores y bienhechores que hubieran promovido la construcción de la iglesia. Desde 1276 se llegó a permitir enterrar a un laico cada año, pero siempre se mantuvo un espíritu muy reacio a esto, de manera que descansar eternamente en una cartuja fue privilegio de muy pocos [véase LEONCINI (1979), p. 57]. Existen ejemplos tan sobresalientes como las tumbas de Juan II, Isabel de Portugal y el hijo de ambos, don Alfonso, fundadores de la Cartuja de Miraflores (Burgos), labradas por Gil de Siloe (1489-93), o el mausoleo de los Ribera en la Cartuja de las Cuevas (Sevilla), concertado en 1411.

CAPILLA DE SAN FRANCISCO JAVIER

57. *San Francisco Javier* [130]**.**
Cuadro de altar, cuarto tramo de la tribuna de la iglesia, muro este.
213 x 118 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Jesuita misionero nacido en Javier (Navarra) en 1506 y muerto en tierras asiáticas (Sacián) en 1552. Desarrolló su labor apostólica en India y Japón. Canonizado en 1622 y proclamado patrono de la Propagación de la Fe. Como jesuita viste sotana negra y como predicador sobrepelliz y estola. A sus pies hay una cruz que, en la iconografía común del santo, es a menudo acarreada por un cangrejo, aunque este extremo no pueda comprobarse por estar destruida la pintura en la parte inferior del crucifijo. Los atributos de la cruz y el cangrejo se deben a que hallándose un día navegando San Francisco Javier por las islas Molucas, se levantó una gran tempestad cuyas olas le arrebataron su crucifijo al enarbolarlo para intentar calmarla; cuando consiguieron desembarcar, salió un cangrejo del mar que le devolvió el crucifijo. En cualquier caso, no siempre figura el cangrejo ya que la cruz se basta por sí misma como atributo del suceso. Junto a ella vemos también un libro. El santo está sentado a la orilla del mar, apoyado en un árbol, y dirige su mirada extática hacia el cielo.

Sobre la pintura descrita hay un medio punto muy mal conservado, decorado con cortinajes fingidos y algún otro motivo, como por ejemplo una cabeza de angelito. Probablemente debió de llevar una inscripción alusiva al nombre del santo titular de la capilla.

58. *Éxtasis de San Francisco Javier.*
Cuarto tramo de la tribuna de la iglesia, muro oeste.
236 x 432 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

En la mitad derecha figura San Francisco Javier semiechado, atendido y sujeto por un ángel y por un compañero. Por detrás, dos personajes en actitud piadosa visten indumentaria exótica que recuerda a los convertidos por el santo en Asia. El elemento que más llama la atención es la actitud arrebatada de San Francisco ante la visión de Cristo, que se refleja tanto en la posición del cuerpo como en la expresión del rostro, y más particularmente por el hecho de llevar la pechera de la sotana jesuítica abierta para aliviar el calor del fuego interno producido por el amor a Dios. Son típicos los atributos extendidos a sus pies: la cruz y el breviario antes aludidos, así como la esclavina y bordón de viajero. En la mitad izquierda de la pintura se plasma el objeto de la visión, Jesucristo rodeado por una gloria de nubes y angelitos, que mira al

[130] REAU (1955), vol. III, p. 538-541.

santo y a la vez señala hacia la paloma del Espíritu Santo, todo ello siguiendo la diagonal principal que organiza la composición de la obra.

CAPILLA DE SAN BLAS

59. *San Blas* [131].
Cuadro de altar, tercer tramo de la tribuna de la iglesia, muro este.
213 x 118 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Nació en Sebaste (Armenia) y murió mártir en el año 316, siendo obispo. Como tal, lleva mitra, báculo, alba y capa. Se dirige en actitud enérgica hacia la mujer que con un niño en brazos se arrodilla ante él. Esta pintura, a la vez que muestra dignamente al santo titular de la capilla, introduce también su milagro más famoso, que es como sigue. Se le presentó una mujer con su hijo ahogado por una espina de pescado. Blas tomó dos cirios que la madre había ofrecido como exvoto en la fiesta de la Candelaria, los dispuso formando una cruz de San Andrés y tocó con ellos la garganta del niño, quien sanó inmediatamente. Por este motivo llegaría a ser considerado santo protector contra los males de la garganta y de las vías respiratorias. Detrás de los personajes asoma el fondo compuesto por un árbol y cielo nuboso. La figura de la madre con el niño, arrodillada o sentada, en una esquina inferior y en primer plano es convencionalismo muy habitual en la pintura barrroca. La composición es predominantemente diagonal.

La pintura del medio punto situado sobre la escena descrita ha desaparecido casi totalmente, pero aún se adivinan sus elementos decorativos que enmarcan una filacteria con la insripción: "San Blas O y M" (San Blas, Obispo y Mártir).

60. *Martirio de San Blas* [132]**.**
Tercer tramo de la tribuna de la iglesia, muro oeste.
236 x 370 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

San Blas murió martirizado según muestra esta pintura. Primero fue despojado de sus ropas, hecho patente no sólo por la desnudez del santo sino también por el rebujo que forma en el suelo su indumentaria (capa, mitra y báculo). Después amarraron sus manos con una cuerda

131 REAU (1955), vol. III, p. 227-233.

132 No es el martirio de San Andrés, como parece suponer BARCELÓ (1993), p. 224, al considerarla una pintura complementaria al retrato de *Los Perandreu* (cat. 56).

de la que fue suspendido e izado mediante una polea. A continuación el verdugo le arrancó las carnes con un cepillo de cardar cáñamo. Por último, fue decapitado. Además de los dos verdugos que levantan el cuerpo del mártir y otro que se dispone a arrancarle las carnes, quedan otros personajes tanto en primer plano como en el fondo. Desde el cielo acude un angelito para ofrecer a San Blas la palma martirial. Parece compartir fuentes iconográficas comunes con una estampa del mismo tema[133] dibujada por Antonio González Velázquez y grabada por Juan Antonio Salvador Carmona, sobrino de Luis Salvador Carmona. La composición se basa en un núcleo denso lateral, en el que se desarrolla lo principal de la escena, en tenso contraste con el resto ligero de la pintura, dominada por los celajes con el angelito en el medio.

CAPILLA DE SAN AGUSTÍN

61. *San Agustín* [134].
Cuadro de altar, segundo tramo de la tribuna de la iglesia, muro este.
213 x 118 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Aunque nació y murió en el norte de África (Tagaste, 354 - Hipona, 430), vivió también en Roma y Milán, ciudad ésta última donde se convertiría al cristianismo gracias a las plegarias de su madre Santa Mónica y a los consejos de San Ambrosio (387). Desarrolló una importante labor doctrinal a través de sus escritos teológicos que le harían merecedor del título de doctor de la Iglesia de Occidente. Fue obispo de Hipona y fundó la orden de los Agustinos. Es patrono de los teólogos. La presente escena muestra a San Agustín sentado en un sillón. No viste indumentaria de obispo sino simple hábito agustino (desvirtuado porque la sotana debería ser negra y no azul y porque no puede reconocerse, dado el deterioro de la pintura, si lleva o no el cinturón de cuero prescrito). La actitud doctrinaria que demuestra, el libro en su regazo y la paloma del Espíritu Santo que le ilumina con la llama del entendimiento, proclaman su sabiduría de doctor. La pintura es prácticamente idéntica a un *San Pedro Apóstol en la Cátedra de Antioquía* realizado por Ramón Bayeu hacia 1785, por encargo real, para la iglesia parroquial de Trescasas-Sonsoto (Segovia)[135].

La pintura del medio punto superior está prácticamente destruida, pero debió de llevar motivos decorativos y una inscripción con el nombre de San Agustín.

---

133 Estampa perteneciente a una colección hecha por los artistas mencionados hacia 1780-86 para ilustrar una edición del *Flos Sanctorum*, que sólo llegó a publicarse parcialmente. Para una reproducción facsímile de la colección véase la editada por la Calcografía Nacional y la Caja de Ahorros de Asturias en 1992.

134 REAU (1955), vol. III, p. 149-157.

135 MORENO (1983), p. 69.

62. *Disputa del Santísimo Sacramento (?).*
Segundo tramo de la tribuna de la iglesia, muro oeste.
236 x 360 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Sufre la pintura graves deterioros, por lo que sólo se reconoce parte de ella. Los dos únicos personajes principales bien definidos son el propio San Agustín, de pie en el centro, y un joven cardenal sentado a la izquierda. Ambos permanecen atentos hacia las figuras de la parte destruida de la pintura. San Agustín va revestido de obispo, con mitra, báculo y capa. El corazón ardiente que lleva en la mano izquierda es atributo inequívoco que ilustra su amor a Dios, tal y como él mismo manifestaba en sus *Confesiones* : "Tus flechas habían atravesado mi corazón con tu amor"[136]. Con la mano derecha alzada sostiene una pluma. El joven cardenal vestido con muceta roja y con el capelo junto a sí, participa del acontecimiento escribiendo sobre un libro, en posición recogida. A la izquierda de San Agustín todavía se adivina otro personaje, también con libro, y una paloma, símbolo de la inspiración divina. Partiendo de estos datos, puede aventurarse la hipótesis de que esta pintura representa una "disputa" o exaltación del sacramento de la Eucaristía, entendida en el mismo sentido que el fresco de Rafael en la Estancia vaticana de la Signatura. Si así fuera, los personajes asistentes tendrían que ser destacados doctores de la Iglesia. De hecho, éste es el caso de San Agustín y también del joven cardenal, quien posiblemente sea San Buenaventura ya que su cara imberbe y tonsura circular responden plenamente a su iconografía[137]; la mitra a su espalda se justifica por haber sido obispo de Albano; los libros junto al capelo delatan su sabiduría teológica, cualidad que le convirtió en doctor seráfico. Los demás personajes podrían ser alguno de los siguientes doctores: San Ambrosio, San Jerónimo, San Gregorio Magno (los tres que comparten con San Agustín la dignidad de ser Padres de la Iglesia Latina), Santo Tomás, etc. Por último, hay que señalar la presencia de dos angelitos.

CAPILLA DE SAN ANTONIO ABAD

63. *San Antonio Abad (o San Antón)* [138].
Cuadro de altar, primer tramo de la tribuna de la iglesia, muro este.
213 x 118 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Natural del Alto Egipto (251 - 356). Vivió gran parte de su vida retirado en la soledad del desierto de la Tebaida, aunque también fue patriarca y guía espiritual de los monasterios que

136 Véase la edición SAN AGUSTÍN (1986), libro IX, capítulo II, p. 209.
137 REAU (1955), vol. III, p. 234-236.
138 REAU (1955), vol. III, p. 101-115.

fueron surgiendo en este territorio. Está sentado al aire libre, apoyado sobre una roca con los ojos dirigidos hacia el cielo. Viste hábito talar marrón oscuro con manto y capucha. Sus atributos son el bastón, la letra griega «tau», la campanilla, la cerda y el libro sobre llamas. Veamos el significado de cada uno. El bastón, que podría ser también un báculo abacial, es el distintivo por haber dirigido y organizado la vida de los monasterios de la Tebaida. La «tau» azul bordada sobre el pecho obedece a que en 1382 Alberto de Babiera, conde de Ainaut, Holanda y Zelanda, fundó en honor de San Antonio Abad la Orden de la Caballería. El collar de dicha Orden imitaba un cinto de ermitaño del cual colgaba una insignia en forma de «tau», llamada "percha" u "horca" de San Antonio porque, según la tradición, el santo había salvado milagrosamente a un joven inocente de morir en la horca sosteniéndole ingrávido en el aire durante varios días (al parecer, éste es un milagro de Santiago pero reaprovechado por los hagiógrafos en provecho de San Antón). Del distintivo de la «tau» colgaba a su vez, en los collares de la Orden de Caballería, una campanilla, que se convirtió en otro atributo del santo. La cerda se explica porque tras haber permanecido San Antón durante muchos años en la Tebaida y haber conocido allí a San Pablo Ermitaño, fue llamado por el rey de Barcelona (sic) para que curara con sus poderes a su esposa y a sus hijos que estaban endemoniados. Al llegar a Barcelona, se dirigía San Antón a casa del preboste Andrés cuando, en el momento en que iba a entrar en ella, se acercó una cerda que llevaba en su boca un cerdito monstruoso sin ojos ni patas. Andrés quiso matarlo pero Antón se lo impidió diciéndole que la cerda sólo había venido para implorar la curación de su cría, de la misma manera que el rey de Barcelona le había llamado para sanar a su familia. Entonces tomó la mano de Andrés y se la movió haciendo la señal de la cruz, de modo que el cerdito recuperó así milagrosamente la vista y los miembros. Al tomarle la mano, Antón había transmitido a Andrés sus poderes, en vista de lo cual decidió enviar al preboste a casa del rey para que él mismo curara a su familia. El libro puede hacer alusión a la regla de los Antonitas. Además, y de esto no hay mucha seguridad debido al mal estado de conservación de la policromía en esa zona, parece haber unas llamas bajo este libro, que se referirían al mal de "ardores" para cuya curación solía invocarse a San Antón, así como también para preservarse del fuego del infierno ("fuegos de San Antón"). El planteamiento es bastante similar al empleado por fray Manuel en el *San Gil* de la Catedral de Huesca (cat. 299). Composición apiramidada.

Sobre el cuadro titular hay un medio punto con decoración en gran parte destruida, aunque todavía se reconoce un jarrón y una filacteria con el inicio del nombre "S. A [*ntonio o Antón...*].

64. *San Antonio atormentado por los demonios.*
Primer tramo de la tribuna de la iglesia, muro oeste.
236 x 366 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Para inducir a San Antonio Abad a abandonar la virtuosa vida eremítica, los demonios le sometieron a diversas pruebas basadas tanto en extorsiones violentas como en inducciones a los placeres. Lo que la pintura representa es una mezcla de ambas variantes ya que, por un lado,

vemos a San Antonio delante de su choza atacado rudamente por tres demonios de aspecto animalesco; uno le agarra por la espalda para tumbarle hacia atrás, otro le tira de las vestiduras y el tercero le muerde la mano. Por otro lado, dos diablos más le ofrecen una bolsa de dinero (en otras imágenes del tema se utilizaron visiones eróticas, pero quizá resultaban improcedentes para el criterio de Bayeu o del mentor de este programa pictórico). Ante una y otra conducta de los demonios, San Antón concentra sus esfuerzos en desembarazarse de la situación a la vez que cobra vigor mirando al crucifijo que tiene ante sus ojos. Todavía queda un demonio que se mantiene al margen de la contienda y que completa el aspecto infernal de la escena preparando una especie de pócima en una palangana a la que acude una serpiente. En definitiva, San Antonio es atormentado mediante tribulaciones y tentaciones. Hay que señalar, finalmente, la presencia de tres atributos ya comentados, dispuestos en el suelo, que son la campanilla, el bastón y el libro. Llama la atención el aspecto casi expresionista de los personajes diabólicos, que incluso recuerda a algunas creaciones posteriores de su cuñado Francisco de Goya.

PECHINAS DE LAS CUPULILLAS

Del total de dieciséis pechinas distribuidas en torno a las cuatro cúpulas elípticas correspondientes a las cuatro capillas de la tribuna, sólo tres de ellas conservan la suficiente cantidad de policromía como para reconocer los temas que se representan. Las tres pertenecen a la capilla de San Francisco Javier. No es mucho, pero bastan para advertir que el argumento de las mismas parece independiente de las escenas de santos de cada una de las capillas, así como de las escenas de las cúpulas y de los medio puntos occidentales. Las dimesiones de las pechinas no se consignan por resultar inaccesibles.

65. ***Creación de Eva*** [139].
Pechina noreste, capilla de San Francisco Javier, tribuna de la iglesia.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777..

Escena en la que Dios Padre, queriendo dotar a Adán de la compañía adecuada, le sumió en un profundo sueño y tomo de su cuerpo una costilla de la que hizo a Eva.

66. ***Expulsión del Paraíso*** [140].
Pechina noroeste, capilla de San Francisco Javier, tribuna de la iglesia.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

[139] Génesis II, 21-22.
[140] Génesis III, 23-24.

Dios expulsa a Adán y Eva del Paraíso por haber comido del árbol prohibido y pone delante de su puerta a un ángel para que no puedan volver jamás. Nuestros primeros padres caminan compungidos a la vez que tienen necesidad de taparse las partes pudendas, Adán con una hoja y Eva con la mano. Idéntica iconografía tiene una de las escenas que decoran la galería del edificio proyectado por Bramante para Julio II como fachada del palacio de Nicolás III en el Vaticano. El proyecto general fue de Rafael, realizado con muchos colaboradores. Esta escena, en concreto, se atribuye a Penni[141].

67. ***Adoración de los pastores.***
Pechina suroeste, capilla de San Francisco Javier, tribuna de la iglesia.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Lo poco que hay conservado permite aún reconocer parte de la Virgen con el Niño y a varios pastores que se postran ante él. Por encima vuela un ángel que lleva una filacteria con la palabras fragmentarias "GLOR[*IA IN EXCELSI*]S deo" en directa alusión al pasaje evangélico que narra el momento en que un coro angélico anuncia a los pastores el nacimiento del Niño Jesús: "Gloria a Dios en las alturas y paz a a los hombres de buena voluntad"[142].

CÚPULAS Y LUNETOS OCCIDENTALES: EL CREDO

Cada una de las cuatro capillas de la tribuna tiene una falsa cúpula elíptica y un luneto occidental; en la de San Francisco Javier a la que hay que añadir también el luneto norte del muro de cierre de la tribuna. Todos estos elementos arquitectónicos recibieron decoración pictórica, según se deduce de los escasos restos que quedan. A pesar de ello, y a partir de los fragmentos conservados, puede apreciarse que el artista plasmó a lo largo de estas superficies los diferentes dogmas de la fe reunidos en el Credo. Puede darse razón de las siguientes escenas (de medidas inaccesibles):

68. ***Creo en Dios Padre Todopoderoso, creador del Cielo y la Tierra.***
Cúpula, capilla de San Francisco Javier, tribuna de la iglesia.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.
Inscripción: "Crée en Dios Padre todopode[*roso*] / Criador del Cielo, y de la Tierra".

141 PRISCO, y DE VECCHI (1978), p.120.
142 Lucas II, 14.

Dios Padre en el centro, con nimbo trinitario y rodeado de ángeles. Alrededor se disponen algunas de las cosas por Él creadas: el Universo, simbolizado por el Zodíaco; el mar, con sus peces; y los animales, ejemplificados por una cabra y un toro.

69. ***Creo en Jesucristo, único hijo de Nuestro Señor.***
Luneto norte, capilla de San Francisco Javier, o muro de cierre de la tribuna de la iglesia.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.
Inscripción: "En Jeschrsto, hunico hijo de Nuest".

Jesucristo en la gloria, bendiciente, tocado con nimbo trinitario, rodeado por nubes y ángeles. Uno de ellos lleva la bola del mundo rematada por la cruz, atributo del Cristo Redentor.

70. ***Que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo.***
Luneto oeste, capilla de San Francisco Javier, tribuna de la iglesia.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.
Inscripción: "Fue concebido por el Espíritu Sto.".

La escena es la Anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen María. Por lo tanto, es el momento en que ella concibe a su hijo. Sólo se ha conservado la mitad derecha, es decir, la figura del arcángel ofreciendo hacia el lado izquierdo unos lirios, símbolo de la pureza de la Virgen. Tras él, un angelito sostiene la filacteria con la inscripción señalada.

71. ***Padeció bajo el poder de Poncio Pilato.***
Cúpula, capilla de San Blas, tribuna de la iglesia.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.
Inscripción: "[...] Pilato [...]".

Prácticamente toda la policromía de esta cúpula está destruida, a excepción del trozo de inscripción anotado (que afortunadamente corresponde a una palabra clave para identificar el fragmento del Credo), parte de un personaje (quizá Jesucristo) y una puerta.

72. *Al tercer día resucitó de entre los muertos.*
Luneto oeste, capilla de San Blas, tribuna de la iglesia.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

No queda ninguna inscripción, pero se aprecia fragmentariamente la figura de Cristo, con llaga en una mano, saliendo del sepulcro cuya losa destapa un ángel.

C. CAMARÍN DE LA VIRGEN

Es un pequeño habitáculo en el interior del muro doble que separa la cabecera de la iglesia de la capilla del sagrario. Está cubierto con una cupulita elíptica rebajada, sobre pechinas, y se abre a la iglesia mediante un vano que, practicado antaño en la mazonería del desaparecido retablo mayor, servía de hornacina para exponer la imagen titular de la cartuja, el milagroso simulacro de la Virgen de Nuestra Señora de las Fuentes. El camarín era el "sancta sanctorum", lugar de especialísima relevancia en el monasterio, destinado además a guardar reliquias. No es de extrañar, por lo tanto, que su interior se decorara con temas relativos a María, a quien la Orden Cartujana dedica especialísima devoción, como ya ha quedado expuesto al analizar el conjunto de pinturas de las bóvedas de la iglesia (cat. 15-34) y se reiterará en las capillas de la Inmaculada (cat. 175-183) y de la Asunción (cat. 253-265). Los temas del camarín pueden dividirse en dos clases: dos escenas principales que representan una *Inmaculada* y un *Coronación de la Virgen*, primero y último capítulo de la gloriosa historia de la Virgen; y seis escenas complementarias en los lunetos y pechinas, que configuran un coro angélico en exaltación de la Madre de Dios. Los angelitos que revolotean en ambos lunetos recuerdan a los pintados por Francisco Bayeu para los "platos" que en El Pilar de Zaragoza flanquean los frescos titulados *Regina Sanctorum Omnium* (1775) y *Regina Angelorum* (1775-76). Sobre la cronología para las pinturas del camarín se hacen algunas precisiones al tratar el tema de la *Coronación de la Virgen* (cat. 80).

73. *Inmaculada Concepción.*
Panel situado frente al vano del camarín.
169 x 126 cm.
Temple.
Ca. 1775-1777.

Imagen que procede del desarrollo literario y artístico de la mujer descrita en el Apocalipsis de San Juan: "Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol,

con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas"[143]. De acuerdo con el texto, aparece la Virgen en un ambiente celestial, rodeada de nubes y angelitos. El sol se manifiesta por su resplandor tras la cabeza de María, en torno al cual brillan las doce estrellas. La luna es representada a sus pies, en cuarto creciente, a modo de cuerno. María pisotea a la serpiente que muerde la manzana, símbolo del triunfo de la nueva Eva sobre el pecado original[144] reinante en el globo terráqueo situado a sus pies. La serpiente viene a ser, asimismo, el dragón o demonio apocalíptico[145]. Son constantes en la representación de la Inmaculada Concepción su aspecto preadolescente, la túnica blanca, el manto azul y las manos juntas sobre el pecho desplazadas ligeramente a la izquierda, en actitud de oración. Junto a María hay un angelito que lleva en sus manos una rosa y un lirio alusivos a los textos bíblicos que prefiguran sus virtudes: "Crecí como palma de Engadí, como rosal de Jericó"[146] y "Como lirio entre las espinas es mi amada entre las doncellas"[147].

74. ***Angelitos con filacteria.***
Lunete este, camarín.
70 x 115 cm.
Temple.
Ca. 1775-1777.
Inscripción: "Quam pulchra es. et quam [...] decora Charissima / in deliciis. Can [...] 7º. Ver. 6." (Qué hermosa eres, qué encantadora, qué amada hija deliciosa. Cantar de los Cantares VII, 6).

Dos angelitos revolotean sobre fondo azul de nubes. Portan una filacteria con las palabras de alabanza a la Virgen.

75. ***Angelitos con filacteria.***
Luneto oeste, camarín.
70 x 115 cm.
Temple.
Ca. 1775-1777.
Inscripción: "Sicut lilium inter spinas, sic amica / mea inter filias. Cant. 2º. Ver. 2º." (Como lirios entre las espinas es mi amada entre las doncellas. Cantar de los Cantares II, 2).

Similar al luneto anterior. El ramillete de flores que lleva uno de los angelitos reafirma el significado del versículo.

---

143 Apocalipsis XII, 1.

144 Dijo Dios a la serpiente después de haber conseguido que Adán y Eva comieran del árbol prohibido: "Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer. Y entre tu linaje y el suyo. Éste te aplastará la cabeza" (Génesis III, 15).

145 Apocalipsis XII.

146 Eclesiástico XXIV, 18.

147 Cantar de los Cantares II, 2.

76. ***Ángel músico con violín.***
Pechina sureste, camarín.
96 x 120 cm.
Temple.
Ca.1775-1777.

Ángel vestido con túnica y manto sentado entre nubes, al igual que los tres siguientes.

77. ***Ángel músico con flauta.***
Pechina suroeste, camarín.
96 x 120 cm.
Temple.
Ca. 1775-1777.

78. ***Ángel músico con violonchelo.***
Pechina noreste, camarín.
96 x 120 cm.
Temple.
Ca. 1775-1777.

79. ***Ángel músico con guitarra.***
Pechina noroeste, camarín.
96 x 120 cm.
Temple.
Ca.1775-1777.

80. ***Coronación de la Virgen.***
Cúpula, camarín.
146 x 360 cm.
Temple.
Ca. 1775-1777.

Tras su Asunción, María es recibida por la Santísima Trinidad, que la corona y proclama reina de los Cielos. El marco ambiental es una gloria de nubes y angelitos. Manuel Bayeu se inspiró directamente en el mismo tema pintado por su hermano Francisco para una de las bóvedas del Pilar de Zaragoza, en el fresco llamado *Regina Angelorum,* del que también hay

boceto[148]. Teniendo en cuenta que este trabajo lo hizo Francisco en 1775 y que el grupo concreto de la Trinidad con la Virgen es idéntico al de fray Manuel, podemos datar las pinturas del camarín de Las Fuentes entre ese año y el de 1777 en que se supone que ya estaría terminada toda la decoración conectada con la iglesia del monasterio[149]. Ya he señalado también cómo los angelitos de los lunetos recuerdan a los de los platillos del Pilar de Francisco Bayeu, de las mismas fechas.

D. CAPILLA DEL SAGRARIO

Pieza cuadrangular situada justamente detrás del presbiterio de la iglesia, separada de la misma por el muro del altar mayor y camarín. Actualmente las paredes de la capilla del sagrario carecen de cualquier vestigio de pintura mural. Sin embargo, las paredes sur, este y oeste albergan cada una de ellas un gran marco cuadrangular de estuco, y la norte otro marco irregular más reducido, de lo que se deduce la posibilidad de que en su día acogieran grandes composiciones pictóricas. Por encima del entablamento, la capilla se cubre con una cúpula sobre pechinas donde sí se conservan pinturas. En las pechinas aparecen los cuatro Padres de la Iglesia de Occidente y en la cúpula los cuatro Evangelistas.

Las capillas del sagrario son estancias especialmente peculiares en las cartujas españolas. Es un habitáculo que se sitúa detrás del altar mayor con el fin de cobijar a Jesucristo sacramentado. Las causas de su origen y difusión son todavía un enigma. Al menos desde 1436 estuvo presente en la Cartuja de las Cuevas (Sevilla) y desde 1441 en la de Aniago (Valladolid). La capilla del sagrario nacería al calor del culto a la exposición del Santísimo en la Baja Edad Media, circunstancia que sería aprovechada por la Orden Cartujana merced a la singularidad de su carácter, que conjuga la vida eremítica y cenobítica[150]. De acuerdo con esto, los cartujos dotaron al Santísimo de una celda, la primera celda del monasterio, pero a la vez retirada del mundo, oculta tras el altar mayor. A partir de la Contrarreforma alcanzaron gran éxito, tal y como demuestran los suntuosos aunque ya tardíos sagrarios de las cartujas del Paular (Madrid) y de Granada, de principios del siglo XVIII. Además del espacio arquitectónico en sí, otro aspecto importante a tener en cuenta en la consideración de las capillas del sagrario es su revestimiento iconográfico. En todos los ejemplos conservados en España hay programas pictóricos y escultóricos de carácter eucarístico, generalmente complejos y llenos de alusiones a símbolos bíblicos y alegorías, en la línea del más refinado barroco contrarreformista. El primer ejemplo conservado y uno de los más interesantes pertenece a la Cartuja de Aula Dei de Zaragoza (1599)[151]

La Cartuja de las Fuentes, como construcción tardía que es, gozó de una magnífica capilla del sagrario, aunque quede ya poco del programa iconográfico que la exornó. En la

148 Véase GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 96-106.

149 Véase la comparación entre ambas pinturas en CALVO (1986), p. 39.

150 Sigo las ideas expuestas por RODRÍGUEZ Y G. DE CEBALLOS (1979).

151 ESTEBAN (1981).

capilla de Santiago de la Basílica del Pilar de Zaragoza todavía puede contemplarse el mutilado tabernáculo que le perteneció. Conserva en su remate figuras de los cuatro Padres de la Iglesia Latina, pero ha perdido a los cuatro Evangelistas y a los apóstoles Pedro, Santiago, Andrés y Pablo, que también tuvo. Todo ello fue obra del escultor Carlos Salas y su taller (1769-70)[152].

En la Cartuja de las Fuentes permanecen, como ya se ha dicho, representaciones de los Padres de la Iglesia Latina en las pechinas y de los Evangelistas en la cúpula. Todos ellos son santos de marcada significación en un espacio eucarístico y están presentes en las capillas del sagrario de otras cartujas como Granada, Aula Dei y Porta Coeli (Valencia). No en vano, se repetían en el tabernáculo de la Cartuja de las Fuentes. Pensemos que las capillas del sagrario acogían a Jesucristo en persona, de cuyo paso por la tierra para la redención del hombre fueron los Evangelistas sus principales testigos y difusores. Por su parte, la literatura patrística fue en el Concilio de Trento puntal decisivo para la defensa de dogmas fundamentales como el Eucarístico. De allí la común asociación iconográfica que habría de producirse entre Padres de la Iglesia Latina y Sacramento de la Eucaristía en el llamado arte de la Contrarreforma. Ejemplo temprano es un grabado romano de 1575 debido a Cornelis Cort en el que aparecen los cuatro santos alrededor de una custodia situada sobre un altar. Otro ejemplo nos lo proporciona Rubens, quien no olvidó incluir a los cuatro Padres en el cartón desdicado a los *Defensores de la Eucaristía* (1625-26).

PECHINAS: PADRES DE LA IGLESIA DE OCCIDENTE

Se encuentran muy deterioradas debido al desprendimiento de policromía sufrido. No obstante, todavía pueden apreciarse los distintivos de cada Padre y la disposición general que presentan. Todos están sentados sobre nubes, en la gloria, y llevan un libro que manifiesta la sabiduría de sus escritos como doctores principales que son de la Iglesia de Occidente. Las dimensiones son inaccesibles.

Son bien manifiestas las similitudes de estas pechinas (al menos en lo que todavía se aprecia) con las de la iglesia de San Juan el Real de Calatayud (Zaragoza), especialmente en el caso de San Jerónimo. Están atribuidas a Goya[153] y fueron realizadas por encargo de los Jesuitas hacia 1766, muy poco antes de que se les desafectara el templo con motivo de su expulsión de España. Es interesante hacer esta constatación por la estrecha proximidad de los autores, fuentes visuales y cronología.

[152] BOLOQUI (1983), vol. II, p. 222-223 y 236-237.

[153] ARNÁIZ, BUENDÍA (1984). En CALVO, BARLÉS (1989) se relatan los detalles de este hallazgo y se establecen antecedentes y coincidentes iconográficos, exponiéndose el caso de las pechinas de la capilla del sagrario de la Cartuja de las Fuentes.

81. *San Ambrosio* [154].
Pechina noroeste, capilla del sagrario.
¿Fresco y temple?
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Nació en Tréveris en el año 340. Fue obispo de Milán desde 374, ciudad donde murió en 396. Importante moralista y combatiente contra el arrianismo. En la pechina apenas se aprecian la mitra episcopal y la capa que viste. Está escribiendo en un libro.

82. *San Jerónimo* [155].
Pechina sureste, capilla del sagrario.
¿Fresco y temple?
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Nació en Estridón (Aquileia) en 347 y fue bautizado en 366. Vivió retirado en el desierto de Siria y después el Papa San Dámaso le encargó una completa revisión de las traducciones de la Sagradas Escrituras, lo que daría lugar a la *Vulgata.* Murió en el año 420. Es perfectamente reconocible gracias al león sentado a sus pies, atributo que procede de un episodio que acaeció a San Jerónimo y a sus monjes cuando se hallaban retirados en un monasterio sirio. Acudió a ellos un león con una espina clavada en una pata, le lavaron y curaron la herida y desde entonces el animal vivió mansa y servilmente en el monasterio el resto de sus días. En cuanto a la vestimenta del santo, sólo se reconoce la muceta cardenalicia. También se entrevé el libro en un mano, la pluma en la otra y la paloma inspiradora de sus escritos en el ángulo superior izquierdo de la pechina.

83. *San Agustín* [156].
Pechina suroeste, capilla del sagrario.
¿Fresco y temple?
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Nació en el norte de África, cerca de Hipona, en el año 354. Se convirtió al Cristianismo en Milán. Fue consagrado obispo de Hipona, donde murió en el 430. La importancia de sus escritos teológicos le convertirían en patrón de los teólogos. Como obispo, viste mitra y capa. En vez de estar escribiendo como sus tres compañeros, lleva el libro cerrado en una mano, mientras que con la otra sujeta un corazón en llamas, símbolo de ardiente amor a Dios (en

154 REAU (1955), vol. III, p. 63-67.
155 REAU (1955), vol. III, p. 740-750.
156 REAU (1955), vol. III, p. 149-157.

realidad sólo se reconocen las llamas, porque la parte de pintura correspodiente al corazón se ha perdido).

84. *San Gregorio Magno* [157].
Pechina noreste, capilla del sagrario.
¿Fresco y temple?
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Vivió en Roma entre los años 540 y 604. Fue Papa y gran organizador de la Liturgia Romana. Es inconfundible por la tiara pontificia que cubre su cabeza. También lleva capa y, en las manos, un libro y una pluma.

CÚPULA: EVANGELISTAS

Se sitúan en los cuatro espacios resultantes de la compartimentación de la cúpula, espacios cuyas dimensiones son inaccesibles. Cada evangelista va acompañado por el viviente del Tetramorfos que lo simboliza[158]. Como autores de los Evangelios llevan todos libro y pluma, y su expresión de arrobamiento refleja la inspiración divina que para ese fin recibieron. Visten amplias túnicas que caen en numerosos pliegues. Están sentados entre nubes.

85. *San Mateo.*
Lado sur de la cúpula, capilla del sagrario.
¿Fresco y temple?
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.
Inscripciones:

"Et omnis qui / querit domum, / el frates, aut / rores aut patrem / propter nomen / filius aut / nomen" [Et omnis qui reliquerit domun, vel fratres, aut sorores, aut patrem, aut matrem, aut uxorem, aut filios, aut agros propter nomen meum, centuplum accipiet, et vitam aeternam possidebit (Y todo el que dejare casa, o hermano o hermanas, o padre o madre, o mujer, o hijos o campos, por amor de mis nombre, recibirá el céntuplo y heredará la vida eterna)][159].

"LIber is / Iefu Christi fi-/lii David: filii / Abraham gé-/nuit Ifaac: au/tem genuit Iaco/b" [Liber generationis Iesu Christi filii David, filii Abraham. Abraham genuit Isaac. Isaac autem genuit

[157] REAU (1955), vol. III, p. 609-616.
[158] Apocalipsis IV, 6-7.
[159] Mateo XIX, 29.

Iacob. Iacob autem genuit Iudam, et fratres eius (Genealogía de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham: Abraham engendró a Isaac, Isaac a Jacob, Jacob a Judá y a sus hermanos)][160].

Hombre maduro y barbado, acompañado del ángel que lo simboliza.

86. *San Marcos.*
Lado norte de la cúpula, capilla del sagrario.
¿Fresco y temple?
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Hombre barbado de mediana edad. Bajo su brazo descansa el león que lo simboliza.

87. *San Lucas.*
Lado oeste de la cúpula, capilla del sagrario.
¿Fresco y temple?
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Hombre anciano, algo calvo y con barba recortada. Detrás surge el prótomo de toro que lo representa.

88. *San Juan.*
Lado este de la cúpula, capilla del sagrario.
¿Fresco y temple?
Ca. entre finales década de 1760-70 y 1777.

Tradicionalmente representado como hombre joven con melena. Le acompaña el águila que lo simboliza, de cuyo pico pende el tintero utilizado para escribir.

[160] Mateo I, 1-2.

E. SACRISTÍA

Gracias a Ausseil sabemos que la sacristía de Las Fuentes estuvo decorada principalmente con figuras de santos aragoneses pintados por Manuel Bayeu[161]. Concretamente habla de los diáconos Lorenzo y Vicente, de Pedro Arbues, de Dominguito de Val y de Orosia. Evidentemente eran santos importantes en la devoción local. De hecho, las festividades de San Lorenzo y San Vicente se celebraban con misa solemne en la Cartuja de las Fuentes[162]. Hoy está prácticamente perdido este legado pictórico por dos causas. Una por haber varios marcos de estuco que no acogieron pinturas murales sino de caballete, hoy desaparecidas o en paradero desconocido. La otra causa, porque la bóveda de la sacristía estuvo hundida durante muchos años[163] y las pinturas murales sufrieron a la intemperie una intensa degradación, quedado ahora una pálida huella de lo que hubo, lo que dificulta la identificación de los temas. Las pinturas se disponían de la siguiente manera.

* Muro sur: un gran cuadro de caballete.
* Muro norte: un gran cuadro de caballete.
* Muro este: dos pinturas murales en los extremos; una gran hornacina de obra que probablemente fuera un armario y cuyo interior recibió también pinturas murales; y dos cuadros de caballete.
* Muro oeste: dos pinturas murales en los extremos; un gran fragmento del muro rematado en forma semicircular, pintado, situado enfrente de la hornacina del muro este; y dos cuadros de caballete.

De las pinturas murales señaladas, todavía pueden distinguirse las siguientes:

89. *San Lorenzo* [164].
Muro este, extremo sur, sacristía.
212 x 180 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Santo de origen dudoso pues, según las fuentes, se le hace natural de Huesca, Roma, Valencia, Tarragona, Zaragoza o Córdoba. En Roma, el Papa le ordenó diácono y le nombró arcediano. Murió martirizado en el año 258 durante la persecución de Valeriano, asado en una parrilla. La identificación de San Lorenzo entre los restos pictóricos de la sacristía es la que menos problemas ofrece ya que está sentado sobre su atributo inconfundilbe, la parrilla. Como diácono, viste dalmática y lleva un manípulo sobre el brazo izquierdo. Como mártir sujeta una palma con la mano. La confusión comentada acerca del origen de San Lorenzo queda aquí

161 AUSSEIL (1910), vol. I, p. 96.

162 Véase: Huesca, Colección particular, *Quaderno para dirección de los padres sacristanes de esta Cartuxa de Nuestra Señora de las Fuentes... 1802.*

163 La cubierta que tiene actualmente es posterior a la guerra civil de 1936-39.

164 RINCÓN, ROMERO (1982), vol. I, p. 66-67.

obviada por haber sido incluido dentro de un grupo de santos aragoneses y, por lo tanto, sería considerado de Huesca.

90. ***San Vicente*** [165].
Muro oeste, extremo sur, sacristía.
212 x 180 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Diácono y discípulo de San Valero. Nació en Huesca (sic) en el último tercio del siglo III y murió en Valencia en el año 304. Fue sometido a crueles torturas por replicar al emperador Daciano. Es identificable por la dalmática y el manípulo de su brazo izquierdo. En torno suyo se reconocen las figuras de varios angelitos.

91. ***Santo Dominguito de Val (?)*** [166].
Muro oeste, extremo norte, sacristía.
212 x 180 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Vivió en Zaragoza entre 1243 y 1250. Pertenecía a la escolanía de La Seo y contaba siete años cuando fue raptado y crucificado por los judíos. No puede afirmarse con seguridad que se trate de este santo, pero parece reconocerse la sotana roja y el roquete blanco, indumentaria propia de los escolanos. Además, su brazo derecho podría estar clavado en una cruz de madera, tal y como establece su historia e iconografía.

92. ***Santo/a aragonés/a (?).***
Muro este, extremo norte, sacristía.
212 x 180 cm.
Temple
Ca. entre 1770 y 1777.

Sólo se aprecian las formas generales de un cuerpo envuelto en amplia túnica, perteneciente a un personaje indeterminado. Únicamente puede especularse con la posibilidad de que se trate de Santa Orosia o de San Pedro Arbués, siguiendo a Ausseil.

165 RINCÓN, ROMERO (1982), vol. I, p. 77-79.
166 RINCÓN, ROMERO (1982), vol. II, p. 38-39.

93. ***Coronación de la Virgen por la Trinidad (?).***
Muro oeste, centro, sacristía.
432 x 252 cm.
Temple.
Ca. entre 1770 y 1777.

Pintura prácticamente inexistente, aunque todavía puede intuirse la silueta de la Santísima Trinidad, acaso coronando a la Virgen María. Este panel acoge en su parte inferior la puerta de acceso al camarín. Podría haber una intencionada repetición del tema en este punto y en la cupulilla del camarín (cat. 80).

Respecto a la decoración de la gran hornacina situada frente a este último panel, su destrucción es casi absoluta y no se reconoce nada coherente.

F. CLAUSTRO DE CAPILLAS

En el muro de cierre del brazo del crucero de la iglesia, lado de la Epístola, se abre una puerta que comunica con el claustro de capillas. En torno a sus galerías se distribuyen diez capillas y un pasillo que conduce al gran claustro. Tiene la peculiaridad de que dos de sus galerías, la este y la oeste, se prolongan más allá de su intersección con la galería norte, formando dos cortos corredores auxiliares que rompen el recorrido básico rectangular. Del mismo modo, la galería sur presenta una pequeña prolongación hacia el oeste. Esta estructura un tanto irregular queda hoy disimulada por haberse tapiado las dos prolongaciones de las galerías este y oeste.

Al igual que en la iglesia, Manuel Bayeu acometió en esta zona del monasterio una vasta tarea, no sólo como pintor muralista sino también como artista de caballete. Las pinturas se agrupan en cuatro series temáticas: alegorías, coro angélico, retratos de priores y vida de San Bruno, ésta última serie en cuadros de caballete de los que nos ocuparemos en diferente capítulo del presente católogo.

BÓVEDAS DE LAS GALERÍAS: ALEGORÍAS DE VIRTUDES [167]

A lo largo de los techos de las cuatro galerías del claustro de capillas, formadas por cupulillas y bóvedas baídas, hay una serie de quince alegorías de virtudes pintadas individualmente. La identidad de cada una puede reconocerse, en la mayoría de los casos, por estar su nombre escrito en la cartela que las acompaña. Además, los atributos que cada una presenta responden casi sistemáticamente al repertorio de alegorías descrito en la *Iconología* de Ripa[168]. En algunos casos el deterioro de la pintura sólo permite proponer la identificación a título de hipótesis.

Todas las alegorías tienen una concepción similar. La mayoría están personificadas por una mujer joven, hermosa y robusta (excepto el *Amor de la Virtud,* la *Inocencia*. y el *Silencio*) Todas se desenvuelven en un ámbito celestial conformado por espesas nubes sobre las que se asientan. En dos casos (*Pobreza* y *Pureza*) también hay referencias terrenas conformadas por vegetación y rocas. Visten amplios mantos y túnicas que caen en abundantes pliegues, rasgos que junto con la rotundidad de las figuras y los fuertes escorzos a los que están sometidas para acentuar el punto de vista inferior, les otorgan vigorosa monumentalidad. Llevan los pies desnudos y la cabeza sin cubrir (excepto la *Vigilancia* y la *Pureza*, cubiertas con manto), pero el resto del cuerpo lo cubren pudorosamente, incluso aquellas alegorías que deberían presentar algún tipo de desnudez como atributo (*Perfección* y *Pobreza*).

Casi por los mismos años en que Manuel Bayeu trabajaba en las bóvedas del claustrillo de la Cartuja de las Fuentes, su hermano Ramón preparaba los bocetos y sus correspondientes frescos para las pechinas de las cúpulas que pintó en El Pilar de Zaragoza entre 1780 y 1783. El planteamiento de las representaciones es en general similar, además de coincidir los siguientes temas: Obediencia, Pobreza, Humildad, Inocencia y Modestia[169].

Cada una de las alegorías que se sitúan en las cupulillas, siete en total, se complementa con cuatro pechinas que presentan diversos personajes, bien bíblicos o bien santos, que ilustran su significado. Los personajes de las pechinas bien conservadas se reconocen bien gracias a las inscripciones que los acompañan. En los casos deteriorados, a veces es posible aventurar la identidad pero otras veces no debido a la intensa destrucción de la policromía. Las escenas de las pechinas son bastante abocetadas, descritas con trazo rápido y desenvuelto que contrasta con el mayor academicismo dominante en el resto de la cartuja, lo cual se justifica por tratarse de escenas de tipo menor. Tienen la peculiaridad de estar pintadas a la grisalla, a partir de un colorido ocre matizado en varias tonalidades que van del amarillo al marrón. Con posterioridad a la obra original, algún aficionado volvió a intervenir sobre ellas para remarcar, con un sentido bastante ingenuo, ciertos rasgos y sombras a base de tintas negras, posiblemente con la

[167] Dediqué un estudio monográfico a este conjunto de alegorías de virtudes en CALVO (1990). De él proceden algunas consideraciones que ahora vuelvo a exponer.

[168] Adviértase que la *Iconología* de Cesare Ripa no es un texto inventado "ex novo" sino que recopila toda la tradición anterior de la literatura emblemática y simbólica del siglo XVI, por ejemplo, los *Emblemata* de Alciato (1531), la *Hieroglyphica* de Horapolo (1505) o la también *Hieroglyphica* de Valeriano (1575). En España hubo igualmente literatura de este tipo, como los *Emblemas morales* de Horozco y Covarrubias (1589).

[169] GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 5, 121, 125, 126, 129, 130, 138, 139.

intención de dar mayor realce visual a las escenas que acaso resultaban demasiado difusas debido a la palidez propia de la grisalla.

El conjunto de virtudes desarrollado en el claustro de capillas constituye todo un elenco de aquellas que debe observar el buen monje cartujo. La elección del claustro de capillas como lugar en donde pintarlas era idónea ya que era de una de las principales dependencias de paso en el transcurso de las actividades litúrgicas de los conventuales y, por lo tanto, comportaba un estímulo continuo a la vida virtuosa. El tema de las virtudes y su práctica había alcanzado gran resonancia en los textos moralizantes de los siglos XVII y XVIII. Recordemos el *Ejercicio de Perfección* del P. Rodríguez[170] o las tantas veces editadas *Colaciones* del antiguo Casiano, a la sazón traducidas por el padre cartujo Vicente de las Cuevas[171]. Revisando textos que ilustran la mentalidad de la Orden Cartujana se comprueba que las quince virtudes representadas están respaldadas por preclaros moralistas como Dionisio el Cartujano[172], Lanspergio[173] y Le Masson[174]. Debe advertirse, no obstante, que estos autores insisten muy especialmente en ciertas virtudes como la Simplicidad, la Virginidad espiritual, la Contemplación y la Soledad, ninguna de las cuales está presente en el claustro de Las Fuentes. Una obra cuyo contenido se aproxima más a las alegorías de virtudes pintadas por Bayeu es el opúsculo anónimo *Idea de un verdadero cartujo*[175]. En cualquier caso, no he encontrado ningún texto moralizante que sea trasunto directo del programa alegórico que nos ocupa. Quien ideara este programa buscó ante todo ofrecer al monje cartujo una serie de recomendaciones específicas para informarle sobre el camino de la Ascética, especialmente a través de virtudes como la Obediencia, la Generosidad, la Humildad, la Pobreza y la Penitencia. Otras, como la Devoción y la Oración, lo introducirían en el camino de la Mística.

La utilización del lenguaje alegórico en la Cartuja de las Fuentes cuenta con un amplio contexto en la iconografía cartujana. Del siglo XVI es la puerta de la sacristía de El Paular (Madrid), en cuyos cuarterones se representan las Virtudes Teologales y Cardinales en bajorrelieve[176]. También renacentista es la capilla del sagrario de Aula Dei (Zaragoza), pintada en 1599 con un rico programa eucarístico donde se recogen representaciones de la Fe, la Tranquilidad de Espíritu, el Goce de la Virtud, la Huida de la Tentación, la Virtud, la Paz, la Caridad y la Constancia[177]. De la Cartuja de las Cuevas proceden cuatro esculturas que representan las cuatro Virtudes Cardinales, talladas por Solís en el siglo XVII[178]. El tratado de Cesare Ripa tuvo influencia más bien limitada en la plástica española del siglo XVII, pero en el siglo XVIII disfrutó de gran reconocimiento entre los artistas por ser la mejor compilación de figuras simbólicas y morales. En los primeros años de dicha centuria, el relevante pintor y teórico Palomino recomendaba calurosamente su uso. La Orden Cartujana se hizo eco de su difusión y fue el mismo Palomino quien acometió la decoración de la capilla del sagrario de Granada (1709 - ca. 1723); aquí encontramos, dentro de un contexto eucarístico, pinturas

170 RODRÍGUEZ (1607).
171 CASIANO (1661).
172 DIONISIO EL CARTUJANO (1896-1913).
173 LANSPERGIO (1888-1890).
174 LE MASSON (1894).
175 PORTACELI (1792).
176 BRANS (1956), p. 64.
177 ESTEBAN (1981).
178 CUARTERO Y HUERTA (1988), vol. II, p. 586.

alusivas a la Fe, la Religión, el Silencio y la Soledad, así como esculturas de la Compunción, la Caridad, la Obediencia, la Vigilancia, la Paz, la Mansedumbre, la Fe, la Verdad, la Integridad, el Examen y la Penitencia[179]. El ejemplo más señero junto con la Cartuja de las Fuentes, y no por casualidad tan tardío como ésta, corresponde a Porta Coeli (Valencia). En la bóveda de la iglesia pintó el academicista Luis Planes (+ 1821) alegorías de la Soledad, el Silencio, la Abstinencia, la Penitencia, la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza, la Templanza, la Oración, la Religión, la Perfección, el Desprecio del mundo, la Esperanza, la Fe, la Caridad, la Obediencia, la Gracia, la Virtud, la Virginidad, la Castidad, la Humildad, la Diligencia, la Profecía y la Santificación[180]. Como puede comprobarse, buena parte de las virtudes de Porta Coeli coinciden con las de Las Fuentes. Finalmente, el propio fray Manuel Bayeu sería responsable de las representaciones de las Virtudes Teologales y Cardinales en el transepto de la iglesia de Valldemosa (Mallorca) hacia 1805 (cat. 351-356).

94. *Vigilancia* [181].
Cúpula, galería sur, claustro de capillas.
250 cm ø.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "Bijilancia".

Mujer joven que porta en la mano izquierda un candil encendido y una vara. El candil "nos muestra que por Vigilancia se entiende propiamente el tiempo más adecuado al sueño y al reposo". La vara sirve para "sacudir nuestro cuerpo adormilado". Candil y vara representan la Vigilancia del cuerpo, pero además la muchacha lleva un libro en la mano derecha que simboliza la Vigilancia del alma ya que "con el aprendizaje de las ciencias puede ir haciéndose el hombre vigilante y avisado frente a todos los azares de Fortuna, así como frente a todas las inquietudes y preocupaciones de la mente, ejercitándose de este modo en la contemplación". Junto a la mujer hay una grulla apoyada sobre una pata mientras que con la otra mantiene una piedra en alto, imagen que se explica porque al igual que los humanos hacen turnos de vigilancia para que los demás puedan dormir con tranquilidad, del mismo modo actúan las grullas, "de modo que cogiendo una de éstas una piedra y sujetándola en la pata, en tanto que la piedra no se cae dando un golpe en el suelo, se mantienen tranquilas las restantes sabiéndose seguras merced a la custodia y vigilancia que hace su compañera; así si al fin sucede que la piedra se cae, lo que tan sólo sucede si duerme la guardiana, el ruido despierta a las que están descansando, con lo que pueden huir de donde se encuentran y ponerse en seguro".

La cúpula donde se sitúa la virtud de la Vigilancia apea sobre cuatro pechinas, en tres de las cuales figuran doctores de la Iglesia, dos de Oriente y uno de Occidente, por lo que se supone que la cuarta pechina, con toda su policromía perdida, mostraría a otro doctor de la Iglesia Occidental (San León Magno, Santo Tomás de Aquino, San Buenaventura...). La presencia de estos prohombres de la Cristiandad bajo la alegoría de la Vigilancia se justifica por

[179] OROZCO (1980), p. 56-70.
[180] FUSTER (1993), p. 334 y 335.
[181] RIPA (1987), vol. II, p. 419-420.

haber desempeñado todos ellos importantes labores en la defensa y custodia de la única y verdadera doctrina cristiana, preservándola de las desviaciones o ataques sufridos en los momentos de la historia que a ellos les tocó vivir.

95. *San Atanasio* [182].
Pechina noroeste, galería sur, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "S. Atanasio O. y Dor." (San Atanasio, obispo y doctor).

Padre de la iglesia griega, al igual que San Juan Crisóstomo, nacido en Alejandría hacia el año 298. Fue obispo y luchó contundentemente contra el arrianismo en el Concilio de Nicea. Murió en el 372. Como obispo, viste capa y mitra; como doctor, lleva un libro. Atributo peculiar es el símbolo trinitario radiante al que señala el santo para recordarnos la efectividad con que defendió el misterio de la Trinidad frente a los arrianos.

96. *San Juan Crisóstomo* [183].
Pechina sureste, galería sur, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "S. Crisosto-/mo. O. y / P[...]" (San Juan Crisóstomo, obispo y patriarca).

Es uno de los cuatro Padres de la Iglesia Oriental, nacido en Antioquía en 344. Llegó a ser Patriarca de Constantinopla, aunque murió en el exilio en el año 407. Brilló por su gran elocuencia para arrastrar a la gente y defender el Cristianismo oficial, tanto a través de sus sermones como de sus escritos.Viste mitra y capa de obispo. Como doctor aparece escribiendo en un libro. Tras él hay una palmera en alusión al texto: "Florecerá el justo como la palmera"[184].

182 REAU (1955), vol. III, p. 145-146.
183 REAU (1955), vol. III, p. 721-722.
184 Salmos XCII, 13 (XCVI de la Vulgata).

97. *San Anselmo de Canterbury* [185].
Pechina suroeste, galería sur, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "S. Anselmo / O. y Dor" (San Anselmo, obispo y doctor).

Doctor de la Iglesia de Occidente, nacido en Aosta (Lombardía) en 1034. Tras haber profesado en la Orden Benedictina y haber sido abad de Bec (Normandía), fue llamado a ocupar la sede arzobispal de Canterbury. Desde este puesto mantuvo numerosas disputas con los reyes de Inglaterra en defensa de la Santa Sede. Escribió numerosas obras de Teología, entre las que destacaron las referidas a la demostración ontológica de la existencia de Dios y a la Inmaculada Concepción de la Virgen. Murió en 1109. Viste, al igual que los dos anteriores obispos, mitra y capa, pero difiere de ellos por no llevar libro. Adora una cruz, típico atributo iconográfico de San Anselmo. Al fondo del horizonte se ve una construcción que bien pudiera evocar la propia Catedral de Canterbury.

98. *Perfección* [186].
Cúpula, prolongación de la galería sur, claustro de capillas.
250 cm ø.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "Perfeccion.".

Mujer joven vestida con ropajes dorados. Lleva un compás en la mano derecha con el que traza un círculo. En torno a su cuerpo se desarrolla un banda anular con los signos del Zodiaco. "Las áureas ropas que lleva se ponen en razón a la perfección del oro sobre los restantes metales... En cuanto al compás y el círculo que describe, se ponen por la misma perfección que es propia de esta figura matemática". En ciertos rituales paganos se tenía muy presente lo circular porque "era indicio de perfección y acabamiento, por ser dicha figura, en todas y cada una de sus partes, más perfecta que ninguna de las figuras restantes". Respecto a la "Esfera del Zodiaco, es símbolo conocido de la razón, siendo por tanto apropiado y conveniente emplearla como medida de las acciones perfectas".

Bajo la Perfección se disponen cuatro pechinas que representan a otros tantos personajes veterotestamentarios con el objeto de ilustrarla.

185 REAU (1955), vol. III, p. 99.
186 RIPA (1987), vol. II, p. 196-197.

99. *Henoc* [187].
Pechina sureste, prolongación oeste de la galería sur, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Henohoc".

Patriarca descendiente de Adán, hijo de Jared y padre de Matusalén. El número de años que vivió, trescientos sesenta y cinco según las Escrituras, no es una cifra aleatoria sino que, al coincidir con el número de días que contiene un año, expresa una cifra simbólicamente perfecta, como si su vida hubiera abarcado un ciclo exactamente completo. Otro factor de perfección lo constituye el hecho de que Henoc "anduvo constantemente en la presencia de Dios" y además no conoció el trance de la muerte ya que "desapareció pues se lo llevó Dios". Es presentado envuelto en un amplio manto con la mirada dirigida hacia el Cielo.

100. *Noé* [188].
Pechina noreste, prolongación oeste de la galería sur, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Noe.".

Último de los patriarcas a quien Yavé salvó, junto con su familia, del Diluvio Universal. Aparece sentado pero en actitud de oración, con la cabeza vuelta hacia el cielo, donde la presencia divina queda plasmada por un haz luminoso. Como fondo hay algo de vegetación entre la que destaca una palmera. Debe considerarse a Noé el único hombre suficientemente perfecto como para que Dios lo salvara del Diluvio, a diferencia del resto de la Humanidad. Efectivamente, Yavé ordenó a Noé: "Entra en el arca tú y toda tu casa, pues sólo tú has sido hallado justo en esta generación"[189].

101. *Melquisedec.*
Pechina noroeste, prolongación oeste de la galería sur, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Melchise- / dec.".

---

187 Génesis V, 21-24.
188 Génesis VI al IX.
189 Génesis VII, 1.

Como sacerdote y rey de Salem viste simultáneamente corona y una especie de roquete. Dirige la mirada hacia un haz luminoso de origen divino. En el fondo hay algo de vegetación. El relato bíblico sobre Abraham y su encuentro con Melquisedec no parece dar ninguna clave que lo relacione con la virtud de la Perfección[190]. Sin embargo, una epístola de San Pablo habla de la superioridad del sacerdocio de Cristo sobre el sacerdocio levítico, poniendo como ejemplo el precedente del Antiguo Testamento en el que se manifiesta la superioridad del sacerdote Melquisedec, ajeno al pueblo de Israel, sobre Abraham, representante de la genuina ley de los hijos de Leví. Es decir, el sacerdote Melquisedec goza de un grado mayor de perfección: "aquel que no venía de Abraham [Melquisedec], recibió los diezmos de Abraham y bendijo a quienes fueron hechas las promesas. No cabe duda que el menor es bendecido por el mayor"[191]. Más adelante sigue expresándose la misma idea: "Pues si la perfección viniera por el sacerdocio levítico (pues bajo él recibió el pueblo la Ley) ¿Qué necesidad había de suscitar otro sacerdote según el orden de Melquisedec, y no denominarlo según el orden de Arón?"[192].

102. ***David*** [193].
Pechina suroeste, prolongación oeste de la galería sur, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Dabid.".

Figura tradicional de David, con corona real y largas barbas. Envuelve su cuerpo en un amplio manto. Lo más característico de su iconografía es el arpa por él utilizada para entonar salmos a Dios, cuya presencia se hace patente en el haz luminoso que baja del cielo. Complementan la escena un árbol y el pedestal pétreo donde se sienta el caudillo. A lo largo del relato bíblico sobre David no encontramos ninguna razón precisa que justifique aplicarle la virtud de la Perfección, a diferencia de los individuos de las pechinas anteriores. Ahora bien, hay una serie de aspectos de tipo general en su vida que le convierten en pesona apropiada para ejemplificar dicha virtud. Para empezar, fue el más grande de los reyes de Israel, bajo cuyo mandato y el de su antecesor Saúl se convirtió en nación estable lo que hasta entonces sólo había sido un conjunto de tribus disgregadas. Militarmente fue caudillo ejemplar que logró el respeto de los enemigos de Israel. La moralidad de las acciones de David era generalmente irreprochable, salvo en algunos momentos oscuros de su vida, y expresó su amor a Dios con numerosas alabanzas que pasaron a la posteridad formando un conjunto de bellos salmos. Yavé, orgulloso de tan fiel servidor, le prometió perpetuidad en su dinastía.

190 Génesis XIV, 18-24.
191 Hebreos VII, 6-7.
192 Hebreos VII, 11.
193 I Samuel XVI al XXXI y II Samuel.

103. *Fidelidad* [194].
Bóveda baída, galería oeste, extremo sur, claustro de capillas.
250 x 280 cm.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "Fidelidad.".

Mujer joven en cuyas manos lleva respectivamente una llave y un sello, mientras que un perro le lame la cara. El sello es "símbolo de la fidelidad, pues con éste se cierran y se esconden los mayores secretos". Del mismo modo, "la llave es indicio del secreto que se debe guardar sobre las cosas que competen a la fidelidad de los amigos". El perro está presente "por ser este animal fidelísimo".

104. *Obediencia* [195].
Cúpula, galería oeste, claustro de capillas.
250 cm ø.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripciones: "Obediencia.", "Suabe".

Mujer joven que lleva yugo en el cuello y unas pequeñas alas en las muñecas y tobillos. Según Ripa, en el yugo habría de colocarse una cartela que contuviera la inscripción "suave", elemento que sí aparece en esta pintura pero no junto al yugo sino en una filacteria portada por un angelito. En cualquier caso, el significado no se altera pues yugo y cartela sirven para "mostrar la felicidad de la obediencia cuando es espontánea", tal y como manifestó Jesucristo al decir "Iugum meum suave est[196], refiriéndose de este modo a la obediencia que debían observar sus seguidores respecto de sus legítimos vicarios". Otros aspectos de la presente alegoría de la Obediencia ya no coinciden con Ripa. Para este tratadista, la mujer debería vestir hábito religioso y sostener un crucifijo con la mano, signos de que la obediencia ha de practicarse por amor a la Religión. Por otro lado, la muchacha pintada por Bayeu tiene pies y manos alados, atributos que no aplica Ripa a la Obediencia pero sí a otra alegoría próxima en significado que es la Servidumbre[197]. En efecto, la Servidumbre tiene que llevar los pies (pero no las manos) desnudos y provistos de alas ya que "le conviene a la servidumbre actuar con presteza y velocidad".

Las cuatro pechinas que complementan a la Obediencia vuelven a estar ocupadas por cuatro personajes del Antiguo Testamento, aunque el deterioro de dos de ellas sólo nos permite especular sobre la identidad de los individuos que las ocupaban.

---

194 RIPA (1987), vol. I, p. 415-416.
195 RIPA (1987), vol. II, p. 136-138.
196 Mi yugo es suave. Mateo XI, 30.
197 RIPA (1987), vol. II, p. 311-313.

105. ***Sacrificio de Isaac*** [198].
Pechina noroeste, galería oeste, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Abran. e / Isac.".

Instante en que Abraham alza un cuchillo dispuesto a sacrificar a su hijo Isaac, tal y como Yavé le había ordenado para ponerle a prueba, mientras que por la derecha surge un ángel llevando un carnero en sus brazos enviado por el propio Dios para sustituirlo por el niño. El relato del sacrificio de Isaac es uno de los ejemplos bíblicos más característicos de obediencia ciega a la voluntad divina. Existe un cuadro al óleo de fray Manuel Bayeu dedicado al mismo tema y no lejano en el tiempo (cat. 393)[199].

106. ***Josué (?).***
Pechina noreste, galería oeste, claustro de capillas
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.

La pintura de esta pechina está en gran parte destruida, por lo que no puede identificarse con seguridad a la persona representada ni la acción que realiza. Ahora bien, de un lado se aprecia perfectamente que va tocado con yelmo, lo que apunta hacia la condición de militar; de otro lado, la inscripción parcialmente conservada en la base de la pechina puede leerse razonablemente como "Josué". En el largo relato bíblico acerca del capitán Josué[200], queda patente la obediencia con la que siempre se condujo, tanto como fiel seguidor de Moisés cuanto por haber cumplido el deseo de Dios de guiar al pueblo de Israel a la Tierra Prometida (Canán).

107. ***El capitán Jefté*** [201].
Pechina suroeste, galería oeste, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El Capitan / Jepth".

198 Génesis XXII, 1-19.
199 CALVO (1993, 1º) .
200 Josué I al XXIV.
201 Jueces X, 6-18 y XI.

El juez y guerrero Jefté se dispone a matar a su hija, cumpliendo así la promesa hecha a Dios por la cual, si conseguía con sus tropas la victoria sobre los hijos de Amnón, ofrecería en holocausto a la primera persona que saliera a recibirle cuando volviese a su ciudad Masfa. Esta persona resultó ser su única hija. Hay un claro paralelismo entre el relato de Josué y el de Abraham e Isaac. De nuevo vuelve a ponerse a prueba la obediencia debida a Dios, en nombre de la cual el hombre justo está dispuesto a acometer el acto que mayor aversión pudiera producirle.

108. ***Josafat, Ezequías o Josías (?).***
Pechina sureste, galería oeste, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.

El mal estado de conservación en que se encuentra la cuarta pechina correspondiente a la Obediencia sólo permite reconocer parcialmente a un individuo vestido con amplia túnica y con corona, distintivos propios de los reyes. Que este rey vuelva a ser David no es lógico porque ya aparece en otra pechina en torno a la alegoría de la Perfección (cat. 102). Tampoco es razonable pensar en Saúl, dado que su envidia hacia David le llevó a apartarse de Yavé. En cuanto a Salomón, rey perdido por el pecado en los últimos años de su vida, tendría sentido su presencia si la alegoría a la que acompañase fuera otra distinta de la Obediencia, como por ejemplo la Sabiduría o la Riqueza. Debemos seguir indagando en otros monarcas bíblicos. A partir de Salomón el reino de Israel se escindió en dos mitades que se denominaron Israel y Judá, atendiendo a los nombres de las dos tribus que encabezaban cada parte. De toda la dinastía de reyes de Israel, ninguno escapó a la idolatría y al pecado. En cuanto a los reyes de Judá, muchos de ellos tampoco siguieron el camino marcado por Dios (Roboam, Abiam, Joram, Ocozías, Ajaz, Manasés, Amón, Joacaz, Eliaquín o Joaquín, Joaquín y Sedecías); otros fueron rectos pero no consiguieron erradicar de su pueblo el culto a diversas divinidades (Joas, Anasías, Azarías, Jotam). El primer rey de Judá que cumplió escrupulosamente con la ley divina fue Asa, pero su labor se considera como simple precursora de las reformas religiosas de los tres reyes principales: Josafat, Ezequías y Josías. Precisamente uno de estos tres reyes es el que debió de estar pintado en la pechina de la Cartuja de las Fuentes, ya que para cualquiera de ellos hay motivos de asociarlo a la Obediencia. Josafat "marchó por todos los caminos de Asa, su padre, sin apartarse, haciendo lo que es recto a los ojos de Yavé"[202]. Aún así, persistió la idolatría durante su reinado. Ezequías "hizo lo que es recto a los ojos de Yavé, enteramente como lo había hecho David, su padre"[203] y "se allegó a Yavé y no se apartó de Él, y guardó todos los mandamientos que Yavé había prescrito a Moisés"[204], pero además acabó con todo vestigio de idolatría ya que "hizo desaparecer los altos, rompió los cipos, derribó las aseras y destrozó la serpiente de bronce que había hecho Moisés porque los hijos de Israel hasta entonces habían quemado incienso ante ella, dándole el nombre de Nejustán"[205]. Josías "hizo lo que es recto a

[202] I Reyes XXII, 43.
[203] II Reyes XVIII, 3.
[204] II Reyes XVIII, 6.
[205] II Reyes XVIII, 4.

los ojos de Yavé y siguió en todo el camino de David, su padre, sin apartarse a la derecha ni a la izquierda[206] y realizó una dura campaña destruyendo todas las prácticas de idolatría que habían vuelto a resurgir. Respecto a Josías, el cronista todavía insiste con mayor vehemencia acerca de su obediencia a Dios y a su Ley: "Cuando oyó el rey [*Josías*] las palabras del libro de la Ley, rasgó sus vestiduras y dio esta orden...: Id a consultar a Yavé por mí, por el pueblo y por todo Judá respecto de las palabras del libro que se han encontrado, porque seguro que es grande la cólera de Yavé contra vosotros por no haber obedecido nuestros padres las palabras de este libro y no haber puesto por obra cuanto en en él se nos manda"[207]; "hizo alianza con Yavé de seguir a Yavé y guardar sus mandamientos, sus preceptos y sus leyes, poniendo por obra las palabras de esta alianza escritas en el libro"[208]. En definitiva, hay argumentos para identificar al personaje de la pechina con cualquiera de los tres principales reyes de Judá, Josafat, Ezequías y Josías, especialmente con alguno de los dos últimos.

109. *Generosidad* [209].
Bóveda baída, extremo norte de la galería oeste, claustro de capillas.
280 x 250 cm.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción : "Generosidad".

Mujer joven tocada con corona de oro, objeto que simboliza doblemente la nobleza del que practica esta virtud, primero porque es el atributo que expresa el más alto grado de nobleza y, segundo, porque está hecha del metal más noble de todos. Tiene el brazo derecho extendido, apartando de sí una cadena de oro o alhaja mostrando gesto de desprecio, significando así el rechazo a los bienes materiales. Con la otra mano acaricia a un león, el animal más caracterizado por la grandeza y generosidad de su ánimo.

110. *Humildad* [210].
Bóveda baída, prolongación de la galería oeste, extremo sur, claustro de capillas.
205 x 255 cm.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "humilitas".

---

[206] II Reyes XXII, 2.
[207] II Reyes XXII, 11-13.
[208] II Reyes XXIII, 3.
[209] RIPA (1618), p. 600-601. La Generosidad no viene recogida en la edición de 1987, por lo que ha sido necesario recurrir a una edición antigua que presenta a esta alegoría en un apéndice.
[210] RIPA (1987), vol. I, p. 499-501.

Mujer joven con una mano sobre el pecho en humilde actitud y con la otra sujetando una pelota. Bajo sus pies hay un cetro y una corona, y junto a ella se sienta un perro. La pelota es atributo de la Humildad "pues cuanto más fuertemente se arroja contra la tierra tanto más ha de alzarse; así San Lucas en su evangelio, XIV y XVIII: Qui se humiliat exaltabitur"[211]. La corona (a la que Bayeu añadió un cetro) expresa que "la Humildad no aprecia las riquezas y señoríos sino que, muy al contrario, los desprecia y tiene en poco". Por último, el perro que acompaña a la muchacha no fue incluido por Ripa, pero su usual simbolismo de Fidelidad lo convierte en apropiado complemento de la Humildad.

111. ***Pobreza*** [212] .
Cúpula, prolongación de la galería oeste, claustro de capillas.
250 cm ø.
¿Freco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "Pobreza.".

Mujer joven en cuya muñeca derecha lleva atada una cadena de la que cuelga una piedra. En la otra muñeca tiene un par de alas. Explica Ripa en la alegoría titulada "Pobreza en los dotados de Ingenio" que estos atributos "simbolizan el deseo de algunos pobres de ingenio destacado, que aunque aspiran y tienden al difícil cultivo de la virtud, oprimidos como están por las propias necesidades, suelen verse forzados a mantenerse en la vileza y abyección de la plebe". Hay que aclarar que, a diferencia de las demás alegorías que decoran las bóvedas del claustro, ésta tiene un sentido peyorativo según la explicación de Ripa, aunque Bayeu la pintó con un sentido positivo, es decir, con el sentido de que la Pobreza es virtud que debe buscarse y practicarse y no una atadura que envilece. Lo que no quita para que nuestro artista utilizara como instrumentos gráficos los atributos propuestos por Ripa.

Las pechinas que ilustran la alegoría de la Pobreza conservan todas sus pinturas íntegramente. Dos llevan figuras del Antiguo Testamento, una muestra a un personaje literario evangélico y la última a un santo, como a continuación se verá.

112. ***Tobías.***
Pechina sureste, prolongación de la galería oeste, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Tobias.".

211 "Quien se humilla será exaltado". Lucas XIV, 11 y XVIII, 14.
212 RIPA (1987), vol. II, p. 216-218.

Piadoso israelita que, en medio de la prevaricación general, se mantuvo fiel a la Ley de Dios, a pesar de padecer duras pruebas: sufrió cautividad en Asiria, le fueron arrebatados todos sus bienes y perdió la vista. La presente escena parece corresponder al momento en que Tobías, anciano, ciego y desde el lecho, alecciona a su hijo para que cultive siempre la vida virtuosa, antes de que éste parta para Media con objeto de recuperar parte de la hacienda familiar[213]. El hijo, llamado también Tobías, escucha atento y piadoso las palabras de su padre. Unos cortinajes de fondo ambientan la escena en un interior. Como en el caso de Job, Dios acabaría devolviendo la fortuna a Tobías, quien sobrevivió a los años que tardó en volver su hijo de Media enriquecido, recuperó la vista milagrosamente y prolongó su vida algunos años más. Pero Tobías había pasado con resignación una larga temporada de su vida sumido en la pobreza: "Fui despojado de todos mis bienes, no dejándome nada, sino a Ana, mi mujer, y a Tobías, mi hijo"[214].

113. *Job.*
Pechina noroeste, prolongación de la galería oeste, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Job.".

Job era hombre rico y afortunado. Era, además, tan recto e íntegro que Dios lo mostró a Satán como paradigma de santidad. Satán le replicó cuán fácil era cumplir la Ley Divina viviendo acomodadamente. Aceptó Yavé poner a prueba a Job y permitió que el Demonio le sometiera a todo tipo de penalidades: perdió a todos sus siervos y rebaños, perdió a todos sus hijos y vio su cuerpo invadido de úlceras. La pechina responde perfectamene al relato bíblico. Aparece un edificio semiderruido que alude a una de las desgracias sufridas por Job, que le fue comunicada por un criado en estos términos: "Estaban tus hijos e hijas comiendo y bebiendo vino en la casa de su hermano el primogénito y vino del otro lado del desierto un torbellino y conmovió las cuatro esquinas de la casa que cayó sobre los jóvenes y han muerto"[215]. Aparece también el propio Job sentado y desnudo porque al conocer todas las desgracias que sobre él se habían cernido "rasgó sus vestiduras, rasuró su cabeza y, echándose en tierra, adoró diciendo: desnudo salí del vientre de mi madre y desnudo tornaré allá"[216]. A pesar de verse sumido en la desgracia, Job la aceptó de buen grado y nunca maldijo a Dios, en contra de lo que Satán esperaba. Al final del relato, una vez probada su integridad, Job vuelve a recuperar bienes y fortuna con creces. Job ejemplifica la virtud de la Pobreza sufrida santamente, al reconocer que lo que Yavé dio, "Yavé lo ha quitado. Bendito sea el nombre de Yavé"[217].

[213] Tobías IV.
[214] Tobías I, 20.
[215] Job I, 18-19.
[216] Job I, 20-21.
[217] Job I, 21.

114. ***Lázaro*** [218].
Pechina noreste, prolongación de la galería oeste, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Lazaro".

Personaje extraído de la parábola del rico epulón y el pobre Lázaro. En ella habla Jesús de un hombre rico que daba espléndidos banquetes mientras que un hombre pobre llamado Lázaro, echado en su portal y cubierto de úlceras, se conformaba con comer lo que cayera de la mesa del rico. Cuando ambos murieron, Lázaro fue a parar al seno de Abraham y el rico acabó en el infierno. Desde allí el rico epulón rogaba a Abraham que permitiera a Lázaro bajar para refrescarle la boca, a lo que Abraham respondía que no era posible. Entonces el rico le rogó que enviara a Lázaro para advertir a sus hermanos, aún vivos, que no siguieran el mismo camino que él para no acabar también en el infierno. Abraham igualmente le denegó el deseo diciéndole que para seguir el recto camino en la tierra ya tenían a su disposición las Escrituras de Moisés y de los profetas. La escena de la pechina responde a los tiempos en que Lázaro se alimentaba de despojos junto al portal del rico epulón, en cuyo umbral hay dos testigos. De fondo, una montaña y una palmera.

115. ***San Alejo*** [219].
Pechina suroeste, prolongación de la galería oeste, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "S. Alejo".

Hijo de un patricio romano, rechazó la riqueza de su padre y los beneficios matrimoniales el mismo día de su boda. Marchó de peregrino a Tierra Santa y allí vivió miserablemente durante muchos años, al cabo de los cuales regresó a Roma y permaneció el resto de sus días como un mendigo bajo la escalera de su casa paterna, sin ser reconocido por los suyos. Cuando murió, sus familiares y toda Roma conocieron la historia de San Alejo gracias a una carta que dejó escrita contando toda su vida. La habitual iconografía de San Alejo ha seleccionado como escena más típica la que en esta pechina se ve, que muestra al santo echado bajo la escalera de la casa de su padre. Al fondo hay una puerta con dos personajes más.

[218] Lucas XVI, 19-31.
[219] REAU (1955), vol. III, p. 52-54.

116. ***Amor de la Virtud.***
Bóveda baída, galería oeste, extremo norte, claustro de capillas.
205 x 255 cm.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "Amor de la Virtud.".

La representación del Amor de la Virtud es aquí interpretada con marcadas diferencias respecto a la versión descrita por Ripa[220]. En vez de tratarse de un niño-adolescente alado, con una corona de laurel en la cabeza y otras tres en la mano, se ha adoptado la imagen de un angelito portando dos coronas de laurel. Le acompaña otro angelito que sostiene la filacteria que da título a la alegoría, así como un par de palmas. Se mantiene, no obstante, el atributo básico que son las coronas de laurel, justificables porque "entre todos los amores que tan variadamente nos pintan los poetas, el de la virtud supera a todos los restantes en nobleza, siendo la virtud misma más noble que ninguna otra cosa de cuantas existen. Aparece con corona de laurel como símbolo del amor que se debe a la virtud, y para mostrar que dicho amor no es corruptible sino que, como el laurel, siempre verdea; y siendo corona o guirnalda, y por tanto de forma esférica, nunca jamás encuentra término... Así se muestran también, y doblemente, las cualidades de la virtud con la condición circular de las coronas y con el número ternario, que es número perfecto y coincide con el de las coronas que el muchacho angelito lleva".

117. ***Pureza*** [221].
Cúpula, galería norte, claustro de capillas.
250 cm ø.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "Pureza".

Mujer joven vestida con túnica blanca y con un manto que le cubre la cabeza cogido sobre el pecho con un broche en forma de sol. En la mano izquierda lleva un ramo de lirios, mientras que con la derecha está echando grano a lo que parece ser un gallo. "El traje blanco muy bien se corresponde con la presente condición y disposición, del mismo modo que la blancura participa en mayor grado de la luz que ninguna otra tonalidad, siendo aquella de entre todos los accidentes sensibles el más puro y perfecto. Con lo mismo representa que la virtud de la Pureza se asimila en mayor grado que otra alguna a cuanto atañe a lo Divino". El gallo, "según refiere Piero Valeriano en su libro XXIV, representaba entre los Antiguos la pureza y sinceridad de Ánimo, por cuya razón ordenó Pitágoras a sus discípulos que alimentaran a los mentados animales, a saber, que nutrieran entre las virtudes de su ánimo la pureza y sinceridad". Nuestra alegoría de la Pureza presenta contaminaciones con otra, de significación próxima en

[220] RIPA (1987), vol. I, p. 88.
[221] RIPA (1987), vol. II, p. 241.

algunos aspectos, que es el Pudor[222]. Efectivamente, el ramo de lirios blancos se explica porque "viene a ser la flor más propia de la virginidad y del pudor". Por otro lado, a la alegoría del Pudor se la debe representar tocada con velo, cualidad que no se cumple aquí, pero a cambio cubre su cabeza con manto[223], lo cual debe interpretarse en el mismo sentido, en el de que la mujer "púdica debe ocultar ante los ojos ajenos la visión de la belleza de su persona, evitando con ello la ocasión de manchar el pudor con su mirada". El broche que lleva sobre el pecho en forma de sol simboliza que cada acción basada en la Pureza es adornada por la verdad y brilla como el sol[224].

Sólo una de las cuatro pechinas situadas bajo la Pureza conserva todavía su pintura, la que representa al casto José.

118. ***José el Casto*** [225].
Pechina noreste, galería norte, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Josef. el / Casto-".

José, hijo predilecto de Jacob, había despertado la envidia de sus hermanos, quienes decidieron librarse de él vendiéndolo a unos mercaderes ismaelitas. Tiempo después fue comprado por el ministro egipcio Putifar quien, al comprobar su valía, le hizo mayordomo de su casa. Era joven tan hermoso que despertó los deseos de la mujer de Putifar, pero consciente de la confianza que había depositado su amo en él y temeroso de la Ley de Dios, José rehusaba las insinuaciones de ella. Pero "un día que entró José en la casa para cumplir con su cargo, y no había nadie en ella, le agarró [*la mujer de Putifar*] por el manto diciéndole: acuéstate conmigo. Pero él, dejando en su mano el manto, huyó y se salió de la casa"[226]. Este mismo instante representa la pechina, ambientada en un interior con un gran lecho. La mujer de Putifar, rabiosa por el desprecio de José, se vengó acusándole ante su marido y los demás siervos de pretender él seducirla y así José fue a parar a la cárcel. Este episodio convirtió a José en paradigma de la Castidad.

---

[222] RIPA (1987), vol. II, p. 237-240.

[223] Además de la Pureza, sólo hay otra alegoría de virtud en la Cartuja de las Fuentes que cubra su cabeza con manto. Se trata de la Vigilancia.

[224] Este atributo no aparece en las ediciones RIPA (1618) ni RIPA (1987), pero sí en RIPA (1779), p. 114-115.

[225] Génesis XXXVII al L.

[226] Génesis XXXIX, 11-12.

119. ***Modestia (?)*** .[227].
Bóveda baída, prolongación de la galería este, extremo sur, claustro de capillas.
205 x 255 cm.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.

Pintura muy destruida, donde apenas se aprecian algunas formas de la mujer que personifica la alegoría y un detalle iconográfico que puede ser la clave para identificarla. Se trata de un ojo radiante presumiblemente situado en el extremo superior de un cetro. Este es el principal atributo de la Modestia, "pues los Antiguos sacerdotes, queriendo simbolizar jeroglíficamente al moderador, solían pintar un ojo con un cetro, cosas en todo convenientes a la Modestia porque, en efecto, quien posea esta virtud tendrá buen ojo y cuidado para no caer en falta, del mismo modo que quien se deje regir y gobernar por el cetro de la modestia, sabrá también refrenar sus pensamientos para no dar lugar a la soberbia y el orgullo".

120. ***Penitencia*** [228].
Cúpula, prolongación de la galería este, claustro de capillas.
250 cm ø.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Penitencia.".

La muchacha que en este caso personifica la virtud de la Penitencia presenta unas vestiduras no muy distintas, en conjunto, a las demás alegorías de la cartuja. Sin embargo, cierta desnudez insinuada en el hombro derecho puede responder al propósito de pintarla pobremente vestida, como corresponde según Ripa al vestuario de una penitente. Las ramas de espino y el pez que lleva en las manos se explican porque "la penitencia debemos realizarla en medio del dolor y los ayunos". Junto a la mujer hay una parrilla "como símbolo de la verdadera Penitencia según dicen los Teólogos sagrados; pues al igual que el instrumento que decimos se ha de poner en medio, entre el fuego y la cosa que se cuece, así también la penitencia ha de servir de mediación entre las penas y dolores que sufre el pecador por una parte, y el amor que Dios le tiene y manifiesta por otra". La calavera, el libro y la cruz que están a los pies de la mujer son objetos muy comunes con los que se suele representar a los penitentes. Más concretamente, Ripa repara en el crucifijo por representar "la paciente conformidad que adquiere el penitente a imagen de Cristo Nuestro Señor, ejercitándose en el desprecio y desapego del Mundo, conforme a las palabras del Salvador cuando dijo: qui non tollit Crucem suam et sequitur me, non potest meus esse discipulus[229]".

[227] RIPA (1987), vol. II, p. 90-92.
[228] RIPA (1987), vol. II, p. 190-193.
[229] "Quien no coge su cruz y me sigue, no puede ser discípulo mío" (Lucas IX, 23).

De nuevo nos encontramos con un conjunto de cuatro pechinas asociadas a la alegoría de una cúpula, en este caso para ejemplificar la Penitencia. Sólo una se conserva íntegramente (*San Hilarión*), mientras que las demás sufren intensos deterioros sin que en ellas pueda reconocerse nada comprensible salvo una que todavía deja adivinar el nombre del santo al que estuvo dedicada (*San Pablo Ermitaño*). Parece no haber duda acerca de que en las cuatro pechinas se pintaron santos penitentes.

121. *San Pablo Ermitaño* [230].
Pechina noreste, prolongación de la galería este, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "S / Pablo [*Ermitaño*]".

Nació en el año 229 en Tebas (Egipto). Se retiró al desierto para escapar de las persecuciones de Decio, donde llevó una larga y austera vida eremítica hasta su muerte en el 342. Se alimentaba gracias al pan que cada día le llevaba un cuervo. Es considerado el primer ermitaño. La pechina ha perdido casi toda la policromía, por consiguiente resulta imposible describir la actitud o atributos del santo, aunque es de suponer que estuviera pobremente vestido y que junto a él hubiera un cuervo llevando un pan en el pico.

122. *San Hilarión* [231].
Pechina noroeste, prolongación de la galería este, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "S. / Ylarion".

Nacido en el año 390 en Gaza (Palestina), fue convertido por San Antonio Abad en Egipto y murió en Chipre en el 372. Vivió largos años como anacoreta en el desierto de la Tebaida y allí tuvo que luchar contra las tentaciones del demonio. De acuerdo con su iconografía, el santo va semidesnudo (no con el habitual taparrabos sino con un manto que le cubre las piernas) y ostenta una larga barba que le llega hasta el ombligo. El crucifijo ante el que ora es objeto común entre los santos penitentes. El resto del espacio de la pechina se ambienta con unas rocas y algo de vegetación.

[230] REAU (1955), vol. III, p. 1051-1054.
[231] REAU (1955), vol. III, p. 649-650.

123. *Inocencia.*
Bóveda baída, prolongación de la galería este, extremo norte, claustro de capillas.
205 x 255 cm.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "Inocencia".

Para simbolizar esta virtud se ha prescindido del modelo femenino con sus atributos propuesto por Ripa[232]. En su lugar, representan la inocencia dos cándidos angelitos que portan una filacteria con la inscripción señalada.

124. *Devoción (?)* [233].
Bóveda baída, galería este, extremo norte, claustro de capillas.
280 x 250 cm.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "De<u>b</u>[*ocion ?*].

De esta alegoría sólo se aprecian algunas partes del cuerpo de la mujer que la personifica y un angelito con una filacteria cuya inscripción sólo conserva las tres primeras letras (siendo la tercera dudosa). No contamos con ningún atributo para identificar dicha alegoría, pero partiendo del fragmento de inscripción que queda, podría corresponder a la palabra "Debocion" (sic), teniendo en cuenta que de todas las alegorías recogidas por Ripa que en castellano empiezan por "De", la Devoción es la que mejor encaja dentro del repertorio de virtudes plasmadas en el claustro de la Cartuja de las Fuentes. Ripa describe la Devoción como una "mujer arrodillada y con los ojos vueltos hacia el cielo, mientras con la diestra sostiene una luz encendida". Ciertamente la actitud que aquí vemos de una mujer con los brazos extendidos y los ojos dirigidos hacia lo alto es similar a la actitud propuesta por Ripa, pero es imposible comprobar si llevó en su día una luz, llama o resplandor en su mano derecha.

125. *Oración* [234].
Cúpula, galería este, claustro de capillas.
250 cm ø.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.

---

232 RIPA (1987), vol. I, p. 529.
233 RIPA (1987), vol. I, p. 277.
234 RIPA (1987), vol. II, p. 158-161.

Joven mujer vestida con faldón verde que eleva su mirada hacia el cielo y extiende sus brazos. Lleva en la mano izquierda un corazón flameante y en la derecha un incensario. Bajo sus pies aparece un gallo. "Pintamos vestida de verde a la Oración por la esperanza que abriga de conseguir de Dios la gracia y favores que le pide... Se pinta con los ojos alzados al cielo, porque las cosas que se piden en la Oración deben relacionarse precisamente con la que es nuestra verdadera patria, y no con las cosas de la tierra, donde somos peregrinos". En una de las versiones propuestas por Ripa para la alegoría de la Oración, hace que de su boca salga una llama de fuego, mientras que el dedo índice de su mano izquierda se coloca sobre su pecho para señalar el corazón. Con la llama quiere simbolizar "el ardiente afecto que imbuye la Oración, inflamando nuestra mente de amor por lo Divino"; por otro lado, "el dedo índice señalando el corazón es signo manifiesto de que la Oración debe hacerse con el corazón primero y luego con la boca". Es de suponer que el corazón ardiente que lleva la mujer de la Cartuja de las Fuentes venga a significar lo mismo, en conjunto, que estos últimos aspectos propuestos por Ripa. Un sentido similar encontramos en otra vesión dada por Ripa para la Oración según la cual un viejo sacerdote lleva un corazón en la mano izquierda, expresivo de "que si no se reza de corazón, vana e inútil es la obra de la lengua". El "incensario es símbolo apropiado de la Oración, afirmando el profeta sobre esto en el CXL de los salmos: Dirigatur Domine oratio mea sicuti incensum in conspectu tuo"[235]. Por último, la presencia del gallo (no recogida por Ripa) se justifica por su habitual sentido de vigilancia y diligencia, cualidades apropiadas para la práctica de la Oración.

Por el único personaje reconocible de las pechinas situadas bajo la Oración (*Jeremías*) y por la actitud de otro personaje parcialmente conservado, deducimos que las cuatro estaban dedicadas a otros tantos profetas. Teniendo en cuenta el orden de importancia de éstos, pueden barajarse los nombres de Isaías, Ezquiel y Daniel para las pechinas cuya policromía se ha perdido. La presencia aquí de cuatro profetas es lógica puesto que además del papel desempeñado como anunciadores del Mesías, fueron hombres piadosos, defensores a ultranza del monoteísmo en beneficio del único Dios de Israel, y exigentes en hacer cumplir a los judíos la Ley de Yavé.

126. ***Jeremías*** [236].
Pechina sureste, galería este, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "Hieremias P" (Jeremías Profeta).

Profeta y sacerdote nacido en el siglo XII a.c. En sus escritos (o los que a él se atribuyen) proclama el monoteísmo, lucha contra la herejía y exige que la religión no sea mera práctica externa sino que comporte el obrar con justicia hacia el prójimo y el amor a Dios. Además, y para nuestro caso ésta es la faceta más importante, ponen de manifiesto la importancia

235 "Que mi corazón se enderece, Señor, como incienso en tu presencia". Salmos CXLI, 2 (CXL de la Vulgata).
236 Jeremías I al LII.

fundamental de la Oración en la práctica religiosa. Para mejor expresión de la piedad de Jeremías, se le muestra sentado sobre el suelo dirigiendo su plegaria hacia la presencia divina materializada en el haz luminoso que baja del cielo. Complementan la escena algo de vegetación y un fondo montañoso.

127. *Profeta (?).*
Pechina noroeste, galería este, claustro de capillas.
90 x 140 cm.
Temple.
Década de 1780-90.

Solamente se conserva la mitad superior de la pintura de la pechina, en la que se ve a un hombre de torso para arriba, maduro y con barbas rizadas. Eleva sus brazos hacia Dios en acción de plegaria.

128. *Silencio* [237].
Bóveda baída, galería este, extremo sur, claustro de capillas.
280 x 250 cm.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripciones:
"Tempus tacendi. Ecl. 3.7." (Tiempo de callar. Eclesiastés III, 7).
"Quicustosdit os suum, cus/todit animam suam. Prov. 13." (El que guarda su boca, guarda su vida. Proverbios XIII, 3).

Dentro de las posibles representaciones del Silencio, se ha escogido la encarnada por un hombre viejo. "La edad senil suele ser silenciosa, confiándose por entonces más en el solo mérito que no en la forma adquirida por las palabras". Lleva en la mano izquierda una rama de albérchigo, árbol que "estaba antiguamente consagrado a la figura de Arpócrates, que era Dios del silencio por ser sus hojas semejantes a la lengua del hombre y su fruto similar a un corazón; queriéndose indicar con todo ello que el saber callar a tiempo ofrece grandes ventajas, por lo que nunca debe el hombre que es prudente gastar o consumir su tiempo en palabras vanas y sin fruto; antes bien, sabiéndose callar, deberá considerar todas las cosas con gran cuidado antes de manifestarse". Bayeu siguió la descripción de Ripa pero invirtiendo el sentido del texto literario, de modo que las hojas tienen forma de corazón y los frutos forma de lengua. Otro aspecto a destacar es el gesto del anciano con el dedo índice en la boca, convencionalismo habitual para la acción de hacer guardar silencio.

237 RIPA (1987), vol. II, p. 314-316.

BÓVEDAS DE LAS ESQUINAS: CORO ANGÉLICO

En cada una de las cuatro esquinas del claustro de capillas encontramos una cubierta formada por un panel circular plano insertado en bóvedas de lunetos. Entre cada pareja de lunetos aparecen nervios que van a parar a la moldura de yeso que enmarca el panel circular. En cada panel hay pintados un ángel mancebo, varios angelitos, nubes e inscripciones parcialmente destruidas, componiendo todo el conjunto un coro angélico en alabanza a Dios. Las figuras principales son los cuatro ángeles mancebos, vestidos con amplio y ondulante manto, vistos en escorzo con los pies en primer término. Una vez más, los seres angelicales creados por Manuel Bayeu nos recuerdan vivamente a los que se extienden por los frescos que Francisco Bayeu pintó para El Pilar de Zaragoza y para los Reales Sitios. En particular debemos señalar la figura de la Victoria de la *Rendición de Granada* (Palacio Real de Madrid, 1763)[238] y el ángel del extremo superior de la *Regina Angelorum* (El Pilar, 1775-76)[239].

129. *Ángel.*
Panel circular de la bóveda, esquina sureste, claustro de capillas.
295 cm ø.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripciones:

"[*Exul*]ta, Et lauda, habitatio Sion; quia mag/[*nus in*] medio tui Sanctus Israel. / Isaie. 12º." (Exulta y jubila, moradora de Sión; porque grande es en medio de vosotros el Santo de Israel. Isaías XII, 6).

"[*In ec*]clesiis benedicite Deo Domino de fontibus Israel. / Pfa; 6[*7*]" (Bendecid a Dios en las asambleas, al Señor de la fuente de Israel. Salmos LXVIII, 27 -LXVII de la Vulgata-).

"Iustium / Sapien/tia // timor / Domini".

130. *Ángel.*
Panel circular de la bóveda, esquina suroeste, claustro de capillas.
295 cm ø.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "Cantate Domino quo[*niam*] mag[*nifice fecit: annunti*]ate / hoc in universa terra. Isa[*ie 12*]" (Cantad al Señor que hace cosas grandes; que lo sepa toda la tierra. Isaías XII, 5).

238 ARNÁEZ (1975), p. 18.
239 GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 105.

131. *Ángel.*
Panel circular de la bóveda, esquina noroeste, claustro de capillas.
295 cm ø.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "[*Quam*] dilecta [*tabernacula tua Domine vir*]tutum: concuspicit, et deficit / anim[*a mea in atria Domini. Salmo*] 83. v. 1º" (¡Cuán amables son tus moradas, oh Yavé de los ejércitos! Mi alma ha suspirado hasta desfallecer por los atrios de Yavé. Salmos LXXXIV, 2-3 -LXXXIII de la Vulgata-).

132. *Ángel.*
Panel circular de la bóveda, esquina noreste, claustro de capillas.
295 cm ø.
¿Fresco y temple?
Década de 1780-90.
Inscripción: "Beati qui hab[*itant in domo tua Domine: in saecula*] / Seculorum [*laud*]abun[*t*] te [*Salmo 83*]" (Bienaventurados los que habitan en tu casa, Señor: te alabarán por los siglos de los siglos. Salmos LXXXIV, 5 -LXXXIII de la Vulgata-).

LUNETOS: RETRATOS DE PRIORES

Las bóvedas del claustro de capillas determinan sobre los muros en que apean una serie de lunetos concatenados que fueron utilizados por el artista para representar a los distintos priores que se sucedieron en la Cartuja de las Fuentes desde su fundación en 1507 hasta el año 1776. Aunque hay lunetos en muy mal estado de conservación, quedan los suficientes para comprender cómo era la concepción general de esta serie en todos sus aspectos. Se relacionan en número de catálogo todos los lunetos, incluso los destruidos, de modo que quede constancia de la lista completa de priores. En cada luneto puede haber uno o dos priores, siempre de busto, identificados mediante inscripciones. Podemos distinguir ocho tipos diferentes de lunetos atendiendo a su disposición y organización decorativa.

1º) Luneto con óculo fingido por el que asoma un prior. El óculo esta ceñido con palmas y a ambos lados del mismo aparece la inscripción. Solamente hay uno.

2º) Luneto con óculo, prior y palmas similares al anterior, pero con la inscripción en una filacteria que se extiende a ambos lados del óculo. Hay dos.

3º) Luneto con un prior asomando por un óculo fingido que está orlado con ramajes. La inscripción aparece en una filacteria que se extiende a ambos lados del óculo. Diez.

4º) Luneto con dos óculos fingidos, secantes entre sí, por los que asoman sendos priores. En los dos extremos de cada luneto se encuentran las inscripciones correspondientes a cada prior. Cinco.

5º) Luneto con un prior que asoma a través de un óculo oval decorado con formas aveneradas y en rocalla, así como con dos palmas que se extienden por la parte inferior. La inscripción va en una filacteria desarrollada a ambos lados del óculo. Dos.

6º) Luneto en cuyo centro se abre una ventana fingida en forma de nicho por la que asoman dos priores. A ambos lados están las inscripciones correspondientes. Once.

7º) Luneto en cuyo centro se abre un óculo fingido por el que asoman dos priores. Las inscripciones correspondientes se encuentran en los extremos del luneto. Uno.

8º) Luneto con un prior que asoma a través de un óculo orlado con ramas de roble. A ambos lados se desarrolla la inscripción. Tres.

En total son treinta y nueve lunetos, aunque cuatro de ellos están totalmente destruidos, lo que impide reconocer a cuál de los tipos pertenecieron. No obstante, podría suponerse siguiendo el desarrollo de la serie. La clasificación propuesta serivirá para simplificar la descripción de cada luneto ya que bastará con remitir al tipo concreto al que pertenece.

Las inscripciones, al menos las bien conservadas, dan a conocer el nombre del prior, su lugar de nacimiento, la cartuja en la que profesó y los años en que ejerció el priorato en Las Fuentes. Para completar parte de los datos que han sido presa del deterioro, se han cotejado con un listado de priores de la casa, con el que en general concuerdan[240].

Todos los priores visten hábito de la Orden y tienen la cabeza rasurada. Muchos llevan un libro o algún otro objeto. El artista dotó a cada rostro de intencionada caracterización. Presentan, por tanto, fisonomías individualizadas, si bien dificilmente respondan a auténticos retratos salvo en el caso altamente improbable de que Bayeu se inspirara en retratos anteriores tomados del natural. Por supuesto Bayeu tuvo que conocer personalmente al menos a los tres últimos priores retratados, lo que hace suponer que sus facciones se aproximen algo más a la realidad.

133. ***Juan Corona (?).***
Primer luneto del muro sur, galería sur, claustro de capillas.
110 x 252 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "... la... / ... des.../ ... co. do... / ... Beati...".

[240] BOSQUED (1986), p. 103.

El primer prior propiamente dicho de la Cartuja de las Fuentes fue el del luneto siguiente, Miguel de Mon. Sin embargo el hecho de que exista este luneto anterior, muy mal conservado, hace suponer que se incluyó en la serie al prior de Escala Dei (provincia de Tarragona) Juan Corona, quien en 1506 recibió poderes para firmar el acta de aceptación con objeto de fundar la Cartuja de las Fuentes[241]. Pertenece al tipo 1º.

134. ***Miguel de Mon (1507-1509).***
Segundo luneto del muro sur, galería sur, claustro de capillas.
110 x 251 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "... P. D. Miguel / ... at Monje Profeso / Escala Dei Fue primer P[*pri*]/or de esta cartuja el año 150[*7*]..."
Pertenece al tipo 3º.

135. ***Domingo Gil (1509-1512).***
Tercer luneto del muro sur, galería sur, claustro de capillas.
110 x 258 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "... D. Domingo Gil / ... de Lerida, y pro/feso de Escala Dei, tomo / posesn. de Retor de et, Cartu / año 150[*9*].

Lleva en la manos unas gafas y un libro. Pertenece al tipo 3º.

136. ***Francisco Vern (1512-1517).***
Cuarto luneto del muro sur, galería sur, claustro de capillas.
110 x 262 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Franco. Vern. natural de / Fraga y profeso de Escala Dei to/mo posesion de este prio/rato año 1512".

Tiene las manos entrelazadas. Pertenece al tipo 3º.

241 BOSQUED (1986), p. 91. BARLÉS (1993), vol. 10, p. 36-37.

137. ***Martín de Vera (1517/18 -1521 y 1523-1532).***
Quinto luneto del muro sur, galería sur, cluastro de capillas.
110 x 256 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Martin de Vera / natural de Zaragoza y profeso / de Porta Celi tomo posesion / de este Priorato año 1518".

Lleva un libro en la mano. Pertenece al tipo 3º.

138. ***Tomás Forns (1519/21-1522).***
Sexto luneto del muro sur, galería sur, claustro de capillas.
110 x 255 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Thomas Forns. natu/ral de Tortosa y Profeso d Esca/la Dei tomo posesion de / este Priorato año 1519".

Manos dentro de las mangas. Pertenece al tipo 3º.

139. ***Fernando de Torrijos (1521/22-1523).***
Luneto del muro norte, galería sur, claustro de capillas.
110 x 255 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Fernando de Torrijos / natural de Reus y Profeso de / Escala Dei tomo posesion / de Retor de esta Casa año de / 1521".

Manos dentro de las mangas. Pertenece al tipo 3º.

140. ***Jerónimo de Villafranca (1532-1533).***
Primer luneto del muro oeste, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 268 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "... o... na / ... [Zara]goza / y Profeso de Escala Dei. tomo pose/sion de Retor de esta Cartuja / año de 1532".

Lleva en las manos una pequeña herramienta con la que está elaborando un rosario. Pertenece al tipo 3º.

141. ***Juan de Salazar (1533-1534 y 1537-1538) y Agustín Salavert (1534-1537).***
Segundo luneto del muro oeste, galería oeste, claustro de capillas.
90 x 280 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones:
"El V. P. D. Ju/an Salazar. natu/ral de Daroca y Profeso / de Escala Dei. fue 2 beces Pri/or de esta Casa los años 1533 / y 1537".
"El V. P. D. / Agustin Sa/labert. profeso de / Valde Christo. y na/tul de Valencia. tomo / posen de este Priorato año / 1534".

Salavert lleva en las manos una cajita y una florecilla. Pertenece al tipo 4º.

142. ***Pedro de San Andreu (1538-1542 y 1544-1547).***
Tercer luneto del muro oeste, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 250 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Pedro de Sant Andreu Fue Retor de esta Casa / año 1538 y Prior en el de 1544. fue Profeso / de Escala Dei. y natural Aytona".

Lleva un pequeño crucifijo y un libro en las manos. Pertenece al tipo 5º.

143. ***Juan Teixidor (1542-1544) y Pedro Bellust (1547-1549).***
Cuarto luneto del muro oeste, galería oeste, claustro de capillas.
90 x 280 cm.
Inscripciones:
"El V. P. D. / Juan Tejidor. / profes de Vallde-/Christo. y natural de / Mulbiedro. tomo posesi / de este Priorato año 1542".
"El V. P. D. / Pedro Bellust. / natural de Cerbera / Profeso de Montealegre / tomo posesion de Retor de / esta Casa año 1547".

El primero con una mano en el pecho y el segundo con la capucha puesta. Pertenece al tipo 4º.

144. ***Miguel Segrera (1549-1556?).***
Quinto luneto del muro oeste, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 268 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Miguel Segrera, natural / de Mataró, y Profeso de Môntealegre / tomo posesion de este Priorato / el año de 1549".

Lleva en las manos lirios y un libro. Pertenece al tipo 3º.

145. ***Juan Torralba (1556-1563).***
Sexto luneto del muro oeste, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 254 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Juan. Toralba natu[*ral*] / de. Calatayd. y Profeso de Escala De[*i*] / tomo posesion de este Priorato / el año de 1563".

Lleva un bastón de mando. Discrepa la cronología anotada junto al nombre-título respecto a la dada en la inscripción. Lo cierto es que en 1563 la comunidad de Las Fuentes decidió abandonar la casa[242], por lo cual el año pintado no parece razonable. La Orden Cartujana no volvería al monasterio hasta 1585.

146. ***Diego de Losilla (1585-1591) y Luis de Torrellas (1591-1594).***
Séptimo luneto del muro oeste, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 205 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones ilegibles, aunque puede entreverse que los nombres correspondieron a los señalados.

Sujetan un libro entre los dos. Pertenece al tipo 6º.

[242] BARLÉS (1993), vol. 10, p. 45.

147. ***Antonio Pérez (1594-1600) (?) y Miguel Lorente (1600-1605) (?).***
Octavo luneto del muro oeste, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 258 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones ilegibles.

Ambos priores van encapuchados. Uno lleva libro y bastón. Pertenece al tipo 6º.

148. ***Pedro Blanc (1605-1606) (?) y otro prior desconocido (1606-1608).***
Noveno luneto del muro oeste, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 198 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones ilegibles.

Sujetan entrambos un libro abierto.Pertenece al tipo 6º.

149. ***Francisco Almenar (1608-1613) y Miguel Vera (1613-1618).***
Primer luneto del muro este, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 198 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones:
"El / V. P. D. / Francisco [*Almenar*] / Naturl de Mon-/zon y profeso de / Aula Dei. tomo po/sesion de este Prioto / año 1666".
"El V. / P. D. Mi/guel Vera Natu[*ral*] / n.autu... / por lauda... / ... de Porta Celi / tomo posesion de / este Priorato año / 1614".

El año 1666 anotado para Francisco Almenar es evidentemente erróneo. Posiblemente el pintor quiso poner 1606. Pertenece al tipo 6º.

150. ***Enrique Tristani (1618-?) y Lorenzo Magallón (1624-1628).***
Segundo luneto del muro este, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 258 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones:

"El / V. P. D. / Henrique / Tristani na/tural de Reus / y Profeso de Esca/la dei, tomo pose/sion de este Priorato / años 1618".
"El V. / P. D. Lo/renzo / Ma/gallon natu/ral de Saliña / y profeso de Aula / Dei, tomo posesion / de este priorato / año 1624".

El primero tiene las manos juntas y el segundo lleva bastón. Entre ambos hubo otro prior llamado Vicente Navarro que no aparece representado. Pertenece al tipo 6º.

151. ***Juan Francisco Vascuas (1628-1631) y Jerónimo Falcón (1631-1634) (?).***
Tercer luneto del muro este, galería oeste, claustro de capillas.
110 x 205 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones:
"El / V. P. D. / Frano Vascuas na/tural de Zara/goza y profeso de Aula Dei to-/mo posesion de es-/te Priorato año / 1628".
"... y profeso de Aula / Dei tomo posesion de este Priorato año / 1630".

El primero tiene las manos metidas en las mangas y el segundo lleva una mano sobre el pecho. Después del último prior citado fue elegido Francisco Albiol, que no figura. Pertenece al tipo 6º.

152. ***Orencio Clavería (1634-1637).***
Primer luneto del muro norte, galería norte, claustro de capillas.
110 x 262 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Orencio Cleberia. natural / de Huesca, y Profeso de Aula Dei / tomo posesion de este / Priorato, año 1634".

Lleva en la mano un papelito con la inscripción "Ac. Dn. Martin / Ruileai Ge. Dur/on L.", cuyo significado desconozco. Le sucedió en el priorato Miguel Dicastillo, que no figura. Pertenece al tipo 3º.

153. ***Vicente de las Cuevas (1640-1641) y Jerónimo Sebastián (1643-1644).***
Segundo luneto del muro norte, galería norte, claustro de capillas.
110 x 258 cm.
Temple.

Década de 1780-90.
Inscripciones:
"... D. Vicente / de Cuebas. na-/tural de Formiche / bajo, y Profeso de la / Rl. Casa de Aula Dei, / tomo posesion de este / Priorato año 1641".
"El V. P. / D. Geroni-/mo Sebastian / natural de la Yglesu/ela del Cid, bailias de / de Canta bieja. Profeso de la Rel. Cr Aula Dei, tomo Posesion de / este Priorato año 1643".

El primer prior lleva un papelito con escritura fingida y el segundo sostiene un libro. Entre uno y otro gobernó la cartuja Francisco del Mas y después de Sebastián fue rector Felipe Juste, pero ninguno de los dos figuran. Pertenece al tipo 7º.

154. ***Juan Sola (1647-1657) y Francisco Albiol (1657-?) (?).***
Tercer luneto del muro norte, galería norte, claustro de capillas.
110 x 251 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. / P. D. Ju/an Sola./ natral de / Zarag[*oza*].".

Está muy destruido, pero todavía se reconoce el nombre del primer prior. Pertenece al tipo 8º.

155. ***Diego Rodríguez (1664-?) (?) y otro prior desconocido (1664-1665) (?).***
Primer luneto del muro oeste, galería este, claustro de capillas.
110 x 205 cm.
Temple.
Década de 1780-90.

Luneto prácticamente arruinado. Ni siquiera se sabe si hay uno o dos priores. Todavía se reconoce que pertenece al tipo 6º.

156. ***José Morlanes (1665-1670) (?) y Miguel Pastor (1670-1673) (?).***
Segundo luneto del muro oeste, galería este, claustro de capillas.
110 x 258 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción ilegible.

El primero lleva bastón y el segundo extiende sus manos. Perenece al tipo 6º.

157. ***Blas Arnal (1673-1680 y 1682-1684) y Juan Anadón (1680-1682).***
Tercer luneto del muro oeste, galería este, claustro de capillas.
110 x 198 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones:
"El V. P. / D. Blas / Arnal natu/ral de Berdun / Prior de Aula Dei / Tomo posen de este / Priorato año 1673".
"El V. P. / D. Juan An[*a*]-/don, nal, de Bi-/el, y Profo. de Aula / Dei tomo posen / de este Priorato / el año 1680".

El primero lleva las manos dentro de las mangas y el segundo señala con el dedo hacia adelante. Pertenece al tipo 6º.

158. ***Dionisio Verdaguer (1684-1685) (?) y José Valero (1685-1696).***
Primer luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
110 x 198 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. / D. Joseph / Valero na/tu de Calamo[*cha*] / ... / ... tomo / ... de este Prio / año 1685".

Luneto muy destruido. Pertenece al tipo 6º.

159. ***José Ayerbe (1696-1700) y Francisco Vidal (1700-1705) (?).***
Segundo luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
110 x 258 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. / P. D. Jose / Ayerbe natu / de Barbastro... prof / de Aula Dei tomo la / posesn de este Priora/ año de 1696".

El prior Ayerbe lleva un papel con escritura fingida. Pertenece al tipo 6º.

160. ***Lamberto de Sanmartín (1705-1708) (?) y Fernando Broto (1708-1722) (?).***
Tercer luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
Década de 1780-90.

Está totalmente destruido. Dada la distribución de las diferentes modalidades de lunetos, es de suponer que perteneciera al tipo 6º. Huelgan las dimensiones y técnica.

161. ***Jaime Villa (1722-1725) (?).***
Cuarto luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
110 x 254 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "...prof / de Esca/la Dei tomo / posen y fue Pri / de esta Casa año 1721".

A pesar del mal estado de conservación todavía se aprecia que el prior lleva un rollo en la mano. Pertenece al tipo 8º.

162. ***José Vintró (1725-1732).***
Quinto luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
110 x 268 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "... V. / D. Jose / [*Vi*]ntro, na/[*tural*]... is de / ...profo / ...[*Aula D*]ei / tomo / po.../ y fue... / de esta... / años de...".

Lleva un cirio encendido fajado con una filacteria con la inscripción "ZELO Efpiritual". Pertenece al tipo 8º.

163. ***Miguel Sánchez (1732-1734) (?) e Isidoro Herrando (1734-1741) (?).***
Sexto luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
90 x 280 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: :... a... / ...ris... / de Aldeguela / ...".

Prácticamente destruido. Quizá perteneció al tipo 4º.

164. ***Crisóstomo Herrero (1741-1744).***
Séptimo luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
110 x 250 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. D. Chrisostomo Herreros fue / ...".
Pertenece al tipo 5º.

166. ***Martín de Reparaz (1744-1746) y Baltasar Gil de Federich (1746-1748).***
Octavo luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
90 x 280 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones:
"El V. P. D. / Martin de / Reparaz. Fue / Prior de esta Casa año / de 1744".
"El V. P. / D. Baltasar / Gil de Federik / Fue Prior de esta / Casa año de 1746".

El primer prior está leyendo un libro abierto, mientras que el segundo, encapuchado, indica con el dedo hacia arriba. Pertenece al tipo 4º.

166. ***Narciso Figueras (1748-1749).***
Noveno luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
110 x 268 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Narziso / Figueras Fue Prior / de esta Casa año 1748".
Pertenece al tipo 3º.

167. ***Antonio Abinaja (1749-1751).***
Décimo luneto del muro este, galería este, claustro de capillas.
110 x 254 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. P. D. Antonio / Abinaja. Fue / prior de esta...".

Lleva un libro en las manos. Pertenece al tipo 2º.

168. ***Miguel Solano (1751-1752) (?) y Juan Maestante (1752-1757) (?).***
Cuarto luneto del muro oeste, galería este, claustro de capillas.
90 x 280 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "... la... / de e... / ... de...".

Está muy destruido. Probablemente perteneció al tipo 4º, que acoge dos priores.

169. ***Rafael Vila (1757-1760) y Francisco Falceto (1760-1761) (?).***
Quinto luneto del muro oeste, galería este, claustro de capillas.
Década de 1780-90.

Está totalmente destruido. Probabablemente perteneció al tipo 4º y, por lo tanto, acogió a dos priores.

170. ***Pedro Pejón (1761-1766) y Manuel Oliván (1766-1768)*** [243]**.**
Cuarto luneto del muro este, galería oeste, claustro de capillas.
90 x 280 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripciones:
"El V. P. D. / D. Pedro / Pejon, natural / de Sieso y Profeso / de Aula Dei tom po/sesion de este Priorato el / año 1761".
"El V. / P. D. Ma/nuel Oliban / natul de Cornibaca / de Mexico y profeso de / Aula Dei fue Prior de / esta Casa año 1766".

El segundo prior está oliendo la rosa que lleva en su mano. Pertenece al tipo 4º.

171. ***José Fanlo (1768-1776)*** [244]**.**
Quinto luneto del muro este, galería oeste, claustro de capillas.
90 x 280 cm.
Temple.
Década de 1780-90.
Inscripción: "El V. / P. D. Jose / Fanlo... / ... natural de Agua/biba. y profeso de Aula / Dei. tomo posesion de este / Priorato año 1768".

---

[243] Luneto reproducido en CALVO (1996), p. 42.
[244] Luneto reproducido en CALVO (1996), p. 42.

Pertenece al tipo 4º, pero solamente hay prior en un óculo. El otro óculo permanece vacío, en espera de que hubiera nuevo prior para retratar, aunque nunca se llevara a efecto. Aquí termina, pues, la serie prioral.

G. CAPILLAS DEL CLAUSTRO DE CAPILLAS

En torno a las galerías del claustro de capillas, también llamado pequeño claustro o claustrillo, se distribuyen diez pequeñas capillas para el uso particular de cada padre. Atendiendo a las pinturas murales que decoran los muros y bóvedas de estas capillas, se observa que una está dedicada a la Trinidad, dos a la Virgen, cuatro a santos de especial devoción en la Orden Cartujana (San Miguel, San Bruno, San Juan Bautista y Santa María Magdalena) y tres a otros santos. Solamente se aportan las dimensiones de las pinturas de las paredes dada la imposibilidad de indicar las de las bóvedas.

CAPILLA DE LA TRINIDAD

Es un capilla de planta casi cuadrangular, cubierta con falsa cúpula rebajada sobre pechinas.

172. ***La Santísima Trinidad.***
Pintura para el altar, muro este, capilla de la Trinidad.
406 x 255 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Rompimiento que representa a las tres personas de la Trinidad adaptadas a una composición triangular. Ocupa el vértice superior la paloma del Espíritu Santo, que irradia luz en torno a ella y también hacia las otras dos personas. Sobre el vértice izquierdo está Cristo, sentado a la derecha del Padre como dice el salmista: "Siéntate a mi diestra en tanto que pongo a tus enemigos por escabel de tus pies"[245]. Sujeta la cruz y en sus manos tiene las llagas producidas por los clavos de la crucifixión; el torso desnudo permite, igualmente, mostrar la llaga del costada producida por la lanza de Longinos. De Dios Padre, sobre el vértice derecho,

[245] Salmos CX, 1 (CIX de la Vulgata). Véase también PAMPLONA (1970), p. 159.

apenas puede apreciarse la cabeza por corresponder a una amplia zona del panel donde se ha desprendido la película pictórica; su cuerpo va envuelto en una amplia túnica blanquecina y apoya la mano derecha sobre la bola del mundo por Él creado, situada en la parte inferior central del triángulo compositivo. Completan la escena figuras de angelitos, bien polícromos o bien a la grisalla. La forma semicircular con la que se remata el marco de estuco donde se encierra la pintura está coronada con motivos florales en relieve que soportan un triángulo, símbolo trinitario. Composición apiramidada. Es obra casi idéntica a la *Trinidad* que pintó Bayeu en la misma década (cat. 300) en la Catedral de Huesca.

173. ***Aparición de Cristo a sus discípulos***
Muro norte, capilla de la Trinidad.
279 x 285 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Cuntes ergo docete omnes gentes: baptizantes cos in nomine Patris e Filii, et Spiritus Sancti. Matt. 28" (Id, pues; enseñad a todas las gentes, bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. Mateo XXVIII, 19).

Muerto ya y resucitado, Cristo convocó a sus once discípulos fieles en Galilea, tal y como la escena muestra, para darles las últimas instrucciones antes de su partida definitiva al Cielo. El texto que aparece en el ángulo inferior derecho reproduce este mensaje final de Cristo que, a su vez, son las palabras finales del Evangelio de San Mateo. Contrasta en la disposición de las figuras el confuso y apretado grupo de apóstoles, dominado por tonalidades terrosas, frente a la realzada figura exenta de Cristo, que resplandece con su nimbo y rostro luminoso así como con su túnica blanca y manto azul. El estudio de actitudes subraya este contraste pues frente a la turbación general que se aprecia entre los discípulos, Cristo permanece en posición firme y majestuosa. El fondo es una lejana visión de amanecer, con muy baja línea de horizonte sobre la que surgen dos edificios clasicistas. En un plano más próximo, tras el grupo de apóstoles, hay una casa sencilla y un par de palmeras.

174. ***San Juan Evangelista en Patmos.***
Muro sur, capilla de la Trinidad.
275 x 285 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Et tres unum / sunt" (Y los tres son uno[246]).

Sentado a la orilla del mar se encuentra San Juan Bautista. Acaba de escribir en un pergamino la frase que encierra el misterio de la Santísima Trinidad. El joven evangelista,

[246] I Epístola de San Juan V, 8.

vestido con túnica y manto, ostenta larga cabellera, típica en su iconografía. La inspiración divina que le asiste en sus textos queda materializada por el haz luminoso que sobre él se proyecta desde el cielo y por la gloria de nubes y cabezas de angelitos que hay de fondo. Otros tres angelitos acompañan al santo evangelista. El fondo marítimo elegido corresponde a la tradición por la cual San Juan redactó sus escritos (Apocalipsis, Evangelio y dos epístolas) en la isla de Patmos. La diagonal domina la composición.

Del resto de la capilla quedan escasos restos de pintura decorativa. El luneto del lado norte presenta un medallón rodeado de roleos con varios angelitos parcialmente conservados. En el del lado sur todavía se constata que hubo otro medallón, también con roleos, pero no reconocible su interior. La decoración de las pechinas está totalmente perdida. En la cúpula aún se adivina un rompimiento con angelitos, en muy mal estado de conservación. En el muro oeste, donde está la puerta de entrada, hay varios paneles decorativos con roleos; en el principal se inscribe un medallón vacío.

CAPILLA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Es una capilla de planta casi cuadrangular, cubierta con falsa cúpula elíptica rebajada, sobre pechinas. Ya se ha comentado el sentido e importancia de la iconografía mariana a propósito del ciclo pictórico de las bóvedas de la iglesia (cat. 15-34). Otros espacio dedicados a la Virgen son el camarín (cat. 73-80) y la capilla de la Asunción (cat. 253-265).

175. *Inmaculada Concepción.*
Pintura para el altar, muro este, capilla de la Inmaculada.
459 x 282 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción en la filacteria sobre la pintura: "TOTA PVLCHRA [*ES AMICA MEA*] ET MACV[*LA*] NON [*E*]ST IN TE" (Toda eres hermosa, amiga mía, y mancilla no hay en ti)[247].

Tradicional imagen de la Inmaculada, situada en el centro del panel, con sus características típicas, tal y como aparece también en el camarín de la iglesia (cat. 73): actitud orante, túnica blanca y manto azul; doce estrellas alrededor de su cabeza y resplandor solar detrás de la misma; y bajo sus pies el globo terráqueo (fajado con una banda del Zodiaco), la media luna y la serpiente, con manzana en sus fauces, pisoteada por la Virgen. Idéntica iconografía en la disposición de la Virgen presenta un grabado de Ramón Bayeu, tomado a su

[247] Cantar de los Cantares IV, 5.

vez de una Inmaculada al óleo pintada por Francisco Bayeu[248]. Además, se han añadido una serie de elementos en torno a María que son sus títulos de honor. Proceden de un "corpus" iconográfico desarrollado a partir del siglo XVI que recrea plásticamente distintos versos o pasajes de algunos libros del Antiguo Testamento (Cantar de los Cantares, Eclesiástico, Salmos, Sabiduría...) como expresión de las excelsidades de la Virgen[249]. Aunque en los siglos XVII y XVIII la representación plástica de las Inmaculadas evolucionó hacia un modelo más abstracto, obviando los títulos de honor, éstos no llegaron a desaparecer, tal y como ocurre en el presente caso y en el de otra temprana *Inmaculada* de Manuel Bayeu (cat. 388). Los títulos marianos elegidos en esta pintura, así como sus precedentes bíblicos, son los siguientes:

* Rama de olivo: "Oliva vistosa"[250].
* Pozo: "Pozo de aguas vivas"[251].
* Espejo: "Espejo sin mancha"[252].
* Lirios: "Como lirio entre espinas"[253].
* Escudo con la inscripción: "Antequam / quidquam / fa/ceret" (fragmento del versículo: El Señor me engendró al principio de sus obras, desde el principio, antes que crease cosa alguna)[254].

Los desprendimientos de policromía quizás hayan destruido algún otro motivo que hoy no puede reconocerse.

176. ***La educación de la Virgen niña.***
Muro sur, capilla de la Inmaculada.
242 x 263 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

María, de corta edad, vestida con túnica blanca y manto azul, recibe a través de un libro enseñanzas de su madre sobre los misterios divinos y sobre la misión que aguarda a la niña como futura madre de Dios. A la derecha está sentado San Joaquín, leyendo un libro. Los dos progenitores son de avanzada edad. Tras el grupo, leve referencia paisajística sobre la que surge un rompimiento con la paloma del Espíritu Santo que acoge con su haz luminoso a las tres figuras, determinando una composición piramidal. Bayeu, según su práctica habitual y cuando el tema se lo permite, acentúa los rasgos de vejez. También es típico del artista los celajes espesos y de luces ocres.

---

248 Puede verse un ejemplar en las colecciones de la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, catalogado bajo el número 15.290. Véase LOMBA, y GIMÉNEZ (1984), p. 47 y 52. Para el cuadro de Francisco Bayeu véase MORALES (1979), p. 221.

249 TRENS (1947), p. 150.

250 Eclesiástico XXIV, 19.

251 Cantar de los Cantares IV, 15.

252 Sabiduría VII, 26.

253 Cantar de los Cantares II, 2.

254 Proverbios VIII, 22.

177. ***Adoración del Niño Jesús por María y José.***
Muro norte, capilla de la Inmaculada.
241 x 269 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

La escena presenta a los padres del Niño Jesús contemplándole amorosamente. A la izquierda está la cuna, que dos angelitos cubren con un manto y unas rosas. Detrás del grupo de figuras hay algunos elementos arquitectónicos (balaustrada, zócalo, columna), que magnifican el portal de Belén, y unas notas paisajísticas. Composición piramidal.

Sobre esta pintura y la anterior (es decir, las pinturas de los muros laterales de la capilla) hay una tarjeta de estuco en relieve configurada a base palmas, roleos, cueros recortados y un rostro infantil. En el centro lleva la tarja un escudo con una estrella rodeada de otras seis menores, alusivas a San Bruno y los seis compañeros con quienes fundó la primera cartuja en Grenoble.

178-179. ***Letanía de la Virgen.***
Muro oeste, sobre la puerta, capilla de la Inmaculada.
92 x 90 cm cada uno.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Son dos paneles repletos de letras en disposición de cuadrícula. El primero de ellos encierra la fórmula "SANCTA MARIA" de la letanía de la Virgen y el otro la respuesta "ORA PRO NOBIS" (Santa María, ruega por nosotros). Ambas expresiones están escritas numerosas veces y para poder leerlas basta partir de la letra central en cualquiera de las cuatro direcciones haciendo un recorrido que recuerda el salto de caballo en el ajedrez. Entre ambos cuadros hay otro más con decoración de roleos.

180. ***Torre de David.***
Luneto sur, capilla de la Inmaculada.
270 cm ø aprox.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Unos angelitos llevan una torre, que es representación de María como la hermosa y protectora "Torre de David con baluartes"[255] o como la "Torre fortificada contra el enemigo"[256]. Uno de los mencionados angelitos lleva un espejo sobre el que refleja un rayo de luz, lo que presumiblemente representa el título mariano "Espejo sin mancha"[257]. La mala conservación del luneto impide reconocer, en caso de haberlos, más títulos marianos.

181. ***Títulos marianos.***
Luneto norte, capilla de la Inmaculada.
270 cm ø aprox.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Rompimiento con angelitos cuya mitad superior, zona donde probablemente se encontraba lo más significativo de esta pintura, está destruida. Sin embargo queda otro elemento de interés en la zona inferior, que es una estrella, referida seguramente a María como "Estrella brillante y matutina"[258] o "Estrella que se alza de Jacob"[259].

182. ***Palmera.***
Pechina noreste, capilla de la Inmaculada.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Es la única pechina que todavía conserva medianamente visible el motivo representado. Se trata de una palma o palmera de la cual surgen rayos. Dada la capilla en la que se encuentra y teniendo presente los motivos pintados en otras zonas de la misma, es de suponer que sea un atributo más dedicado a la Virgen, como es la "Palma de Engadí"[260].

183. ***Monograma de la Virgen María.***
Cúpula, capilla de la Inmaculada.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

---

[255] Cantar de los Cantares IV, 4.
[256] Salmos LXI, 4 (LX de la Vulgata).
[257] Sabiduría VII, 26.
[258] Apocalipsis XXII, 16.
[259] Números XXIV, 17..
[260] Eclesiástico XXIV, 18.

En el centro de la cúpula, rodeadas por una guirnalda de flores, aparecen escritas con delicada caligrafía las letras "M" y "A" superpuestas, iniciales del nombre de María. De la pintura del resto de la cúpula no queda prácticamente nada.

CAPILLA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

Capilla ligeramente rectangular, cubierta con falsa cúpula rebajada sobre pechinas. San Miguel Arcángel, triunfador sobre los demonios y guía de las almas en su camino hacia el Cielo, ha gozado siempre de gran estima por parte de los Cartujos. Su festividad (29 de septiembre) era celebrada con misa solemne y sermón. Además del conocido tema de la expulsión de los demonios, puesto en la capilla como escena principal, aparecen otros dos episodios de tipo milagroso, uno de tradición francesa (Oldzada) y el otro aragonesa (don Lope Fernández de Luna). También en la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza) hubo y hay una capilla bajo la advocación del arcángel[261]. En Las Cuevas (Sevilla), uno de los claustros de capillas era llamado de San Miguel por ser él titular de un altar que allí había[262]. El coro de hermanos de Porta Coeli contiene otro retablito del arcángel[263].

184. ***Advocación de la capilla de San Miguel Arcángel.***
Muro exterior, sobre la puerta, capilla de San Miguel.
90 x 40 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "S. / Miguel Arcanl.".

Antes de entrar en la capilla se advierte la dedicación de la misma mediante una tarjeta parcialmente conservada, enmarcada por roleos y rematada por una cabeza de angelito, en cuyo interior se encuentra la inscripción aludida.

185. ***San Miguel derrotando a los demonios.***
Pintura para el altar, muro este, capilla de San Miguel.
556 x 306 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

261 BOSQUED (1986), p. 518.
262 CUARTERO (1950), vol. II, p. 689
263 TARÍN (1897), p. 9.

San Miguel, armado de espada y escudo, se avalanza violentamente sobre un conjunto de monstruosos seres demoníacos que son precipitados a las llamas del infierno. Le acompaña y ayuda otro ángel. Algunos demonios presentan formas humanas con ciertas deformaciones como la cola y las garras, mientras que otros son decididamente animalescos. La composición triangular, en cuyo vértice superior se sitúa San Miguel, el derrumbamiento caótico de los diablos y los violentos escorzos, incrementan el dinamismo y expresividad que el tema tiene de por sí. Este asunto, cuya iconografía se remonta a la Alta Edad Media, se inspira en el Apocalipsis de San Juan: "Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados"[264].

En la zona inferior de este panel se pintó un zócalo fingido en cuyo centro hay una hornacina que acoge a la Virgen del Pilar, también fingida. Tanto en la hornacina, como a ambos lados de la misma, hay jarrones con florecillas. La proyección de sombras de este conjunto responde a la situación del óculo de iluminación de la capilla (actualmene cegado), lo que aumenta el efecto de relieve y veracidad.

186. ***Milagro de Oldzada.***
Muro sur, capilla de San Miguel.
273 x 306 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Oldzada matrona Francesa q. estando en dias de parto, le arrebató el mar en un refluxo. Parió en las aguas llamando en su ayuda a S. Miguel qe. la sacó libre con su / hijo, librando à los dos de la muerte, y al niño conserbarle la bida del Cuerpo, para qe. lograse la de el alma en el Bautismo.".

El episodio corresponde, según explica la inscripción, a la milagrosa intervención de San Miguel por la cual Oldzada y su hijo fueron salvados de morir ahogados al ser sorprendidos por la marea cerca de la famosa isla de Mont-Saint-Michel[265]. La escena describe todos los elementos del relato: Oldzada, con su hijo en brazos recién parido, acaba de salvar su vida y tiene un pie ya en tierra; un amplio fondo marino, del que acaba de librarse, ambientado con algunos barcos; y, en el fondo, la figura de San Miguel con su vestimenta militar, alas y estandarte.

[264] Apocalipsis XII, 7-9.
[265] REAU (1955), vol. II, p. 51.

187. *Milagro de don Lope Fernández de Luna.*
Muro norte, capilla de San Miguel.
278 x 306 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Camindo por un bosque D. Lope Fernández de Luna, Oyo [*u*]na boz lamentosa qe. le llamaba y biendo qe. salt[*aba*] [...] [*a*]bsuelto le declaró `q. por haber sido / deboto de S. Miguel, y muerto en pecado, le logró del Señor conserbar su alma en la cabeza, qe. le [...] moria de esta marabilla / d. Arzobispo de Zaragoza edificó la capilla del Sto. Arcangel en la [...] Racione [...] tt ciudad de Zaragoza".

A pesar de la mutilación del texto, la interpretación de la escena no da lugar a equívocos porque se trata de un milagro bien conocido. Además, la inscripción mural tiene la particularidad de repetir casi literalmente, aunque de forma abreviada, parte del texto escrito por el padre Francisco García y publicado en 1750[266], de donde se deduce que fue fuente de inspiración para esta escena. Incluso podemos servirnos de dicho texto para aventurar una reconstrucción de los fragmentos de inscripción destruidos. El relato del P. García es como sigue:

"Caminado por un bosque Don Lope Fernández de Luna, Arzobispo de Zaragoza, oyó una voz lastimera de persona que se quexaba; entrando más adentro halló entre unos árboles una cabeza dividida de un cadaver, que daba saltos sobre la tierra; admirose y más quando la cabeza en voz alta dixo: Arzobispo don Lope confesión. Llegóse el Arzobispo a la cabeza, oyó la confesión, y después de haver absuelto a aquel hombre, dixo el Arzobispo: Que la causa de haverle Dios hecho tan grande merced, conservando el Alma en su cabeza hasta que se confessasse, era por haber sido muy devoto de San Miguel, y implorando su favor, quando unos enemigos suyos le degollaron, porque se le apareció el Santo Arcángel y prometió que no moriría hasta que confessasse sus pecados. Dicho esto espiró, y, el Arzobispo hizo dar al cuerpo Eclesiástica sepultura; y en memoria de esta maravilla edificó la Capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza".

En la pintura, junto a un macizo arbolado que sugiere un bosque, aparece en primer plano la figura arrodillada de don Lope, vestido con hábito arzobispal y dando la absolución a la cabeza que hay junto a él. La cabeza casi no es visible por haber sido emborronada posteriormente con alguna tinta o pintura, a pesar de lo cual se adivinan las formas de una calavera, extremo no muy concordante con el relato porque en él se habla de una cabeza todavía viva y, por lo tanto, sin descarnar. José Luzán pintó este peculiar tema para la Catedral de Huesca hacia el año 1765[267]. Manuel Bayeu lo tuvo que conocer, con todo probabilidad, antes de que pintara la misma historia en Las Fuentes, pero no se detecta una influencia iconográfica digna de señalar.

[266] GARCÍA (1750), p. 46-47.
[267] ANSÓN (1987), p. 102-104 y 133.

188. ***Medallón.***
Muro oeste, capilla de San Miguel.
205 x 143 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "S. / M.A. / D.Y.P. / U.H.P. / L.T.I." (San Miguel Arcángel, Defensor y Protector...¿?).

Es un medallón conmemorativo que parece reunir abreviadamente las excelsidades del santo arcángel. El desarrollo propuesto de las primeras letras iniciales se supone que es correcto, pero desconozco el significado del resto.

189. ***Angelito con Hostia.***
Pechina sureste, capilla de San Miguel.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Es la única pechina, de las cuatro situadas en la capilla, cuya pintura se conserva lo suficiente como para reconocer su contenido figurativo.Se trata de un angelito pintado a la grisalla en tonos ocres (con retoques en negro) que lleva en su mano izquierda una Hostia radiante en cuyo interior se recoge la abreviatura del nombre de Jesucristo "JHS". Es de suponer que en las otras tres pechinas hubiera también angelitos con sus correspondientes objetos o símbolos sagrados.

190. ***Divisa de San Miguel Arcángel.***
Cúpula, capilla de San Miguel.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Qu[*is ut Deu*]s." (Quien como Dios).

En la zona central de la cúpula hay un medallón oval, orlado con una guirnalda de hojas y rayos. En su interior aparece la divisa cuyo sonido en Hebreo dio lugar al nombre del arcángel. Así, la palabra hebrea "Mikael" se traduce por la expresión latina "Quis ut Deus". En torno a este medallón, ya en la periferia de la cúpula, hay un anillo decorado con una greca. También quedan restos de decoración a base de un cinta continua de tornapuntas afrontadas en los dos arcos torales.

CAPILLA DEL SANTO CRISTO

Capilla rectangular de tres tramos, cubierto el central por una cúpula rebajada sobre pechinas y los laterales con sendas bóvedas de medio cañón. Aparte del cuadro principal, quedan en los muros restos, mejor o peor conservados, de otros cinco temas murales (originalmente eran seis) dedicados a diversos santos cuyo común denominador parece ser su misión como intercesores entre Dios y los hombres. De esta manera, el propósito que buscaría la iconografía de la capilla sería predisponer a algunos santos para proteger a la Cartuja de las Fuentes y a su comunidad de ciertos peligros como el granizo, la peste y otras enfermedades. En los lunetos y pechinas constan algunos datos de interés sobre la ejecución de las pinturas de esta capilla.

191. *Santo Cristo.*
Pintura para el altar, muro norte, capilla del Santo Cristo.
530 x 236 cm.
Temple.
Ca. 1780.

El tercio inferior de este mural no es actualmente visible, pero quedan todavía partes muy significativas de la escena. Se representa un rompimiento celestial en el que aparece Dios Padre entre nubes, con largas barbas, tocado con nimbo trinitario, vestido con amplia túnica y portando un cetro. Junto a Él, extiende sus alas la paloma del Espíritu Santo, de la que mana un haz luminoso que se proyecta sobre el Cristo Crucificado de bulto que en su día estuvo colgado sobre este mural pictórico. De ello no cabe duda puesto que el mural conserva sin pintar el cerco donde iba la cruz, así como dos gruesas escarpias que la sujetaban. Por otro lado, sabemos por la inscripción de uno de los lunetos (cat. 197) que la capilla estaba dedicada a un Santo Cristo. Probablemente se trataría de un Cristo de talla procedente de la primitiva Cartuja de las Fuentes, de reconocido valor artístico y religioso para la comunidad. Quizá fuera el mismo que el regalado por el obispo de Huesca Pedro Gregorio en 1699, valorado en 315 libras jaquesas, milagroso porque sudó sangre en varias ocasiones[268]. Esto motivaría el deseo de dedicarle una capilla en la nueva cartuja.

192. *Santos Abdón y Senem* [269].
Muro oeste, centro, capilla del Santo Cristo.
273 x 235 cm.
Temple.
Ca. 1780.

[268] BARLÉS (1985), vol. I, p. 412-413.
[269] REAU (1955), vol. III, p. 10-12.

Inscripción: "S. ABDON Y S. SENEM: ABOGADOS DE LAS TEMPESTADES DE PIEDRA".

Hermanos gemelos de origen persa, adoptados por la Iglesia Occidental por su presunta presencia en España y posterior martirio en Roma en el año 254. Fueron condenados a las fieras por embalsamar cuerpos de mártires cristianos pero, salvados milagrosamente de este suplicio, acabaron siendo decapitados. Más de la mitad de la pintura está encalada, por lo que sólo se reconocen las piernas de ambos santos. A los pies de los mismos, sobre sendos libros, hay dos grandes cuchillos, atributos iconográficos característicos por haberles sido cortada la cabeza. Son invocados para curar la ceguera de los niños o para conjurar las plagas de saltamontes, pero también, y éste es el aspecto que más debe tenerse en cuenta a tenor de la inscripción, para preservar a los cultivos del granizo. Ciertamente, en la comarca de los Monegros es secular el riesgo de perecer una cosecha por culpa de este dañino agente atmosférico..

193. ***Santos Cosme y Damián*** [270]
Muro este, centro, capilla del Santo Cristo.
273 x 235 cm.
Temple.
Ca. 1780.
Inscripción: "LOS SANTOS MEDICOS S. COSME. Y S. DAMIAN. MARTIRES".

Hermanos gemelos de origen árabe que ejercían la medicina gratuitamente en la ciudad de Cilicia para ganar afectos al Cristianismo, actividad que les conduciría al martirio en el año 287. Fueron sometidos a diversos suplicios de los que salieron milagrosamente indemnes, hasta que finalmente les cortaron la cabeza. Como en la pintura anterior, sólo es visible una franja en la zona inferior, mientras que el resto está destruido. La disposición es similar, apareciendo los dos santos en pie con sus atributos martiriales en el suelo: dos palmas, dos coronas de laurel y una espada. Eran invocados principalmente contra la peste, al igual que San Sebastián, y también contra las enfermedades de las vías respiratorias.

194. ***San Sebastián*** [271]
Muro oeste, extremo sur, capilla del Santo Cristo.
292 x 120 cm.
Temple.
Ca. 1780.
Inscripción: "SAN SEBASTIAN. / ABOGADO DEL CONTAJIO DE LA PESTE.".

[270] REAU (1955), vol. III, p. 332-338.
[271] REAU (1955), vol. III, p. 1190-1199.

Natural de Narbona, llegó a ser centurión del ejército romano en tiempos del emperador Diocleciano (284-305). Descubierto por practicar el Cristianismo, fue condenado a ser atado a un poste o árbol y asaetado en el campo de Marte. Tal es la escena mostrada en la pintura, en la que el semidesnudo cuerpo apolíneo de San Sebastián se contorsiona atado al árbol y erizado de flechas, según modelo iconográfico que procede del Renacimiento pero que encuentra un antecedente más próximo en cuadros como los pintados por Pedro de Orrente (Catedral de Valencia) y Carreño de Miranda (Museo del Prado, procedente del convento madrileño de Las Vallecas). San Sebastián, continuando con la leyenda, no murió así, sino que su cuerpo mal herido fue recogido y curado por Irene. Una vez recuperado, el santo se presentó ante Diocleciano para recriminarle su crueldad hacia los cristianos. Entonces fue azotado y arrojado a la cloaca Máxima de Roma. Detrás de la figura hay un sencillo fondo paisajístico. El tercio superior de la obra no es visible por estar encalado, mas no parece ocultar nada significativo. Además de ser patrón de Roma (junto con San Pedro y San Pablo), patrono de los arqueros, tapiceros y ferreteros, era especialmente invocado para evitar el contagio de la peste. La causa puede deberse al hecho de que en la Antigüedad se considerara a la peste como flechas arrojadas por los dioses a los hombres, de la misma manera que San Sebastián recibió las saetas en su cuerpo. Otra explicación se debería al éxito con que intercedió San Sebastián en la peste de Roma del año 680, motivo por el que se le asociaría en adelante con las enfermedades epidémicas. En el siglo XVIII la peste era todavía temible e incontrolable.

Frente a la pintura de San Sebastián queda otro mural actualmente destruido, pero que presumiblemente albergó la imagen de otro santo varón e intercesor.

195. ***San Antonio de Padua*** [272].
Muro oeste, extremo norte, capilla del Santo Cristo.
292 x 120 cm.
Tempel.
Ca. 1780.
Inscripción: "SAN ANTONIO DE PADUA.".

Santo franciscano portugués nacido en 1195, muerto en Padua en 1231 y canonizado en 1232. Viste hábito y cordón propios de su orden. Protagoniza uno de los episodios más divulgados de su vida: estando en su celda se le apareció el Niño Jesús, quien le acarició con sus manos la cabeza, tal y como recoge la presente escena en la que el santo arrodillado inclina complaciente la cabeza mientras que el Niño se la toma suavemente. A los pies del santo se disponen tres atributos propio suyoss: el libro con el que meditaba en el momento de la aparición; el ramo de azucenas símbolo de su pureza; y la rama de nogal alusiva a otra representación tradicional del San Antonio en la que aparece colgado de las ramas de un nogal como un estilita, mientras que a los pies del árbol se hallan el hermano León y San Buenaventura., los tres en conversación. El fondo es celestial, con nubes y angelitos, pero una discreta presencia de pavimento nos recuerda que los hechos se desarrollan en la celda y no en

[272] REAU (1955), vol. III, p. 115-122.

el Cielo. La intervención de San Antonio de Padua era especialmente requerida para poder hallar los objetos perdidos.

196. *San Buenaventura* [273].
Muro este, extremo norte, capilla del Santo Cristo.
292 x 119 cm.
Temple.
Ca. 1780.
Inscripción: "S. BUENAVENTURA.".

General de la Orden de San Francisco nacido en Toscana en el año 1221 y muerto en Lyon en 1274. Fue obispo y cardenal de Albano y uno de los más grandes teólogos de la Iglesia. Canonizado en 1482 y proclamado Doctor Seráfico en 1587. Está semiarrodillado, vestido con el hábito y cordón franciscanos sobre el que lleva roquete y muceta cardenalicios. A sus pies, la mitra y el báculo de obispo. Es imberbe, siguiendo la tradición iconográfica de los Franciscanos Observantes (mientras que los Capuchinos lo preferían barbado). Con expresión abstraída, dirige su mirada hacia la inspiración divina que recibe para redactar sus escritos teológicos, manifestada en la paloma inscrita en un triángulo de la que surge un haz de luz que baña la cabeza del santo. Sobre la mesa en que trabaja hay un pequeño crucifijo del que mana abundante sangre y cae sobre la peana cuya forma recuerda a las tazas superpuestas de una fuente (parece un recurso intencionado para acentuar la aparatosidad de la visión). Este singular detalle es emblema de una de las principales obras de San Buenaventura, el *Lignum Vitae*, libro que habla del árbol de la cruz o árbol de la Redención, donde fue sacrificado Cristo derramando su sangre para la salvación del hombre, al igual que el pelícano abre su pecho para nutrir con su propia sangre a sus hijos. El fondo es un rompimiento celestial, mientras que el santo y los objetos se apoyan en una tarima. San Buenaventura es protector y modelo de los teólogos. También se le invoca como sanador de los panadizos ("mal de San Buenaventura"), consistente en la aparición de llagas infectas en los dedos de las manos y de los pies. ¿Sería esta dolencia común entre los miembros de una comunidad religiosa sometida a los rigores del invierno y a las dudosas condiciones higiénicas de la época?

Como se verá en las inscripcines de las pechinas, parece que esta capilla se pintó en torno a 1780, lo que significa que sus murales serían de los más tempranos dentro del conjunto de capillas del claustro. Lo que viene a concordar con el hecho de que la figura de San Buenventura está dotada de una agitación y un cierto quebramiento de masas que recuerda a la producción más juvenil de Bayeu. En este mismo sentido conviene anotar que la pose amanerada de las manos del santo es muy similar a la que presenta el San Vicente de las puertas de armario de la sacristía mayor de la Seo de Zaragoza, obra de José Luzán (1757)[274].

[273] REAU (1955), vol. III, p. 234-236.
[274] ANSON (1987), p. 89-92 y 132.

197. ***Motivo decorativo con inscripción.***
Luneto oeste, capilla del Santo Cristo.
235 cm ø aprox.
Temple.
1780.
Inscripción: "Se Pinto asi apulsa para poner el Sto. Christo".

Motivo a modo de cornucopia monócroma con decoración de roleos y un mascarón. A cada lado, un amorcillo. En la base, la inscripción indicada.

198. ***Motivo decorativo con inscripción.***
Luneto este, capilla del Santo Cristo.
235 cm ø aprox.
Temple.
1780.
Inscripción: "En 24 de Abril de 1780".

Motivo muy similar al anterior. Los amorcillos de cada lado llevan respectivamente un pincel y una paleta con varios pinceles.

199. ***Angelito con filacteria.***
Pechina noroeste, capilla del Santo Cristo.
Temple.
1780.
Inscripción: "Pintado s[...] / yeso pied[...]".

Está pintado a la grisalla en tonos azules, al igual que las demás pechinas.

200. ***Motivo decorativo con filacteria.***
Pechina noreste, capilla del Santo Cristo.
Temple.
1780.
Inscripción: "con leche".

201. ***Angelito con filacteria.***
Pechina suroeste, capilla del Santo Cristo.
Temple.
1780.
Inscripción ilegible o fingida.

202. ***Angelito con filacteria.***
Pechina sureste, capilla del Santo Cristo.
Temple.
1780.
Inscripción: "en un día los 4".

Las inscripciones situadas en los dos lunetos y cuatro pechinas relacionados son de gran interés pues informan de lo siguiente:

* La capilla fue dedicada a un Cristo Crucificado, tal y como ya se ha explicado.
* El conjunto de la capilla fue pintado hacia abril de 1780.
* El soporte de la película pictórica es yeso, como puede comprobarse de hecho.
* La expresión "con leche" podría interpretarse en dos sentidos. O bien que se usó una solución de cal como aglutinante de los pigmentos, es decir, una "lechada". O bien que, efectivamente se usó leche, en forma de algún producto derivado como la caseína, para dar más cuerpo a la pasta pictórica, técnica propia de la pintura al temple.
* La factura abocetada y desenvuelta de las pechinas se corresponde con su rapidez de ejecución ya que en un sólo día se pintaron las cuatro.

203. ***Gloria martirial.***
Cúpula, capilla del Santo Cristo.
Temple.
1780.

En la cúpula central se pintó un óculo que abre ficticiamente la capilla al empíreo, en donde flota un angelito que lleva una palma martirial, elemento que bien pudiera asociarse con los santos mártires que en los muros aparecen: Abdón, Senem, Cosme, Damián y Sebastián. Acompañan al angelito las cabezas de otros dos. De acuerdo con la misma concepción de trampantojo, es fingida la estructura arquitectónica que sustenta el óculo mediante cuatro pares de ménsulas entre las cuales se disponen otros motivos decorativos.

Los extremos de la capilla se cubren con sendas bóvedas de medio cañón que reciben ornamentación vegetal de roleos. El medio cañón más próximo a la entrada lleva un medallón en el centro que representa un paisaje bucólico pastoril.

CAPILLA DE LOS SANTOS APÓSTOLES (?)

Se desconoce la exacta advocación original de esta capilla ya que el mural principal del altar y las seis escenas laterales están hoy en día absolutamente perdidas. Sólo podemos guiarnos por lo conservado en las bóvedas para aventurar su advocación a los santos Apóstoles. Constructivamente es un pieza rectangular alargada, con la cabecera en un lado corto y la puerta en el opuesto. Se divide en tres tramos, cubierto el central por una falsa cúpula rebajada sobre pechinas y los laterales con bóvedas de medio cañón que reciben decoración vegetal en relieve a base de palmas y roleos trabajados en estuco. Similar decoración de palmas rodea al óculo de iluminación en el luneto del muro de acceso.

Grande es la importancia de los apóstoles, como discípulos elegidos por Jesucristo y responsables de la difusión de su doctrina, en la iconografía católica en general y cartujana en particular. Especial antención merecen los más destacados, Pedro y Pablo, cuya festividad era una de las dieciséis del año que de santos se celebraban con misa solemne en la liturgia cartujana[275]. Anecdótica señal de la significación de ambos apóstoles es que fray Manuel Bayeu hizo profesión solemne un 29 de junio (de 1772), día a ellos reservado, siguiendo la habitual costumbre cartujana de celebrar este tipo de ceremonias en los días señalados del calendario litúrgico. Como es natural, la representación de apostolados completos es común en las cartujas, por ejemplo el que se situaba en el retablo mayor de Jerez, tallado por José de Arce hacia 1636 y ahora en la colegial de la misma ciudad[276]. Más abundantes aún son las efigies en exclusiva de Pedro y Pablo, como las pintadas por Ribalta en 1625-27 para el retablo mayor de Porta Coeli (Valencia)[277], o las de Sánchez Cotán para el retablo fingido de la capilla "de profundis" en Granada (1612-1627)[278].

En la capilla que nos ocupa empezaremos hablando de los dos lunetos que flanquean la cúpula en los lados largos, entre las pechinas. No están pintados, sino trabajados en relieves de estuco. Ambos lunetos muestran en su parte superior una cabeza de angelito con dos pares de alas y una guirnalda vegetal pendiendo de su cuello. Bajo este motivo aparece una palma en forma de corona en cuyo interior se disponen atributos de dos apóstoles: en el lado oeste una tiara pontificia de triple corona sobre dos llaves cruzadas, pertenecientes a San Pedro; en el lado este una cruz en forma de aspa, es decir, la cruz martirial de San Andrés. El resto de los motivos figurativos son ya pintados y continúan siendo atributos apostólicos.

---

275 Veáse, por ejemplo, el *Quaderno para dirección de los PP. Sacristanes de esta Cartuxa de Nª Sª de las Fuentes... 1802,* existente en un archivo particular de Huesca.

276 GUTIERREZ DE QUIJANO (1924), p. 46.

277 TARÍN (1897), p. 15 y 17.

278 OROZCO (1980), p. 30.

204. ***Angelito con espada de San Pablo.***
Pechina noroeste, capilla de los Santos Apóstoles.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Al igual que en las siguientes pechinas, aparece un angelito desnudo, aunque cubierta su espalda con un manto, sentado sobre una densa nubecilla. Su misión es llevar el atributo de un apóstol, en este caso la espada de San Pablo. La decoración se complementa con algunos detalles vegetales.

205. ***Angelito con libro.***
Pechina noreste, capilla de los Santos Apóstoles.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

El libro puede ser, en general, atributo de cualquier apóstol, pero sobre todo lo es de los que fueron evangelistas, Mateo y Juan.

206. ***Angelito con bordón, calabaza y concha de Santiago el Mayor.***
Pechina suroeste, capilla de los Santos Apóstoles.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Son los atributos del apóstol Santiago en su condición de peregrino. La concha, que normalmente va prendida en la esclavina, aquí se ha colocado en el manto del angelito.

207. ***Angelito con cruz de San Andrés.***
Pechina sureste, capilla de los Santos Apóstoles.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

208. ***Triunfo de San Pedro.***
Cúpula, capilla de los Santo Apóstoles.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Gloria celestial en la que aparece un ángel mancebo en escorzo llevando en sus mano las llaves de San Pedro. Unos angelitos portan la tiara de triple corona y el báculo en forma de cruz de doble travesaño, distintivos papales que convienen a San Pedro por haber sido el primer pontífice de la Iglesia. Es evidente que de todos los elementos iconográficos descritos y conservados en la capilla, son los pertenecientes a Pedro los que gozan de un tratamiento de mayor rango, dado que es el el apóstol más importante. No olvidemos, además, que fue San Pedro quien se apareció a los primeros cartujos para alentarles, en nombre de la Virgen, a continuar en su camino[279].

CAPILLA DE LAS SANTAS VÍRGENES Y MÁRTIRES

Capilla rectangular alargada de tres tramos, cubierto el central con una falsa cúpula rebajada sobre pechinas, y el anterior y posterior con bóveda de medio cañón. Sobre la puerta hay un panel decorativo con motivos "a candelieri". En el mismo muro, en la embocadura de la puerta, hay paneles menores exornados con roleos.

Las protagonistas femeninas de esta capilla son ejemplos típicos del modelo de doncella desarrollado por Manuel Bayeu, de aspecto noble, rostro ovalado, tipo corpulento, antebrazos rollizos, amplios mantos, etc. Es el mismo modelo usado para las alegorías de virtudes.

209. *Santa mártir.*
Pintura para el altar, muro norte, capilla de las Santas Vírgenes.
530 x 236 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

La composición que preside esta capilla sufre un grave deterioro pues en medio de ella se abrió una ventana y rellenó de enlucido su alrededor. Resulta así imposible conocer cuál es la persona o personas que protagonizan la escena, pero tiene que tratarse de una santa mártir según se deduce por el ángel de la zona superior que mira hacia abajo ofreciendo una palma y una corona de laurel, atributos específicos de los mártires, sumado al hecho de que todas las demás pinturas de los muros de la capilla están dedicadas a santas mártires. Puede reconocerse la división de la escena en dos estratos. El inferior terrestre, con un fondo paisajístico y algunos angelitos en primer plano. El superior, donde se sitúa el ángel con la palma y la corona, es celeste, con espesas nubes y angelitos.

279 Véase, por ejemplo, ALFAURA (1791), p. 97

El ángel de la gloria se asemeja a la figura de la Victoria pintada por Francisco Bayeu en el fresco de la *Rendición de Granada* en el Palacio Real de Madrid (1763), del que hay bocetos y dibujos preparatorios[280].

Debajo de esta pintura principal se yuxtapone otra que representa un fingido zócalo en relieve con un medallón en el centro que lleva la siguiente inscripción: "Hoc est enim / corpus meum. / Hic est enim Calix fanguinis mei: novi aeterni testa-/menti misterium fidei: qui / provobis promultis effudentur / in remifsionem / pecatorum" (Este es mi cuerpo. Este es el cáliz de mi sangre, del nuevo y eterno Testamento, el Misterio de la Fe, la cual será derramada por vosotros y por muchos para remisión de los pecados)[281]. Son las palabras que rememoran el acto de la Consagración que día a día, antes de la exclaustración, se celebraba ante la mesa de altar situada justamente debajo del fingido zócalo y medallón.

210. *Santa Apolonia de Alejandría* [282].
Muro este, extremo norte, capilla de las Santas Vírgenes.
300 x 120 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Santa. Polonia. V. y M." (Santa Polonia o Apolonia, Virgen y Mártir).

Virgen alejandrina martirizada en el año 249. Según la tradición hagiográfica, perdió la dentadura al ser brutalmente golpeada por el populacho con piedras en la boca. Otra versión establece que un verdugo le arrancó todos los dientes uno a uno con una tenaza. Puso fin a sus días por negarse a adorar ídolos paganos, por lo que fue condenada a la hoguera, adonde se arrojó ella misma.Se le representa en pie, con túnica, manto, y palma martirial. A sus pies, un angelito sostiene una bandeja con la mandíbula inferior y sus dientes, atributo peculiar de su suplicio. Otro atributo que puede acompañarle, como ocurre aquí, es una corona real. Santa Apolonia yergue su cabeza hacia el haz luminoso sobrenatural que viene de lo alto, complementado con nubes y angelitos.

211. *Santa Lucía* [283].
Muro oeste, extremo norte, capilla de las Santas Vírgenes.
300 x 120 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Santa Lucía V. y M." (Santa Lucía Virgen y Mártir).

---

280 ANSÓN, *et al.* (1996), p. 34, 140-142 y 145.
281 Mateo XXVI, 26 y 28.
282 REAU (1955), vol. III, p. 128-130.
283 REAU (1955), vol. III, p. 833-836.

Virgen procedente de Siracusa (Sicilia) martirizada en el año 304 por Diocleciano. Distribuyó su fortuna entre los pobres para dedicarse de lleno al Cristianismo. Su novio la denunció y fue castigada por el consul a ejercer la prostitución. Sin embargo, milagrosamente, ni un arreo de bueyes pudo moverla para llevarla al lupanar. Después la torturaron introduciéndole plomo fundido en los oídos y arrancándole dientes y senos, para acabar siendo quemada viva. Salió intacta de todas estas pruebas pero finalmente sucumbió degollada. De todos los suplicios expuestos, vemos que ninguno tiene relación con los ojos, que sin embargo son el atributo iconográfico más típico de Santa Lucía. Se justificarían por una interpretación etimológica de origen popular según la cual el nombre de "Lucía" viene de "luz", y la luz es lo que todo embellece, pero para poder captarla es necesario el sentido de la vista. Otra versión muy distinta cuenta que Santa Lucía se arrancó los ojos a sí misma y se los envió a su novio, pero la Virgen María se los repuso aún más bellos. Se pinta a la santa mansamente sentada sobre una roca y llevando en la mano izquierda un plato con dos ojos, mientras que con la otra sujeta la palma martirial. La escena discure al aire libre, con rocas y árboles tras la joven mártir y un lejano paisaje montañoso al fondo.

212. ***Santa Bárbara*** [284].
Muro oeste, centro, capilla de las Santas Vírgenes.
277 x 232 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

Santa nacida en Nicomedia. Su padre la encerró en una torre para impedirle practicar el Cristianismo, pero ella se las ingenió para seguir recibiendo las enseñanzas de un predicador que iba a visitarla haciéndose pasar por médico. Enterado el padre de la treta, mandó someter a su hija a numerosas torturas hasta que con su propia mano le cortó la cabeza. Corría por entonces el año 306. Siguiendo el relato, puede verse en primer término al sátrapa Dioscure, padre de Santa Bárbara, con el rostro inyectado de ira y dispuesto a descargar el golpe mortal sobre su hija que está sujeta por un siervo. La recompensa al suplicio viene desde el cielo en forma de angelito que ofrece a la santa la corona y palma martiriales. En planos posteriores aparecen varios testigos, lejanas montañas y el distintivo típico de Santa Bárbara que es la torre en la que fue confinada por Dioscure.

213. ***Santa Catalina de Alejandría*** [285].
Muro este, centro, capilla de las Santas Vírgenes.
277 x 232 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

[284] REAU (1955), vol. III, p. 169-177.
[285] REAU (1955), vol. III, p. 262-272.

La historia de Santa Catalina de Alejandría pertenece al terreno de la leyenda ya que hasta el siglo X no aparece en la hagiografía. Según la tradición, fue una doncella alejandrina de gran sabiduría a quien el emperador Maximino (310-313) quiso hacer desistir del Cristianismo sometiéndola a los argumentos de cincuenta doctores paganos. Catalina no sólo no se dejó convencer sino que convirtió a todos sus oponentes. En vista de ello, Maximino la sometió infructuosamente a diversas torturas, entre las que destaca la de la rueda dentada. Para acabar con su vida hubo de ser decapitada. En esta pintura se escenifica el debate que Santa Catalina sostiene con los sabios en presencia del emperador. Destacan dos personajes principales que son Maximino, sentado en un trono sobre gradas y caracterizado por la corona y el cetro, y la santa, arrodillada a los pies del emperador. En torno a ambos personajes se disponen los doctores y soldados confundidos por la sapiencia de Catalina. Ambientación arquitectónica clasicista que se abre al exterior mediante un gran arco de medio punto, con dos mujeres en el umbral. La zona superior de la pintura se complementa con un gran cortinaje.

214. *Santa Orosia* [286].
Muro oeste, extremo sur, capilla de las Santas Vírgenes.
300 x 120 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Santa Orosia R. V. y M." (Santa Orosia, Reina, Virgen y Mártir).

Santa de origen incierto pues según unas fuentes era hija de los duques de Bohemia, también tenidos por reyes. Otras fuentes la hacen natural de Aquitania, e incluso de Córdoba. En cualquier caso, fue a parar al Alto Aragón, donde había de casarse con el conde Fortuño Ximénez. Ella y su comitiva, al encontrarse viajado por las montañas de Jaca, fue apresada por tropas musulmanas. El caudillo moro, atraído por la belleza de Santa Orosia, prometió salvarle la vida si se convertía al Islam. Como ella se negara reiteradamente, tuvo que soportar el cruel espectáculo de ver descuartizar a sus acompañantes, hasta que finalmente ella misma sufrió martirio siéndole cortada la cabeza, los brazos y las piernas. Ocurrió esto hacia el año 870. Aunque no fuera más que princesa, Bayeu concedió a Orosia la categoría de reina, tal y como proclaman la "R" de la inscripción y la corona en la cabeza. Asimismo el artista le otorgó condición de Virgen, por lo tanto prometida del conde Fortuño Ximénez y no esposa como establecen otras versiones. Por lo demás, Santa Orosia aparece en pie vestida con túnica y manto y portando los distintivos martiriales que son la palma y la corona de laurel. Se echa en falta el atributo propio de su martirio que sería un alfanje, daga o cuchillo. El fondo paisajístico presenta una elevada cordillera nevada en la lejanía que presumiblemente evoca a los Pirineos.

286 RINCÓN, y ROMERO (1982), vol. II, p. 15-16.

215. ***Santa Quiteria*** [287].
Muro este, extremo sur, capilla de las Santas Vírgenes.
300 x 120 cm.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Santa Quiteria R. V. y M." (Santa Quiteria, Reina, Virgen y Mártir).

Santa Virgen a la que se le han atribuido diversos orígenes (Francia, España, Portugal). Si la tenemos por española, provendría de una noble familia pagana. Se bautizó en secreto y ofreció su virginidad a Cristo. Cuando su madre quiso casarla, ella se opuso radicalmente para no faltar a su promesa. Decapitada entonces por mandato de su padre, Quiteria tomó milagrosamente su cabeza del suelo, la recogió en su delantal y fue andando guiada por un ángel hasta la cripta de una iglesia donde había un sarcófago abierto en el cual se introdujo para quedar definitivamente muerta. Debe de ser una mártir tardía ya que no aparece en el martirologio hasta el siglo XII. La noble extracción de la santa ha sido exacerbada al presentarla como reina, según la inscripción y la corona. Suele figurar con ricos vestidos de doncella (de hecho es la Virgen más engalanada de todas las de la capilla). A sus pies lleva el atributo más característico, un perro rabioso al que sujeta con una cadena. Es elemento que no se incorporó a la iconografía de Santa Quiteria hasta el siglo XVI y obedece a su consideración como abogada de la rabia. De fondo hay una formación rocosa, ramas de árbol y nubes espesas.

El mismo tipo femenino, tanto en pose como en vestimenta (a excepción de la corona), fue anteriormente utilizado por Guido Reni en su obra *Salomé recibe la cabeza del Bautista* (ca. 1635-40, Chicago, Art Institute). El tema de Reni fue reproducido en un grabado de Frey (siglo XVIII). Se conoce una copia parcial del cuadro original (colección particular), así como otra versión de la Salomé, de Reni o de su círculo, inspirada en la misma figura de mujer (ca. 1635, Sarasota, Ringling Museum)[288].

216. ***Fe Divina.***
Pechina noroeste, capilla de las Santas Vírgenes.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Fee Divi- / na".

Sustentan la cúpula de la capilla cuatro pechinas, ésta la primera, pintadas a la grisalla en tonos ocres, aunque retocadas con tinta más oscura. Cada una presenta un pequeño rompimiento celestial con un angelito que lleva una lápida con el nombre de una virtud: Fe Divina, Constancia, Pureza y Fortaleza. Parecen ser virtudes ejemplificadoras de la conducta de las santas vírgenes y mártires presentes en los muros.

[287] REAU (1955), vol. III, p. 1131-1132.
[288] GARBOLI, y BACCHESCHI (1977), cat. nº 168 y 178.

217. *Constancia.*
Pechina noreste, capilla de las Santas Vírgenes.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Costan- / cia".

218. *Pureza.*
Pechina suroeste, capilla de las Santas Vírgenes.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Pure- / za".

219. *Fortaleza.*
Pechina sureste, capilla de las Santas Vírgenes.
Temple.
Entre 1780 y 1796.
Inscripción: "Forta- / leza".

220. *Gloria martirial.*
Cúpula, capilla de las Santas Vírgenes.
Temple.
Entre 1780 y 1796.

En el centro de la cúpula hay un motivo pintado, casi destruido, que parece una corona de laurel de evidente significado temático. Está rodeada por una guirnalda anular y otras dos bandas circulares con motivos geométricos.

La cúpula está flanqueada a ambos lados por dos bóvedas de medio cañón cuya decoración le sirve de complemento. La del lado norte consiste en dos bandas de grecas entre las cuales se extiende una guirnalda de laurel y flores, elementos que quizá deban relacionarse con la simbología martirial. La bóveda del lado sur lleva unos roleos meramente ornamentales. Dentro del conjunto decorativo de las bóvedas hay que incluir también los dos grandes jarrones cargados de flores que se encuentra pintados en los dos lunetos del tramo central de la capilla, entre las pechinas. En torno al óculo de iluminación del luneto sur se ven sendas ramas estilizadas de roble.

CAPILLA DE SAN BRUNO

Capilla rectangular con la cabecera en uno de los lados largos e ingreso por el lado largo opuesto. Tiene tres tramos, el central cubierto con una cúpula rebajada sobre pechinas y los laterales con bóveda de medio cañón. Estos dos medios cañones están pintados con roleos vegetales decorativos, flanqueados por bandas con decoración en espiral. Dos palmas abrazan cada uno de los dos óculos cegados insertos en los lunetos norte y sur.

En algunos aspectos de las pinturas de esta capilla se aprecia un cierto apagamiento del color y algunas torpezas en el dibujo que se reflejan en la rigidez de las poses y en la pérdida de expresividad de los rostros. Lo que nos lleva a datarlas entre las últimas realizadas para las capillas del claustrillo, posiblemente cerca del año 1796 que es cuando se terminaron todas ellas (ver inscripción en cat. 229). La misma observación cabe hacer respecto a las pinturas de las capillas de Santa María Magdalena (cat. 235-243) y San Juan Bautista (cat. 244-252). Significativamente todas estas capillas, al igual que la capilla de la Asunción (cat. 253- 265) que es del año 1793, se abren a la crujía del claustrillo más apartada de la iglesia.

221. ***Advocación de la capilla de San Bruno.***
Muro exterior de la capilla de San Bruno, sobre la puerta.
90 x 50 cm.
Temple.
Ca. 1790-1796.
Inscripción: "N. P. S. / BRUNO." (Nuestro Padre San Bruno).

Antes de entrar en la capilla se advierte su dedicación mediante una tarjeta que, enmarcada por roleos y rematada con una cabeza de angelito, lleva en su interior la inscripción dada.

222. ***Gloria de San Bruno.***
Pintura para el altar, muro oeste, capilla de San Bruno.
Temple.
Ca. 1790-1796.
405 x 198 cm.

Fundador de la Orden Cartujana y patrono de ella, junto con San Juan Bautista. Nació en Colonia hacia el año 1030 y murió en Calabria en 1101. Su vida se analiza extensamente en el ciclo de cuadros de caballete procedentes de la Cartuja de las Fuentes, hoy en el Ayuntamiento de Huesca (cat. 266-282). En el centro de la composición está San Bruno con los brazos extendidos en actitud de plegaria y mirando hacia el ropimiento celestial de nubes y ángeles situado en la parte superior. Viste hábito cartujano con una estrella sobre el pecho alusiva a la

visión que tuvo San Hugo de un astro que le anunció la llegada de San Bruno a Grenoble. Un ángel coloca a San Bruno una corona de laurel, símbolo de triunfo, y le aproxima una rama de olivo. La rama de olivo es un atributo muy repetido en las estampas dedicadas a San Bruno, a veces acompañado de una inscripción con el texto bíblico "Mas yo, como olivo verde moraré en la casa de Dios"[289]. La oliva y el aceite son empleados en la Biblia con variado simbolismo, sobre todo como significantes de elección divina, santidad y prosperidad, cualidades perfectamente aplicables a Bruno tal y como se refleja en el *Commune unius Confessoris non Pontificis* del oficio matutino de la fiesta del santo[290]. La estancia en la que se encuentra San Bruno presenta una silla de coro, mueble imprescindible en la liturgia cartujana, quizá referida a la silla prioral que él ocupó en Grenoble y Calabria. Sobre el lateral de la misma hay un reloj de arena como emblema típico de la fugacidad de la vida. En el suelo, además de dos angelitos de pie junto al santo, hallamos una calavera sobre un libro, objetos de meditación para quien adopta la vida contemplativa. La prenda similar a un escapulario situada también en el suelo podría ser un "sanbenito" para simbolizar la penitencia de la vida cartujana. La estancia se abre al fondo a una larga perspectiva arquitectónica. Composición regida por el eje central y vertical que forman las dos figuras principales, compensada por la base a ambos lados por los angelitos y objetos del suelo.

El ángel que corona a San Bruno recuerda, invirtiendo la posición de los brazos, al que aparece coronando a Santa Tecla en un grabado de Pedro Pascual de Moles (1765)[291], artista grabador que llegó a conocer personalmente a Manuel Bayeu (doc. 125).

El marco de la pintura, que como todos es de estuco dorado, tiene forma circular en su parte superior y está rematado por un motivo decorativo en relieve en cuyo centro se sitúa una estrella con otras seis más pequeñas alrededor. Dichas estrellas evocan a San Bruno y a sus seis compañeros, según la visión comentada de San Hugo de Grenoble.

223. *Gloria de San Bruno* (boceto).
62 x 42 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1790-96.
Huesca, colección Asín.
Inscripción en el reverso: "Ramón Bayeu / siglo XVIII".

Boceto de la pintura anterior, de factura empastada y abreviada, como es usual. La iconografía es prácticamente idéntica, aunque faltan la calavera, el libro y el escapulario, pero también es verdad que podría estar recortado por la parte inferior. Procede de la Cartuja de las Fuentes, de donde pasó a manos privadas tras la Desamortización de Mendizábal (1835). En los años cuarenta del siglo XX fue restaurado en el taller de los hermanos Albareda de Zaragoza, quienes atribuyeron la obra a Ramón Bayeu y así lo hicieron constar mediante la inscripción que

289 Salmos LII, 10 (LI de la Vulgata).
290 LEONCINI (1995), p. 183. En este mismo artículo hay abundantes ejemplos de estampas de San Bruno con la rama de olivo.
291 CARRETE, CHECA, y BOZAL (1987), p. 464.

lleva en el reverso. Pero no cabe duda de que fue pintado por fray Manuel, no sólo por el hecho de que sea pintura preparatoria para una composición mayor suya sino, sobre todo, porque se reconocen perfectamente las peculiares maneras del pintor en las formas pesadas, tintas densas, manos grandes, antebrazos y rostro del ángel, pliegues de los ropajes, tipos de angelitos, etc.

224. *San Hugo de Lincoln* [292]**.**
Muro oeste, extremo sur, capilla de San Bruno.
287 x 89 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

Nació en Avalon (Delfinado) en el año 1135. Ingresó en la Gran Cartuja de Grenoble en 1150. Posteriormente fue llamado por el rey de Inglaterra Enrique II, quien le nombró prior de la Cartuja deWithman (Somerset). En 1188 fue consagrado obispo de Lincoln (de donde procede el sobrenombre, a pesar de su origen francés). Murió en 1200 y fue canonizado veinte años después. Aparece San Hugo en pie, rasurado y vestido con el blanco hábito cartujano. En la mano derecha tiene un cáliz del que asoma en miniatura el Niño Jesús, tal y como se le apareció cierto día que celebraba misa. Junto al santo está el cisne salvaje al que domesticó. Este amimal anunció a San Hugo su muerte próxima rehusando comer. Simboliza, además, la vida pura y la muerte apacible del santo. Complementan la escenografía una mesa con tapete, las ramas de un árbol frutal, un cortinaje y fondo al aire libre.

225. *Beato Nicolás Albergati* [293].
Muro oeste, extremo norte, capilla de San Bruno.
287 x 89 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

Nació en Bolonia en el año 1375, procedente de una noble familia. Ingresó en la cartuja de la misma ciudad, en la que llegó a ser prior. En 1417 fue elevado a la sede arzobispal de Bolonia y en 1426 a cardenal. Prestó relevantes servicios a la Iglesia como legado de los papas ante las naciones. Murió en Siena en 1443. En 1744 el papa Benedicto XIV firmó el decreto de su beatificación Se le representa arrodillado en oración, envuelto en un haz luminoso celestial que viene de arriba. Como cartujo y cardenal viste simultáneamente el hábito de la orden,

---

[292] Sobre la vida de San Hugo de Lincoln, también llamado de Avalon, véase entre otros:
FORBES (1917)
CLAYTON (1931)
FARMER, y DOUIE (1961-62).

[293] ZANOTTI (1757).
TÔTH (1934).
CUARTERO (1988), vol. II, p. 160-166.

sobrepelliz y capa magna cardenalicia. Pese a no estar canonizado, lleva nimbo de santidad. De fondo hay una sugerencia arquitectónica. Composición diagonal.

226. ***Santa Rosalina de Villanueva*** [294].
Muro sur, capilla de San Bruno.
266 x 235 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

Nació en la Provenza y profesó en la rama femenina de la Orden Cartujana en el año 1280. Residió en la Cartuja de Celle-Robaud, donde llegó a priora y murió en 1329. Santa Rosalina, con su hábito cartujano, se postra piadosamente ente la presencia de Cristo que le ofrece una corona de rosas, flores asociadas a la santa tanto por su nombre como por el milagro que protagonizó siendo niña: llevaba en su faldón panes para los pobres, contrariando el permiso de su padre, cuando éste le descubrió y al abrir el faldón los panes se habían convertido en rosas. Composición marcadamente diagonal, quedando dividida la pintura en una zona compacta con las figuras y los árboles y otra ligera de cielo y fondo paisajístico.

227. ***El Patrocinio de María.***
Muro norte, capilla de San Bruno.
266 x 235 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

Pintura con deterioros considerables, aunque todavía se advierte la presencia de la Virgen María sobre densas nubes, acompañada de algunos ángeles, ante varios cartujos (al menos dos). La escena parece representar el amoroso patrocinio que la Virgen depara a los cartujos, tema del que existen conocidos precedentes iconográficos. Es el caso de uno de los cuadros de la serie de San Bruno que Vicente Carducho pintó para la Cartuja del Paular (Madrid) (1626-1632), hoy en el Museo de La Coruña[295] O el pintando por Zurbarán para la sacristía de la Cartuja de las Cuevas (Sevilla), de controvertida cronología[296]. Pensemos también en uno de los lienzos sobre la vida de San Bruno realizados por fray José Martínez para la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza) hacia 1675. El mismo Manuel Bayeu repite el tema del Patrocinio de María en su serie de historias de San Bruno (cat. 282).

---

[294] *Santa Rosalina de Villanueva* (1971).
[295] ANGULO, y PÉREZ SÁNCHEZ (1969), p. 129.
[296] BROWN, *et al.* (1988), p. 310-313.

228. ***Beato Guillermo de Fenoglio*** [297].
Muro este, extremo sur, capilla de San Bruno.
289 x 88 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

Nació en Garessio (Piamonte). Se retiró al monte Danito para consagrar su vida en soledad a Dios y, más adelante, ingresó en la cercana Cartuja de Casotto, donde profesó como hermano hasta su muerte en 1205. En la pintura se le representa sentado, con el hábito cartujano y la barba propia de los hermanos. Lleva en su mano izquierda un rosario y extiende la otra mano en gesto expresivo. Ameniza el fondo un frondoso árbol inclinado. A los pies de Guillermo se dispone una pata de burro en alusión a su más famoso milagro. El beato Guillermo era enviado a recoger limosnas por la región para subsanar la pobreza de la Cartuja de Casotto, pero a menudo volvía apesadumbrado porque los bandoleros le despojaban del dinero recaudado. Entonces el prior le sugirió bromeando que la próxima vez que se viera acosado cogiera la pata del burro que le acompañaba y se defendiera con ella del ataque. Tomó el hermano Guillermo en serio estas palabras y cuando de nuevo se vio ante unos ladrones, arrancó limpiamente la pata del animal y amenazó con golpearles. Espantados del prodigio, los maleantes huyeron. Después Guillermo restituyó la pata al burro pero, como no quedó bien encajada, continuó el camino cojeando. En un segundo milagro volvió a extraerle el miembro y se lo puso correctamente.

229. ***Santo cartujo presentando el plano de una cartuja.***
Muro este, extremo norte, capilla de San Bruno.
287 x 89 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

Sencilla composición que obedece al título enunciado. La vista del monje se dirige hacia una luminosidad celestial. De fondo, además de las oscuras nubes superiores, hay una balaustrada. Más interés suscita el plano porque viene a representar, de manera no poco detallada, cómo era en el siglo XVIII el modelo ideal de monasterio cartujano. Por lo tanto, tiene mucho que ver con la propia planta de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes. El hecho de que este monje lleve nimbo puede entenderse más como una santificación genérica del monje cartujo que como la representación de un santo concreto de la orden.

No es raro ver escenas de monjes cartujos asociados a la representación en planta o maqueta de una fundación de la Orden. Por ejemplo, la Gran Cartuja de Grenoble se representa junto a San Bruno y sus compañeros en una lámina de la suma histórica de Benedetto Tromby[298].

---

[297] *Guillaume de Fenoglio* (1968).
BOSQUED (1986), p. 67.
[298] TROMBY (1773-79), vol. X.

230. ***Autorretrato de fray Manuel Bayeu*** [299].
Muro este, sobre la puerta de ingreso, capilla de San Bruno.
130 x 144 cm.
Temple.
Ca. 1796.
Inscripción: "Se empezo este / [*claus*]tro y Capillas / Año 1784. y se aca-/bo de Pintar en el / de 1796. â 3. û 4 / Meses por año.".

Como remate final a todo el conjunto de pinturas que Bayeu había realizado en el claustro de capillas, quiso incluir su autorretrato de unos cincuenta y seis años de edad. Aparece de medio cuerpo, con barbas y hábito propios de los hermanos cartujos. Lleva en sus manos los instrumentos característicos de su oficio, es decir, la paleta y los pinceles. Junto a él hay una pequeña construcción que recuerda a un lavadero, en cuyo murete posterior figura una inscripción que aporta valiosos datos cronológicos, aunque hemos de poner en entredicho la datación de 1784 para el comienzo porque ya hemos visto que en 1780 pintó la capilla del Santo Cristo (cat. 198). La aclaración de que el trabajo se hacía tres o cuatro meses al año se correspondería con el verano, la mejor época para practicar la pintura mural. Al otro lado del murete trabaja un muchacho en alguna actividad relacionada con la pintura, como pueda ser la preparación de colores. De la misma manera que Bayeu se pintó a sí mismo como autor de las pinturas del claustro y de sus capillas, hay que pensar que quiso también dejar la imagen de su ayudante en la realización de tan vasta labor. En otros lugares del presente estudio ya he dejado constancia de que Manuel Bayeu contó con la ayuda de ayudantes o criados. Los empeños naturalistas de fray Manuel, que en muchas ocasiones se traslucen en sus obras a pesar del baño clasicista que las domina, se hacen más patentes en sus autorretratos, tal y como en éste se demuestra.

231. ***Angelito.***
Pechina suroeste, capilla de San Bruno.
Temple.
Ca. 1790-96.

La cúpula de la capilla de San Bruno descansa sobre cuatro pechinas de las cuales tres conservan sus motivos pictóricos, que es un angelito desnudo y gordezuelo sobre fondo arbolado o nuboso, desempeñando gestos o acompañado de algún objeto de intención simbólica.

---

[299] Dentro de la escasísima bibliografía dedicada a la Cartuja de las Fuentes, el autorretrato de Manuel Bayeu es uno de los detalles más mencionados. Veáse:
AUSSEIL (1910), p. 96.
SUPERVÍA (1912), p. 93.
LAFUENTE (1947), p. 69.
ARRIBAS (1972), p. 55.
GARCÍA (1993).
CALVO (1994).
BARCELÓ (1995), p. 224.
CALVO (1996), p. 155-156.

El angelito de esta primera pechina señala con una mano hacia el cielo y con la otra hacia abajo, es decir, hacia la tierra. Junto a él hay un zócalo o murete.

232. *Angelito.*
Pechina noroeste, capilla de San Bruno.
Temple.
Ca. 1790-96.

Está agachado, tomando un cráneo con sus manos. Tras él hay un pebetero.

233. *Angelito.*
Pechina sureste, capilla de San Bruno.
Temple.
Ca. 1790-96.

Está arrodillado, sujetando un libro con una mano y con la otra levantada. Detrás hay un murete.

234. *Gloria.*
Cúpula, capilla de San Bruno.
Temple.
Ca. 1790-96.

En círculos concéntricos dispuestos de manera escalonada, se extiende un nutrido grupo de angelitos que asoman entre nubes dando una notable sensación de profundidad perspectiva, abriéndose la cúpula hacia el empíreo y consiguiéndose unos efectos similares a los ensayados por Correggio en el siglo XVI.

Las bóvedas de medio cañón laterales reciben decoración vegetal pintada de roleos, flanqueados por bandas con decoración en espiral. Dos palmas abrazan cada uno de los dos óculos cegados que están insertos en los lunetos norte y sur.

CAPILLA DE SANTA MARÍA MAGDALENA [300]

Estancia de planta ligeramente rectangular en cuyo centro se sitúa una falsa cúpula rebajada sobre pechinas y a ambos lados de la misma, siguiendo el eje transversal (que es el más largo), sendas bóvedas de cañón de escasa profundidad.

Antes de explicar el contenido específico de cada pintura de la capilla, es preciso hacer una aclaración previa acerca de la personalidad de Santa María Magdalena. Por un lado, el Evangelio de Lucas cuenta el caso de una pecadora anónima arrepentida que aparece en casa de Simón[301]. Por otro lado, el mismo Lucas nos habla de María, la hermana de Marta y Lázaro[302]. Por último, existe la conocida leyenda de la Magdalena penitente que vivió treinta años en una cueva solitaria. Pues bien, aunque no haya motivos históricos para reunir en una única mujer a las tres, la hagiografía tradicional sí lo hizo, fundiéndose las tres personalidades en una sola santa canonizada..

La existencia de una capilla dedicada a María Magdalena tiene una justificación similar a la de San Juan Bautista (cat. 244-252), si bien la santa no alcanzó el grado de protectora oficial de la Orden Cartujana que aquel ostentaba. Ambos santos son modelos ejemplares para el buen cartujo que practica la piedad en solitario. Como en Las Fuentes, también había una capilla dedicada a Santa María Magdalena en Las Cuevas (Sevilla), renovada en 1751 con una imagen de Duque Cornejo[303]. El mismo artista incluyó otra escultura de la Magdalena en el sagrario de la Cartuja de Granada, equiparándola con otras de San Bruno, San Juan Bautista y San José[304]. Tratamiento igualmente importante tiene la imagen de la Magdalena situada en el retablo mayor de Aula Dei (Zaragoza), obrado hacia 1757-1762 por Manuel Ramírez de Arellano[305].

235. ***Jesús en casa de Marta y María.***
Muro norte, capilla de la Magdalena.
267 x 240 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

Nada más clarificador para comprender la escena que transcribir el texto evangélico donde se narran los hechos respresentados. "Yendo de camino, Jesucristo entró en un aldea de Betania, y una mujer, Marta de nombre, le recibió en su casa. Tenía ésta una hermana llamada María, la cual sentada a los pies del Señor, escuchaba su palabra. Marta andaba afanada en los

300 REAU (1955), vol. III, p. 846-859.
301 Lucas VII, 36-50.
302 Lucas X, 38-42.
303 CUARTERO (1950), vol. II, p. 657.
304 OROZCO (1980), p. 56.
305 BOSQUED (1986), 422-425.

muchos cuidados del servicio y acercándose, dijo: Señor ¿no te preocupa que mi hermana me deje a mí sola en el servicio? Dile, pues, que me ayude. Respondió el Señor y le dijo: Marta, Marta, tu te inquietas y te turbas por muchas cosas; pero pocas son necesarias, o más bien una sóla. María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada"[306]. Esta mejor parte era el Reino de Dios que María veía en la palabra de Jesús. La disposición de los tres personajes refleja perfectamente el papel de cada uno. Cristo, sentado, explica a Marta la acertada actitud de María. María escucha complacida las palabras de Jesús. Y Marta recrimina con gesto altanero la conducta de su hermana, señalando con la mano toda la tarea doméstica pendiente, a saber, un conjunto de alimentos en espera de ser cocinados (peces, carne, legumbres, patatas y huevos). Llama la atención el naturalismo con que están descritas las viandas, más acusado de lo habitual en Manuel Bayeu. Precisamente el tema de la visita de Cristo a casa de Marta y María es uno de los asuntos más aprovechados por los pintores del barroco como excusa para recrearse en la descripción detallada de naturalezas muertas[307]. La escena se desarrolla en un interior, pero abierto por una gran arcada a un nuboso cielo azul que sirve de fondo y aporta luminosidad al conjunto. Una línea diagonal compone la colocación de las tres cabezas.

236. ***La Magdalena penitente.***
Muro sur, capilla de la Magdalena.
267 x 240 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

Varias versiones se cuentan sobre los pasos que dio María Magdalena después de ascender Cristo a los Cielos. A nosotros, para esta pintura, nos interesa aquella versión en la que se embarcó, junto con sus hermanos Marta y Lázaro, el obispo Maximiano y las santas Marías, en un barco sin timón, dejándose llevar por la voluntad divina. Tras navegar durante algún tiempo, llegaron al puerto de Marsella, donde desembarcaron. Allí María Magdalena convirtió al príncipe pagano y después se hizo anacoreta, retirándose para vivir en soledad y penitencia, en la llamada cueva de Saint-Baume, donde estuvo treinta años. Poco antes de morir fue llevada a Aix-en-Provenza para recibir la última comunión de manos de Maximiano. La presente escena ilustra el largo periodo de retiro en la gruta, siguiendo un modelo iconográfico típico: está semiechada sobre el suelo; tiene larga cabellera rubia que ya en época medieval servía para tapar su desnudez (aunque aquí vaya tapada por una túnica blanca); junto a ella, la calavera y el crucifijo, atributos propios de la meditación, y el látigo de penitente. Su actitud arrebatada y la luminosidad que penetra en la cueva expresan la proximidad de la santa a Dios.

237. ***Éxtasis de la Magdalena.***
Pintura para el altar, muro oeste, capilla de la Magdalena.
409 x 197 cm.

306 Lucas X, 38-42.
307 SÁNCHEZ CANTÓN (1950), p. 75.

Temple.
Ca. 1790-96.

La mitad inferior de esta pintura está enlucida y, además, se ha practicado una ventana que ha provocado la destrucción parcial de la misma. Así que sólo resulta visible la figura de Cristo en la Gloria, dirigiendo su mirada hacia abajo, o sea, hacia la zona destruida. Aún puede reconocerse el ala de un ángel cuyo cuerpo no visible pertenece a la mitad inferior. Guiándonos por lo conservado no habría elementos suficiente para averiguar de qué escena se trata, pero sí puede deducirse a partir de la leyenda de la Magdalena. Se trata de los momentos en que estando la santa en la cueva de Saint-Baume era levantada por los ángeles siete veces al día y transportada al Paraíso donde escuchaba a los coros celestiales.

238. ***Cartela.***
Muro este, sobre la puerta, capilla de la Magdalena.
104 x 296 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.
Inscripción: "DILECTUS meus mihi et ego ILLI. Cantº." (Mi amado es para mí y yo para él)[308]

Cartela rectangular en cuyo interior aparece una inscripción alusiva al profundo grado de unión espiritual de María Magdalena con Dios en sus años de retiro como penitente.

239. ***Angelito con calavera.***
Pechina suroeste, capilla de la Magdalena.
Temple.
Ca. 1790-96.

En cada pechina de la capilla hay un angelito pintado a la grisalla sobre una nubecilla. Cada angelito lleva un atributo iconográfico de la Magdalena. Éste primero, una calavera, signo por antonomasia de la vida ascética y penitente a que invita la fugacidad de la vida.

240. ***Angelito con cruz.***
Pechina noroeste, capilla de la Magdalena.
Temple.
Ca. 1790-96.

[308] Cantar de los Cantares II, 16.

La cruz también aparece siempre asociada a los que dedicaron su vida a la oración.

241. ***Angelito con ungüentario.***
Pechina sureste, capilla de la Magdalena.
Temple.
Ca. 1790-96.

Este es un atributo específico de Santa Magdalena, que alude al episodio evangélico en el que una mujer pecadora (supuestamente la misma santa) aplicó ungüento a los pies de Jesús cuando éste se encontraba en casa de Simón[309].

242. ***Angelito con ramo de azucenas.***
Pechina noreste, capilla de la Magdalena.
Temple.
Ca. 1790-96.

La azucena es una flor que simboliza la Pureza, virtud que si bien no practicó la Magdalena en la primera etapa de su vida pecadora, sí mantuvo firmemente el resto de sus días desde su arrepentimiento.

243. ***Himno de Santa María Magdalena.***
Cúpula, capilla de la Magdalena.
Temple.
Ca. 1790-96.
Inscripción:

"Aeterni Patris unice.
Nos pio Vultus respice.
Qui Magdalenam odie.
Vocas ad thronum
gloriae."
(Unigénito eterno del Padre
que tu rostro nos mire propicio
hoy que llamas a la fiel Magdalena
a ocupar un trono de gloria)

309 Lucas VII, 36-50.

En la zona central de la cúpula encontramos un círculo que recoge estos versos, correspondientes a la primera estrofa del himno de laudes del oficio de Santa María Magdalena. El resto de la cúpula lleva ornamentación vegetal.

Las estrechas bóvedas de medio cañón reciben decoración de bandas geométricas de lazos y grecas, bandas que se prolongan verticalmente en los muros este y oeste de la capilla. Los lunetos determinados por las bóvedas de medio cañón muestran roleos vegetales.

CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA

Estancia de planta rectangular que tiene el eje transversal más largo que el longitudinal, cubierta en su espacio central por una falsa cúpula rebajada sobre pechinas. A ambos lados de la misma hay dos estrechas bóvedas de medio cañón que cubren los extremos de la capilla. La pintura ornamental se concreta en las bandas de grecas de los arcos que separan el tramo central de los laterales, en las bandas de roleos de los estrechos medios cañones laterales, en los roleos de los paneles del vano de ingreso a la capilla y en las bandas de lazos y grecas que flanquean lateralmente las pinturas figurativas de los muros este y oeste.

San Juan Bautista ejerce, junto con la Virgen María, el patronazgo sobre la Orden Cartujana, de allí la abundancia de su representación en la imaginería y pinturas de las cartujas. La de Las Fuentes posee toda una capilla a él dedicada. Es bien sabido que el Bautista permaneció retirado en el desierto antes de anunciar públicamente la llegada del Cordero de Dios. Por lo tanto, es para los cartujos arquetipo de vida anacoreta y penitente, tal y como ellos la entienden en el "desierto" de su celda. Muy pronto fue admirado el modelo de San Juan Bautista ya que las *Costumbres* de Guigo (1127), primera compilación de normas de la Orden Cartujana, acaba con un "Elogio de la vida solitaria" en el que se recalca la virtuosa vida que alcanzó el Bautista en la soledad, huyendo de la peligrosa compañía de los hombres[310]. Según las crónicas, los primeros monjes de Chartreuse eligieron al Bautista como protector suyo cuando San Bruno hubo de dejarles solos para atender los requerimientos del Papa[311]. Muchas cartujas contaron con capilla dedicada a San Juan Bautista, caso de Porta Coeli (Valencia), muy primitiva[312], o Aula Dei (Zaragoza), pintada también por Manuel Bayeu (cat. 283-285). Ciclos pictóricos dedicados a la vida de San Juan hay en la iglesia de Porta Coeli, pintado por José Camarón hacia 1780[313], y en la iglesia de Las Cuevas (Sevilla)[314], de 1709-10. Imágenes y pinturas individualizadas del santo se hicieron para diversos retablos mayores: el de Las Cuevas, por Isidoro Villoldo (1542-64)[315]; Jerez, por Zurbarán (ca. 1636-39)[316]; Aula Dei, por Manuel

310 CARTUJO (1980), p. 386.
311 ALFAURA (1791), p. 97.
312 TARÍN (1897), p. 42.
313 TARÍN (1897), p. 10. FUSTER (1993), p. 337-339.
314 CUARTERO (1950), vol. II, p. 612.
315 CUARTERO (1950), vol. II, p. 604.
316 BROWN, *et al.* (1988), p. 51.

Ramírez de Arellano (ca. 1757-62)[317]; y Valldemosa (Mallorca), por Adrián Ferrá (principios del siglo XIX)[318].

244. ***Advocación de la capilla de San Juan Bautista.***
Muro este, sobre la puerta, capilla de San Juan Bautista.
98 x 289 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.
Inscripción: "IOANNES Eft NOMEN EIUS." (Juan es su nombre)[319].

Para expresar la advocación de la capilla de San Juan Bautista se ha entresacado el fragmento del texto evangélico en el que Isabel y Zacarías deciden imponer a su hijo el nombre de Juan, a pesar de la oposición de sus parientes.

245. ***San Juan Bautista.***
Cuadro de altar, muro oeste, capilla de San Juan Bautista.
398 x 197 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

Hoy sólo es visible la mitad superior de la escena ya que en la mitad inferior se abrió una ventana y se encaló el resto. No obstante, queda reconocible lo más significativo de la composición, que es la figura solemne y apiramidada del Bautista con todas la peculiaridades iconográficas que le caracterizan. Va semidesnudo, escasamente tapado com una piel de camello y con un manto que le cae por detrás de la espalda. Lleva en su mano derecha una cruz de caña en torno a la cual ondea una filacteria con la famosa frase del santo: "ECCE A[*GNUS*] DEI" (Este es el Cordero de Dios)[320]. Como fondo hay un paisaje de amplio horizonte, árboles, una ciudad y un río (el Jordán) con su puente.

246. ***Jesús pasa cerca de San Juan Bautista.***
Muro norte, capilla de San Juan Bautista.
261 x 239 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

317 BOSQUED (1986), p. 422.
318 ALONSO (1971), p. 127.
319 Lucas I, 63.
320 Juan I, 29.

El evangelista San Juan cuenta el presente episodio con estas palabras: "Después de esto vino Jesús con sus discípulos a la tierra de Judea, y permaneció allí y bautizaba. Juan bautizaba también en Ainón, cerca de Salim, donde había mucha agua y venían a bautizarse pues Juan aún no había sido metido en la cárcel. Se suscitó una discusión entre los discípulos y cierto judío acerca de la purificación y le dijeron: Rabbí, aquel que estaba contigo al otro lado del Jordán, de quien tú diste testimonio, está ahora bautizando, y todos se van a él. Juan les respondió diciendo: No debe el hombre tomarse nada si no le fuera dado del cielo. Vosotros mismos sois testigos de que dije: Yo no soy el Mesías, sino el que ha sido enviado ante Él... Preciso es que él crezca y yo mengüe"[321]. Y continúa el texto demostrando la superioridad y méritos de Cristo. Siguiendo estas palabras, aparece San Juan en una orilla del Jordán bautizando a dos varones mientras que otros tres se percatan de la presencia de Cristo en la otra orilla, acompañado de sus discípulos, lo cual suscitará la polémica descrita. Se caracteriza San Juan Bautista por sus atributos típicos: la piel de camello, el talego y la caña cruciforme con la filacteria que lleva la inscripción "ECCE [*AGNUS*] DEI". Se ofrece una variada exhibición de desnudos masculinos de musculatura exagerada, tendencia habitual en Manuel Bayeu cuando el tema lo permite. El tratamiento compositivo del grupo de figuras es apiramidado, destacando en el vértice superior la cabeza de San Juan.

Idéntica iconografía presenta parte de un cuadro de Nicolás Poussin de hacia 1633-35 (Museo del Louvre) que fue grabado, entre otros, por Gérard Audran[322].

247. *Degollación de San Juan Bautista.*
Muro sur, capilla de San Juan Bautista.
261 x 239 cm.
Temple.
Ca. 1790-96.

San Marcos relata detalladamente este luctuoso episodio: "Porque, en efecto, Herodes había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la prisión a causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con la que había casado. Pues decía Juan a Herodes: No te es lícito tener la mujer de tu hermano.Y Herodías estaba enojado contra él y quería matarle, pero no podía, porque Herodes sentía respeto por Juan, pues sabía que era hombre justo y santo... Llegado un día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete... entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: Pídeme lo que quieras y te lo daré... Saliendo ella dijo a su madre: ¿Qué quieres que pida? Ella le contestó: La cabeza de Juan el Bautista. Entrando luego con presteza, hizo su petición al rey diciendo: Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. El rey entristecido por su juramento y por los convidados no quiso desairarla. Al instante envió el rey un verdugo, ordenándole traer la cabeza de Juan. Aquel se fue y le degolló en la cárcel, trayendo su cabeza

321 Juan III, 22-30.
322 THUILLIER (1975), p. 95, cat. nº 78.

en una bandeja"[323]. Siguiendo el texto, Bayeu representó una lóbrega mazmorra, cuyas paredes son de sillar desnudo, ambientada con el instrumento de tortura dispuesto en el suelo tras el grupo de figuras. En primer plano está el verdugo, vestido como un legionario romano. Lleva en una mano la cabeza del Bautista y en la otra la espada utilizada para el sacrificio. A sus pies se postra sin vida el cuerpo del santo escorzado, que muestra expresivamente al espectador el cuello seccionado del que mana sangre en abundancia. Completan el grupo dos soldados más y Salomé, hija de Herodías, que ofrece una bandeja al verdugo para que deposite la cabeza. La acompañan otras dos mujeres. Bajo el cuerpo de San Juan vuelve a estar presente su inconfundible atributo, una caña cruciforme con filacteria. En este caso, la inscripción de la filacteria está algo más desarrollada que las anteriores: "EC[*CE AGNUS*] DEI Q[*UI TOLLIS*] PECATA MUNDI." (Este es el cordero de Dios que quita el pecado del mundo)[324].

Como veremos, Manuel Bayeu pintó este mismo tema en la Cartuja de Aula Dei algunos años antes (cat. 284). En general, el planteamiento iconográfico es diferente pero ambas obras coinciden en el impactante detalle de verse en primer plano el cuello del bautista manando sangre violentamente. Aunque el planteamiento general es muy diferente, tiene recuerdos del cuadro del mismo tema que pintó José Luzán para el trasaltar de la iglesia de San Felipe de Zaragoza (1752).

248. *Tres angelitos.*
Luneto sur, capilla de San Juan Bautista.
240 cm ø aprox.
Temple.
Ca. 1790-96.

Por encima del entablamento se distribuyen en distintos espacios un conjunto de angelitos pintados a la grisalla y relacionados todos, a través del gesto y la mirada, con la escena principal del altar que representa a San Juan Bautista (cat. 245). De esta manera configuran una pequeña corte celestial que acompaña y ensalza la figura del santo. En este primer caso se trata de un grupo de tres angelitos.

249. *Dos angelitos.*
Luneto norte, capilla de San Juan Bautista.
240 cm ø aprox.
Temple.
Ca. 1790-96.

[323] Juan VI, 17-28.
[324] Juan I, 29.

250. *Angelito.*
Pechina noroeste, capilla de San Juan Bautista.
Temple.
Ca. 1790-96.

251. *Angelito.*
Pechina noreste, capilla de San Juan Bautista.
Temple.
Ca. 1790-96.

Sólo se conserva adecuadamente la película pictórica de ésta pechina y de la anterior. Las otras dos se encuentran casi del todo destruida, pero todavía se entrevé que contenían otros dos angelitos en actitudes similares a sus compañeros.

252. *Angelito con filacteria.*
Cúpula, capilla de San Juan Bautista.
240 cm.ø aprox.
Temple.
Ca. 1790-96.
Inscripción: "[*Inter n*]atos mulierum non surrexit major / [*Joan*]ne Baptista." (Entre los nacidos de mujer no ha aparecido uno más grande que Juan el Bautista)[325].

Con efecto de "trompe l'oeil" finge abrirse la bóveda mediante un amplio óculo a través del cual se ve el cielo, en el que aparece ingrávido un angelito escorzado llevando la filacteria con la inscripción transcrita.

CAPILLA DE LA ASUNCIÓN

Capilla rectangular con la cabecera e ingreso en los lados largos. Se divide transversalmente en tres tramos, cubierto el central con una cúpula rebajada sobre pechinas y los laterales con bóvedas de medio cañón. En torno a la puerta se disponen pintados varios paneles decorativos a base de roleos vegetales y una greca. El conjunto de las bóvedas sólo conserva la ornamentación en el tramo sur, consistente en motivos "a candelieri" situados en el medio cañón y luneto anexo. Los muros de la capilla exhiben siete pinturas dedicadas a narrar distintos episodios de la vida de la Virgen, que culminan con su Asunción a los Cielos. No es preciso

[325] Mateo XI, 11.

reiterar la extraordinaria importancia de la iconografía mariana en la devoción cartujana que, como ya se ha visto, está ampliamente representada en las bóvedas de la iglesia (cat. 15-34), en el camarín (cat. 75-80) y en la capilla de la Inmaculada (cat. 175-183).

Se conservan bocetos de las cuatro pinturas de formato vertical en la casa de los barones de Valdeolivos, en Fonz (Huesca). El segundo barón, Miguel Esteban Ric, se hizo muy amigo de fray Manuel Bayeu, posiblemente desde que el cartujo pintó para el Monasterio de Sijena hacia 1795, siendo priora María Francisca Ric, hermana de Miguel Esteban. En los años inmediatamente anteriores y posteriores a 1800, Manuel Bayeu estuvo varias veces en Fonz e incluso se hospedó en casa de los Ric. En el contexto de estas relaciones sería cuando fray Manuel regalaría a Miguel Esteban Ric los cuatro bocetos, desarrollados pocos años antes en la capilla de la Asunción. Desde entonces han permanecido en propiedad de la familia. Es en los bocetos, mejor que en las pinturas murales, donde se aprecia ya la tendencia que tendrá Bayeu en su producción tardía a aclarar las tintas, así como a aligerar la rotundidad de figuras propia de épocas anteriores.

253. ***Data de la capilla.***
Muro este, sobre la puerta, capilla de la Asunción.
60 x 105 cm.
Temple.
1793.
Inscripción: "ANNO. / M.DCC.XCIII.".

Cartela enmarcada con una greca continua. El año consignado –1793– indica presumiblemente cuándo fue pintada y consagrada.

254. ***Nacimiento de la Virgen*** [326].
Muro norte, capilla de la Asunción.
243 x 265 cm.
Temple.
Ca. 1793.

El primer plano queda ocupado por el conjunto de mujeres amigas y vecinas que atendieron en el parto a Santa Ana. Cuatro de ellas, en pie, admiran con ternura a María recién nacida, que es sostenida en el regazo de la mujer sentada. Sobre este grupo revolotean angelitos en torno a un pequeño rompimiento en cuyo centro figura radiante el monograma del nombre de María. Además, uno de los angelitos porta una filacteria con la inscripción "Caufa nostrae laetitiae." (Causa de nuestra alegría), título tomado de la Letanía Lauretana. En segundo plano, a la derecha, yace en el lecho la casi anciana Santa Ana, asistida por otra mujer. A la izquierda, la

[326] Protoevangelio de SantiagoV.

habitación se abre a otra estancia posterior en cuyo umbral charlan dos mujeres más. Esta segunda estancia, más iluminada, permite crear una mayor sensación de profundidad y fuga espacial. Complementariamente, el artista dispuso diversos objetos, como la cuna, la jarra y la palangana junto al grupo que rodea a la niña, o el plato y los cubiertos en la mesa situada junto al lecho de Santa Ana, a modo de naturalezas muertas. Es de notar que esta pintura alcanza una de las mayores cotas de calidad dentro del conjunto mural de la Cartuja de las Fuentes. Diversas líneas diagonales convergen mediante complejo juego hacia el motivo principal de la pintura que es la recién nacida.

255. ***Presentación de la Virgen niña en el templo*** [327].
Muro este, extremo norte, capilla de la Asunción.
125 x 285 cm.
Temple.
Ca. 1793.

Contando tres años de edad, los padres de la Virgen la llevaron al templo para cumplir la promesa hecha por Santa Ana de dedicar a su hija al servicio de Dios si ésta era bendecida. La escena recoge el momento en que el sacerdote, desde su cátedra, extiende sus brazos para acoger a María, que, envuelta en un manto azul, se arrodilla con recato. Flanquean al sacerdote dos muchachos con cirios. Detrás de María se ve a sus padres. El fondo se ornamenta con arquitecturas clasicistas. Se remata el conjunto con una gloria de nubes, luminosidad y cabezas de angelitos. Las dos figuras principales –María y el sacerdote– forman una composición diagonal compensada por el muchacho del primer plano.

256. ***Presentación de la Virgen niña en el templo*** **(boceto).**
53 x 25 cm.
Óleo / tabla.
Ca. 1793.
Fonz (Huesca), colección barón de Valdeolivos.
Boceto del anterior.

257. ***Desposorios de la Virgen*** [328].
Muro este, extremo sur, capilla de la Asunción.
258 x 120 cm.
Temple.
Ca. 1793.

[327] Protoevangelio de Santiago VII.
[328] Libro de la Natividad de María VIII.

Momento en que José introduce el anillo en el dedo de María, simbolizando así los esponsales con María. Los dos esposos llevan coronas nupciales de rosas; San José, además, la vara florida. El sacerdote que oficia acoge a la pareja con sus brazos. Los cuatro personajes de detrás representan a los parientes o amigos de los novios. Sobre el grupo se abre un rompimiento con cabezas de angelitos y la paloma del Espíritu Santo irradiando luz. Las masas compositivas se distribuyen equilibradamente según un eje central vertical.

258. ***Desposorios de la Virgen*** **(boceto).**
54 x 24 cm.
Óleo / tabla.
Ca. 1793.
Fonz (Huesca), colección barón de Valdeolivos.
Boceto del anterior.

259. ***Anunciación*** [329].
Muro sur, capilla de la Asunción.
240 x 265 cm.
Temple.
Ca. 1793.

María, arrodillada, escucha con recogimiento las palabras del arcángel Gabriel anunciándole que va a ser madre de Dios. Le ofrece un ramo de lirios, símbolo de pureza. Acompañan a la Virgen los elementos cotidianos propios de sus ocupaciones que son la canastilla de ropa y el libro. Se la sitúa en una estancia terrena, en su propia casa, según sugiere el pavimento y la columna, en contraposición al ámbito celestial de nubes bajo los pies del arcángel y al rompimiento que preside la escena, en cuyo centro aparece la paloma del Espíritu Santo. Composición marcadamente diagonal.

260. ***Visitación de María a su prima Santa Isabel*** [330].
Muro oeste, extremo sur, capilla de la Asunción.
285 x 121 cm.
Temple.
Ca. 1793.

Encuentro entre María, encinta de Jesús, y Santa Isabel, encinta también milagrosamente del futuro San Juan Bautista. Las dos primas se enlazan con las manos afectuosamente. Junto a ellas, los maridos; Zacarías en el umbral de la puerta de su casa y José detrás de María.

[329] Lucas I, 26-38.
[330] Lucas I, 39-56.

Iconografía bastante similar observamos en la *Visitación* pintada en 1791 por Francisco Bayeu para el oratorio del Palacio Real de Aranjuez[331]. De ella se abrió una plancha en cobre por el grabador José Camarón (1795)[332].

261. ***Visitación de María a su prima Santa Isabel*** **(boceto).**
54'5 x 23'5 cm.
Óleo / tabla.
Ca. 1793.
Fonz (Huesca), colección barón de Valdeolivos.
Boceto del anterior.

262. ***Presentación del Niño Jesús en el templo*** [333]**.**
Muro oeste, extremo norte, capilla de la Asunción.
285 x 124 cm.
Temple.
Ca. 1793.

A los cuarenta días del nacimiento de Cristo, tiempo necesario para que su madre estuviese purificada y pudiese entrar en el templo, María se personó con San José y el Niño para ofrecerlo a Dios, según establecía la ley judía con el nacimiento de los primogénitos. Los padres debían ofrecer un cordero pero, en caso de pobreza, bastaba únicamente ofrecer de manera simbólica un par de pichones, que son los que lleva José en la cesta. El sacerdote que les recibe es Simeón, a quien se le había revelado que no moriría hasta no ver al Mesías. La cabeza de anciana que asoma por detrás del sacerdote pertenece a la profetisa que alabó al niño. El conjunto de figuras marca una diagonal sobre la cual se abre una gloria de nubes, angelitos y resplandores.

263. ***Presentación del Niño Jesús en el templo*** **(boceto).**
54 x 24 cm.
Óleo / tabla.
Ca. 1793.
Fonz (Huesca), colección barón de Valdeolivos.
Boceto del anterior.

331 ANSÓN, *et al.* (1996), p. 46.
332 CARRETE, *et al.* (1987), p. 73, nº 831.
333 Lucas II, 22-39.

264. ***Asunción de la Virgen a los Cielos*** [334]**.**
Cuadro de altar, muro oeste, capilla de la Asunción.
430 x 191 cm.
Temple.
Ca.1793.

Escena gloriosa y final del ciclo de la vida de la Virgen, que sirve para dar nombre a la capilla. Tras su Dormición, los ángeles llevaron a María en cuerpo y alma al Cielo, asunto representado en la mitad superior de la pintura, que es la única visible. La mitad inferior fue encalada y en parte destruida al abrirse una ventana en medio. No obstante, todavía puede reconocerse a través del encalado la habitual escena complementaria de la Asunción consistente en el grupo de apóstoles en torno al sepulcro vacío de la Virgen.

265. ***Ángel músico.***
Pechina suroeste, capilla de la Asunción.
Temple.
Ca. 1793.

Es la única pechina cuya pintura permanece. Muestra a un ángel entre nubes tocando el laud. Es de suponer que las otras tres pechinas, al igual que en el camarín de la iglesia (cat. 76-79), también exhibieran ángeles músicos cortejando a la Virgen.

[334] Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica XIV.

Vida de San Bruno

Procedencia de los cuadros

Existe actualmente en Huesca una colección incompleta de pinturas de fray Manuel Bayeu dedicadas a la vida de San Bruno, formada por diecisiete lienzos. Proceden de la Cartuja de las Fuentes, donde estaban alojados en unos marcos de yeso que todavía hoy se extienden a lo largo de las galerías del claustro de capillas. Se conservan incluso, empotrados en la zona interior de estos marcos, los tacos de madera a los que iban sujetos los bastidores de los lienzos[1].

La única alusión que del propio Bayeu conozco acerca de este conjunto aparece en una carta que envió al secretario de la madrileña Academia de San Fernando con fecha 22 de abril de 1779. En ella manifestaba estar exento de toda culpa en la presunta práctica de competencia desleal que le habían imputado algunos pintores de Zaragoza. Bayeu, acusado por sus colegas de haber aceptado encargos artísticos de pago sin contribuir al fisco, se defendía manifestando que tan solo había hecho "obras en su mismo monasterio y para éste, y en su iglesia, sacristía, y claustros", además de "algunas obritas de corta consideración", entre ellas dos cuadros para la cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria del convento del Carmen Calzado de Zaragoza "a cambio de una porzión de lienzo para unos cuadros que necesitava para un claustro de dicho su monasterio"[2]. Sin duda Bayeu se refería a la partida de lienzo empleado en la realización del ciclo pictórico sobre el fundador de la Orden Cartujana, San Bruno; sobre todo teniendo en cuenta que no hay constancia, ni parece posible, que se pintaran otros cuadros para el mismo claustrillo, donde ya no quedaba sitio material, ni para el gran claustro, que debió de permanecer siempre desornamentado. El documento mencionado nos permite situar cronológicamente la ejecución del ciclo de San Bruno en torno al año 1779. Como límites cronológicos máximos a esta datación aproximada podemos fijar los años de 1777 y 1784, que son, respectivamente, el de la consagración de la iglesia con toda su decoración mural recién terminada y el del comienzo de la decoración de las capillas del claustrillo, según una inscripción situada en la capilla de San Bruno (cat. 230).

En la época del gobierno intruso de José I (1808-1814), diversos cuadros pintados por Francisco y Manuel Bayeu que había en la Cartuja de las Fuentes fueron trasladados al zaragozano convento de San Pedro Nolasco, entre ellos "treinta y quatro quadros de la vida de San Bruno"[3]. Al terminar la ocupación y restablecida la cartuja a su genuina orden, la Academia de Bellas Artes de San Luis devolvió estos treinta y cuatro cuadros al prior José Solanas,

---

[1] CALVO (1996), p. 145.

[2] Doc. 44, publicado anteriormente por PARDO (1951), p. 52-53. Ver capítulo de la parte biográfica titulado "Litigio de fray Manuel Bayeu con algunos pintores de Zaragoza".

[3] Doc. 154

extendiéndose el correspondiente recibo con fecha 16 de agosto de 1814. La desamortización de 1820, llevada a cabo al iniciarse el Trienio Liberal, afectó a la Cartuja de las Fuentes. Con este motivo, la Administración redactó un inventario de los bienes que contenía, en el que figuraban "treinta y cinco quadros de lienzo sin marco que comprehenden la historia de San Bruno"[4]. Es posible que, a pesar de la incautación, los lienzos no llegaran a salir del monasterio. Habiendo recobrado Fernando VII el poder absoluto, los monjes recuperaron sus bienes y los mantuvieron hasta la desamortización de 1835, que fue la definitiva. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Huesca se hizo entonces cargo de las obras artísticas que había en la cartuja. Los cuadros sobre la vida de San Bruno, o los que por entonces quedaban aún, fueron trasladados a Huesca[5]. Allí quedarían integrados en el primitivo museo, constituido en 1844 y sostenido inicialmente por la Sociedad Económica[6]. En 1873 el establecimiento pasó a ser Museo Provincial de Huesca y quedó instalado en el antiguo Colegio Imperial de Santiago. En 1882 se publicaba el primer catálogo, en el cual figuraba la serie de San Bruno, pero tan sólo constituida por diecisiete piezas[7], las mismas que hoy existen. La mitad, pues, de los lienzos, se habían ya perdido. Aunque a lo largo del tiempo el Museo Provincial de Huesca haya cambiado dos veces más de sede, los diecisiete cuadros han permanecido en el Colegio de Santiago, bajo custodia del Ayuntamiento de Huesca, institución propietaria del edificio.

Estado de la cuestión

La serie de diecisiete cuadros dedicados a narrar episodios de la vida de San Burno es la parte de la producción de fray Manuel Bayeu que más atención ha recibido por parte de la historiografía y la que mejor fortuna crítica ha gozado. El verdadero descubridor fue Ignacio Zuloaga, quien a su vez abrió los ojos del primero y más persistente divulgador de la serie, el humanista Ricardo del Arco. Cuenta del Arco en 1918 que tras regresar a Huesca de una excursión a la villa de Alquézar en compañía de Zuloaga, entraron ambos a ver el Museo Provincial[8]. En una de las salas, según del Arco: "Zuloaga quedó absorto escudriñando con la vista el secreto y el alma de unos lienzos..., unos pasajes de la vida de San Bruno; su autor, el lego cartujo fray Manuel Bayeu". Después de contemplarlos durante un rato, Zuloaga dijo a su acompañante y guía que "acababa de experimentar una de las emociones más fuertes y profundas de su vida de artista, por la viva espiritualidad que reflejaban aquellos cuadros..., por su intenso ascetismo y por su técnica vigorosa y libre, un poco sombría". Advirtiendo ciertas

[4] Doc. 156.

[5] El diccionario MADOZ (1849), t. XIII, p. 867, voz "Sariñena", señala que las pinturas de caballete existentes en la Cartuja de las Fuentes fueron llevadas tras la desamortización a Huesca y Sariñena. Asimismo MONSERRAT y PLEYAN (ca. 1889), p. 402, advierten que "no se guardan ya en el monasterio los cuadros móviles, debidos al pintor Bayeu, porque fueron llevados a Huesca".

[6] Sobre la formación en Huesca de las colecciones procedentes de conventos desamortizados véase ARCO (1923).

[7] NASARRE (1882), p. 33 y 34, nºs. 124-140. No describe los títulos pero hace una reseña indicando que el autor del ciclo es Manuel Bayeu, que los cuadros son de escaso mérito artístico aunque algunos sean más esmerados, que el autor presumiblemente utilizó como modelos obras de algún pintor notable como pudiera ser Carducho, y que en uno de los cuadros figura Bayeu autorretratado. La serie aparece reseñada individualizadamente en el catálogo redactado por la COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS (1959), p. 325-329, nºs. 124-140.

[8] ARCO (1918). Ricardo del Arco, con aterioridad, había ya aludido escuetamente a los cuadros del Museo de Huesca, aunque sin darles apenas importancia: ARCO (1910), p. 64.

afinidades plásticas entre Zuloaga y Bayeu, a quien califica de "inquieto, espiritual, libre y observador", llega del Arco a considerarlo como un precursor del artista vasco[9]. A través de estos cuadros, admira de Bayeu que su "visión de realidad es de un completo e incesante dinamismo", y resalta la soltura de su pincel, cercana a la de Goya. De la luz de estas pinturas opina que Bayeu "la veía en juegos sorprendentes de opacidades y explosiones de claridad y vigor". Del color, que en ocasiones es "triste y agrio", producto de una visión de la realidad "tamizada en su espíritu meditabundo". Afirma que fue artista humilde y sincero, y que interpretaba "la objetividad a través de un subjetivismo recio y desembarazado"[10]. En artículos posteriores, aunque cayendo en muchas reiteraciones, Ricardo del Arco volvió a ocuparse del ciclo de San Bruno sin abandonar los elogios[11]. Añade en estas publicaciones algunas otras observaciones como que los lienzos están ejecutados mediante "técnica vigorosa y libre, un poco sombría, bien barroca"[12], o que "acaso se inspirase en la análoga [*serie*] de Carducci", para acabar calificando a Manuel Bayeu de "muy moderno"[13].

Entre los estudiosos que más recientemente han dedicado su atención a los diecisiete cuadros de historias de San Bruno, empezaremos mencionando a José luis Morales[14], quien incurre en error al decir que fueron recogidos en 1880 por la Comisión Provincial de Monumentos y al estimar que Bayeu no se inspiró desde el punto de vista iconográfico en ninguna serie anterior. Denuncia el estado de deterioro en que encontró los cuadros al inspeccionarlos "in situ", sobre todo en relación a la conservación "buena" o "muy buena" de la que supuestamente gozaban en 1944, cuando se hizo un inventario general del Museo de Huesca. La cronología propuesta por Morales para estos cuadros, hacia 1788, carece de fundamento. Los títulos y descripciones dados a los cuadros no expresan el asunto que verdaderamente representan[15]. Carlos Barboza y Teresa Grasa redactaron una serie de reflexiones sobre el ciclo de San Bruno a raíz de haber restaurado varios de estos cuadros. Observan que Bayeu "es un pintor de ejecución rápida y gestual, muy cargada de materia en algunos puntos de interés"; que "ama el paisaje y la Naturaleza", aunque no siempre sabe colocar adecuadamente a los personajes sobre esos fondos paisajísticos porque se recortan demasiado; que artísticamente "está más cerca de Goya que muchos otros pintores"; que las "figuras son estáticas y fuertes de modelado, con claroscuro acusado", dotadas de los tradicionales toques rojos en las carnes; que las escenas son acusadamente teatrales, lo que recuerdan a los tapices de Goya y de los otros hermanos Bayeu, "aunque siempre con un cierto distanciamiento"; que se advierten "ecos de claroscuros de épocas anteriores,... tenebristas junto al gusto del color intenso, la fuerza de la materia, el gesto, la repidez de ejecución y la libertad de acción"[16]. Por último existe un artículo de Desirée Orús expresamente dedicado al ciclo que

---

9 No en vano el artículo se titula "Un precursor de Zuloaga (Fray Manuel Bayeu)".

10 De modo mucho más sintético, GAYA (1968), p. 322, viene a concidir con Ricardo del Arco al comentar la "manera bravía y espontánea" de Bayeu en sus cuadros de San Bruno.

11 ARCO (1931), p. 610 (donde llega a afirmar que Goya intervino en uno de los lienzos), ARCO (1934), ARCO (1942), p. 124, ARCO (1944), ARCO (1946, 1º), ARCO (1946, 2º); y ARCO (1956).

12 ARCO (1944), p. 120.

13 ARCO (1944), p. 123.

14 MORALES (1979), p. 164-165, 166, 173-177 (nºs. 9-25).

15 El mismo autor se nutre en publicaciones posteriores de los mismos datos e ideas expuestos en MORALES (1979). Véase: CAMÓN, MORALES, VALDIVIESO (1984), p. 195; MORALES (1991), p. 184-189; y MORALES (1994), p. 351-352.

16 Véanse todas estas citas en BARBOZA, GRASA (1987), p. 29-30.

nos ocupa[17]. Tras recordar una serie de generalidades sobre Manuel Bayeu, inicia el tema particular con una sucinta biografía de San Bruno y continúa con algunas precisiones erróneas, tomadas de Morales, sobre la datación de los cuadros y su incorporación a las colecciones del Museo de Huesca. El grueso del artículo consiste en explicar el contenido temático de la serie en el contexto de la biografía de San Bruno, así como en exponer algunas observaciones sobre los recursos formales utilizados por el pintor[18].

La vida de San Bruno en la iconografía cartujana

El estudio de este ciclo encierra un particular interés dentro de la producción del pintor poque evoca la historia del fundador de la orden religiosa a la que perteneció. Frente al amplio y variado elenco de temas sacros comunes al lenguaje iconográfico de toda la Cristiandad, de los que se valía Bayeu continuamente, los ciclos "brunianos" se venían limitando a la órbita de la Orden Cartujana, dando lugar a un número restringido de manifestaciones y a una marcada unidad iconográfica entre las mismas; lo cual no es de extrañar, dada la estrecha cohesión humana e ideológica que durante siglos mantuvieron las cartujas, basada en una firme jerarquía encabezada por el prior general y por los capítulos generales que anualmente se celebraban en la Casa Madre de Grenoble. Así se explica la estrecha relación que los cuadros de Manuel Bayeu mantienen con otros ciclos precedentes. Factores más concretos que determinaron ese continuo y obvio hilo conductor a través de las series aparecidas durantes los siglos XVI, XVII y XVIII, hasta llegar a la aquí tratada, son: la transmisión literaria de la vida de San Bruno mediante fuentes manuscritas e impresas; la transmisión visual directa de representaciones pictóricas; y la transmisión mediante estampas que reproducen dichas representaciones o que son totalmente originales.

Fuentes literarias para la historia de San Bruno

El estudio de la figura de San Bruno, el fundador de la Orden Cartujana, ha estado sometido en épocas recientes a una depuración crítica que busca exponer con objetividad y rigor los hechos históricos documentados, así como profundizar en los fundamentos de su espiritualidad[19]. Pero no siempre ha sido así. Desde tiempos remotos la hagiografía tradicional ha sido generosa en recopilar sucesos sin crítica, a menudo fantaseados o inventados. El caso de San Bruno no es una excepción, en torno al cual se fueron tejiendo una serie de relatos legendarios que se arrastraron a lo largo de los siglos y quedaron plasmados en diversos textos biográficos cuyo conocimiento es imprescindible para comprender hoy las series iconográficas

[17] ORÚS (1992).

[18] Además de las referencias bibliográficas dadas hasta aquí, existen breves alusiones al ciclo de San Bruno en otras publicaciones: ARRIBAS (1972), p. 49-50; ANSÓN (1980-82), p. 419; artículo de Gonzalo BORRÁS GUALIS "El arte en la ciudad de Huesca durante la Edad Moderna (siglos XVI al XVIII)" en LALIENA (1990), p. 306.

[19] Buen ejemplo de los modernos estudios sobre la biografía de San Bruno es el libro titulado *Maestro Bruno, Padre de monjes*, publicado en 1980 y redactado por un cartujo anónimo. Véase CARTUJO (1980).

que sobre la vida de San Bruno se conocen, como la que nos ocupa de fray Manuel Bayeu. Los textos biográficos más destacados son los siguientes[20]:

1) Fuentes primitivas. Son muy pobres. A diferencia de otros fundadores de los siglos XI y XII, caso de San Bernardo, el padre de los cartujos no contó con cronistas de su generación, o de la generación inmediatamente posterior, que recogieran recuerdos suyos vivos y palpitantes. Además, dejó San Bruno pocas obras escritas y murió en Italia, lejos de la primera fundación de Chartreux (Grenoble), que sería la casa heredera por antonomasia de su pensamiento. Teniendo en cuenta estas consideraciones, hay que empezar mencionando la crónica *Magister*.[21] Es una breve crónica del siglo XII sobre los cinco primeros priores de la Gran Cartuja de Grenoble, con sucintas notas biográficas de cada uno de ellos. Bruno, Landuino, Pedro de Béthume, Juan de Toscana y Guigo el Venerable. Según Le Couteulx, la redacción de las cuatro primeras crónicas se haría simultáneamente al texto de las *Consuetudines*, por lo cual la crónica no podría ser posterior a 1136 y el autor de ambos textos sería Guigo. A pesar de su parquedad, la crónica *Magister* es de probada antigüedad y autenticidad, y goza de plena confianza en la historiografía cartujana.

2) *Tituli funebres* o *Títulos fúnebres* en honor de San Bruno (1101-1102). Siguiendo una costumbre habitual en la época, al morir San Bruno en Calabria, los religiosos de esta casa enviaron a un hermano con un rollo de pergamino para que anunciara por todas partes la muerte del padre fundador. En aquellos monasterios, cabildos y otros lugares por los que pasó, la comunidad visitada escribía en el rollo un "título fúnebre", es decir, un breve elogio del difunto, bien en prosa o en verso. Tras un largo itinerario en el que el hermano rollero atravesó toda Italia, visitó numerosas comunidades de Francia, y anduvo por Bélgica e Inglaterra, regresó por fin a Calabria donde se escribió el último título, haciendo un total de ciento setenta y ocho[22]. Aunque nadie duda de la autenticidad del documento, hay indicios de manipulación en la edición de 1515, en la que pudo haber una selección de títulos y un retoque en su presentación. Quizá pudo perderse una parte de los títulos, lo que explicaría las notables ausencias de terrritorios germánicos, como es la ciudad de Colonia, cuna de San Bruno. Se plantea también la posibilidad de que el rollo primitivo fuera cortado en fragmentos encuadernados ulteriormente según un orden determinado, lo que explicaría el enrevesado itinerario que hubiera seguido el hermano en el caso de haber seguido el mismo orden. Pocos son los datos biográficos que aportan los *Títulos fúnebres* dado que, en general, se limitan a ser elogios al difunto Bruno.

---

[20] Para elaborar la relación de fuentes que a continuación se exponen he consultado el trabajo fundamental de LAPORTE (1960-65), el de LEONCINI (1993), y los numerosos volúmenes originales que se encuentran en la biblioteca de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza).

[21] El más antiguo manuscrito de la crónica *Magister* del que se tiene noticia estaba en la Cartuja de Mont Dieu antes de la Revolución Francesa, casa fundada en 1136. Iba acompañado, como era habitual, de las *Consuetudines Cartusiae*. Ha desaparecido, pero conocemos la descripción del mismo hecha por Dom Le Couteulx en el siglo XVII. Véase "Proemium Vita Sancti Brunonis" en la edición LE COUTEULX (1887-1891), t. I, pp. I-CXVIII; y la edición crítica WILMART (1926), t. XVI, pp. 77-142.

[22] Tras haberse olvidado su paradero, el rollo fue encontrado al recuperarse la Cartuja de Calabria en 1514 y fue enviado a la Gran Cartuja. Inmediatamente, Dom Francisco Du Puy lo editó en Basilea en 1515. En 1562 el rollo quedó destruido en la devastación de la Gran Cartuja por las bandas del barón Adrets. Para una edición más reciente véase "Tituli funebres, seu diversae ad epistolam praecedentem responsoriae" en la Patrología Latina compilada por MIGNE (1853), t. 152, pp. 555-606.

3) Crónica *Laudemus*, algo posterior a 1250[23]. Asume literalmente la crónica *Magister* pero deja de ser una breve noticia de San Bruno para convertirse en una biografía bastante larga a partir de ciertos añadidos como los sacados de la vida de San Hugo de Grenoble debida a dom Guigo (1132-1136)[24], o a partir de simples leyendas sin base. Notable peso tendría la crónica *Laudemus* en la historiografía posterior y, sin embargo, pocas son las aportaciones que realmente ofrece.

4) *Quomodo Ordo Cartusiensis sumpsit exordium*, escrito en 1298 por un anónimo cartujo de Meyriat. Fundamentalmente reproduce la crónica *Laudemus.*

5) *Vita Antiquior* [25]. Manuscrito original de hacia 1300, cuyas copias se encontraban en muchas casas de la Orden (Gran Cartuja, Mont Dieu, etc.). Como en el caso anterior, sigue las líneas trazadas por la crónica *Laudemus.*

6) *De origine et veritate perfectae religionis* de Guillermo D'Ivrée [26]. Manuscrito de 1310, de autor cartujano, alcanzó gran difusión y todos los ejemplares conocidos contienen siempre el texto de la crónica *Laudemus*, cuya amplia difusión en el siglo XIV se debe en buena medida a este hecho.

7) Crónica *Quoniam*, siglo XIV[27]. Al tratar de los distintos priores de la Cartuja, añade algunos rasgos legendarios sobre San Bruno a la crónica *Laudemus*.

8) *De origine ac processu sive progressu Ordinis Cartusiensis*, de Henri Kalkar, 1398[28]. Kalkar fue prior de la Cartuja de Colonia y su manuscrito alcanzó abundante número de copias, sentando claras influencias en posteriores vidas de San Bruno. Presenta nuevos elementos legendarios, como milagros apócrifos de San Bruno, y datos erróneos sobre el origen del Císter, amalgamándose la verdad con lo falso.

En el siglo XV perviven los textos anteriores, especialmente la crónica *Quoniam.* Con la invención de la imprenta asistimos a la multiplicación de obras y ejemplares sobre la vida de San Bruno, y es precisamente en estos primeros libros impresos del siglo XVI cuando cuaja plenamente el perfil legendario de la vida de San Bruno, tal y como se difundió en los siglos XVII y XVIII. Además, su beatificación en 1514 aumentaría el renombre de su figura y el afán por difundirla. Retomemos, pues, la lista precedente continuando con títulos ya impresos.

---

23 Viene recogida en edición crítica por WILMART (1926).

24 GIGO I. "Vita S. Hugonis episcopi gratianopolitani", en MIGNE (1854), t. 153, pp. 759-784.

25 Recogida por el bolandista Cornelio de Bye en las *Acta Sanctorum*, 1770. Véase el apartado "De S. Brunone Confessore Ordinis Carthusianorum fundatore in Calabria" en *Acta Sanctorum* (1868), p. 491-777. Véase también "Vita Antiquior, Auctore primorum quinque Carthusiae priorum chronologo anonymo, Ex antiquissimo bibliothecae Carthusianorum Coloniensium ms. deprompta" en MIGNE (1853), t. 152, p. 482-492.

26 Cartuja de Grenoble, ms. 417. Véase WILMART (1926).

27 Menciona su autor que la redactó en tiempo del conde Amadeo VII de Saboya, lo que supone situarla entre los años límite 1381-1393. Véase en el archivo de la Gran Cartuja *Chronica brevis de Cartusiensi Ordine et Prioribus Cartusiae: "Quoniam attestante..."*, ms. 654 (alias 420).

28 Texto recogido, por ejemplo, en el ya citado ms. 654 (alias 420) de la Gran Cartuja.

9) Poema sobre la vida de San Bruno de dom Zaccaria Ferreri. Redactado en versos heróicos, cae en invenciones exageradas. Fue publicado por primer vez en Mantua, en el año 1509[29]. El autor, antiguo novicio cartujo, fue abad benedictino.

10)*Vita Beati Brunonis Primi Institutoris Ordinis Carthusiemsium,* de dom François du Puy o Puteo, publicada en Basilea en 1515[30]. Se conoce habitualmente esta obra como *Vita altera.*

11) *Vita Divi Brunonis; Carthusiensis Ordinis Fundatorius,* de dom Pedro Blomenvenna, impresa en Colonia hacia 1515[31]. El autor fue profeso y prior de la Cartuja de Colonia.

12) *La institución de la muy estrecha y no menos observante Orden de la Cartuja y de la vida del excelente Doctor San Bruno. Traducida del latín en romance según el verdadero original de la historia cartuxana*, Sevilla, J. Varela, 1520[32]. Es el primer texto impreso en castellano, biográfico sobre San Bruno, del que tengo noticia.

13) *Vita Sancti Brunonis, Carthusianorum eximii Patriarchae, primum ab egregio viro et utriusque Iuris Doctore praestantissimo, primariaque Carthusiae Priore Francisco de Puteo, deinte paul copiosiùs à venerabili et valde religioso patre D. Pedro Blomeuenne Carthusiae Coloniem. Priore conscripta, et extremum à F. Laurentio Surio ex utroq colleta, et reddita paraphrasticos.* Pertenece al vasto repertorio hagiográfico compendiado entre 1576 y 1586 por Laurentius Surius[33]. Surius, también llamado Surio o Suriano, fue cartujo profeso de Colonia. Reunió la mayor parte de elementos dispersos en las vidas de San Bruno precedentes, especialmente los textos de Du Puy y Blomenvenna. Se conoce también como *Vita tertia.* Es de notable calidad literaria y alcanzó gran difusión, aunque no aporta ningún estudio crítico.

Desde ahora las vidas de San Bruno se multiplican, por lo que sólo continuaré la lista con títulos escogidos normalmente entre aquellos a los que me ha sido posible acceder. No obstante, todas las biografías posteriores se mueven dentro de las líneas trazadas por Du Puy (Puteo), Blomenvenna y Surius. Siguen, por tanto, adoleciendo de escaso rigor crítico e histórico, contando con un fuerte componente legendario.

---

[29] Fue reimpreso en obras posteriores, como la "Vita. Preter quae de beati Brunonis vita et commendatione, Bafilee impreffa vidimus: Allatu eft nobis opus fane egregium D. Zachariae Benedicti, qui & Carthusianis inftitutis nomen dedit: vitam eiufdem multum laudati, femperq laudandi patris heroico carmine complectens: quod neglectui nequaq duximus habendum: ideoq cum eiufdem commendatricibus camoenis his duximus addendum" del final del libro *Brunonis Carthisianorum Patriarche... Opera et Vita...* (1524), fols. DXIII r. - DXIX v. También en la edición de dom Teodoro PETREYO, profeso de Colonia y prior de Dulmen, de la *Opera Omnia Sancti Brunonis* (1611). Igualmente en MIGNE (1854), t. 153, p. 571 y ss. bajo el título "De origine sacri Carthusiensis ordinis, auctore Zacharia Benedicto, Vicentino Carthusiano". Al parecer, se editó el texto latino exento en París en 1551. También en París, en 1578, se publicó el texto latino acompañado de la traducción francesa debida a dom Francisco JARY, prior de la Cartuja de Troyes; véase la versión facsímil de esta traducción francesa en FERRERI (1838).

[30] Viene recogida como "Vita B. Brunonis" en *Brunonis Carthusianorum Patriarche... Opera et Vita...* (1524), fols. CCCCXCIX r. - DVIII v. Bajo el título "Vita altera, Auctore Francisco a Puteo Carthusiae Majoris priore, Ex editione Basilae anno circiter 1515 adornata" aparece en la Patrología de MIGNE (1853), t. 152, p. 492-526.

[31] BLOMENVENNA (ca. 1515).

[32] Segunda edición en Sevilla, Juan Gutiérrez, 1569.

[33] SURIUS (1574), t. V (septiembre-octubre), pp. 588-606. Ver también "Vita tertia, E vitis per Puteanum et Blomenvennam scriptis, a Surio collecta" en MIGNE (1853), t. 152, p. 526-552. Existe una traducción francesa acompañada de láminas que reproducen el ciclo de pinturas sobre la vida de San Bruno hechas por Le Sueur: SURIUS (1888); la traducción se debe al religioso de la Orden dom León Guerin.

14) *Vida del Seráfico Padre San Bruno, Patriarca de la Cartuxa. Con el origen y principio y costumbres de esta Sagrada Religión,* de fray Juan de Madariaga[34], monje profeso de la Cartuja de Porta Coeli (Valencia), muerto en 1619. Publicada en Valencia, en 1596.

15) *Vita del gran Patriarchan S. Bruno Cartusiano dal Surio et altri autori latino con diligenza descritti*, del cartujo de Calabria Meleagro Pentimalli, publicada en Roma en 1622[35]. Es una traducción al italiano de otras fuentes anteriores, como Surio. Simultáneamente, como complemento, se publicó una serie de estampas sobre la vida de San Bruno grabadas por Cruger, con textos al pie de Pentimalli.

16) *Sumaria relación de la Vida y Muerte del Glorioso San Bruno, Patriarca de la Cartuja,* del presbítero Blas Bonaval, publicada en Valencia en 1623[36].

17) *Vita Sancti Brunonis Cartusiemsium Institutoris Primi. Comentario Illustrata*, de Gerardus Eligius, publicada en Bruselas en 1639. Retoma la *Vita* de Surius, pero añadiendo notas, adiciones y otros documentos. Fue utilizada posteriormente por los bolandistas, Tromby y otros.

18) *La Vie, mort et miracles du très illustre saint Bruno*, de Jacques Corbin, miembro del Consejo del Rey de Francia y abogado del Parlamento, publicada en París en 1642[37].

19) *Trinitas Patriarcharum S. Bruno..., S. Franciscus Paulanus..., S. Ignatius Loyola...,* del jesuita Theophili Raynaudi (latinizado de Teophile Raynaud), publicado en Lyon 1647[38].

20) *Vida do Patriarcha S. Bruno, Fundador do Cartuxa*, del que fuera profeso y prior de la Cartuja de Scala Coeli (Evora) dom Basilio de Faria, publicada en Lisboa en 1649[39].

21) *Vita di San Brunone,* del cartujo romano Giacomo Desidery Salvano, publicada por primera vez en Bolonia en 1657[40.]

22) *Encomiástica Vita di S. Brunone,* de Francisco Villarcale, publicada en Nápoles en 1662[41].

23) *Vida del Patriarca San Bruno y principio de su Religión que fundó en los muy ásperos montes de Cartuxa,* del que fuera profeso y prior de la Cartuja de Valldechristo (Castellón) dom Joaquín Alfaura, publicada por primera vez en Valencia en 1671[42].

---

34 MADARIAGA (1619).

35 PENTIMALLI (1622). Se trata de la segunda edición, ya que la primera es del año anterior (Roma, 1621).

36 BONAVAL (1623).

37 He consultado otra edición más tardía: CORBIN (1659).

38 RAYNAUDI (1647).

39 FARIA (1649).

40 Existe una edición corregida y anotada: SALVANO (1888).

41 VILLARCALE (1622).

42 He consultado le edición ALFAURA (1791).

24) *Het Leven deughden, mirakelen, ende gratien vanden heylighen Patriarch Bruno, fundateur, ende instelder van het Orden der Cartusyers,* de H. Peeter Mallants, 1673[43]. Esta obra holandesa contiene interesantes grabados.

25) *Incentivi alla Vita solitaria e beata promossi dalla notitia dei glorioso gesti del Grandre Maestro degli eremi Cartusiani Brunoni,* de Ch. Ant. Manzini, publicada en Bolonia en 1674[44].

26) *Vida del Glorioso Padre San Bruno, Patriarca y Fundador de la Cartuja,* del agustino Juan Bautista Pi, publicada en Barcelona en 1680[45]. No he podido dar con esta obra pero, al parecer, está redactada en metro castellano y dísticos latinos, con láminas grabadas por el mismo autor.

27) *El silencio misteriosamente hablador o las elegantes voces de una muda eloquencia, aplaudidas, en la vida de san Bruno, fundador de la siempre grande, austerísima Religión de la Cartuxa*, de Buenaventura Tondi, publicado en Valencia en 1702[46]. Es edición traducida del toscano por el P. Bautista Aguilar, trinitario.

28) *Storia di S. Bruno, Patriarca del Sacro Ordine Cartusiano,* de Ercole Maria Zanotti, publicada en Bolonia en 1741[47]. Este autor era boloñés, doctor en Teología y canónigo de la Colegiata del la Basílica de San Pedro.

29) En 1770 apareció, dentro de la colección *Acta Sanctorum,* el tomo que incluye el *Acta Sancti Brunonis* [48]. Su autor fue el bolandista Cornelio de Bye. Este monumental trabajo fue un primer intento de esclarecer la verdadera historia de San Bruno, aunque sus logros fueron escasos.

30) En la monumental compilación histórica de Benedetto Tromby sobre la Orden Cartujana, titulada *Storia critico-cronologica diplomatica del Patriarca S. Brunone e del suo Ordine Cartusiano,* dedicó los dos primeros tomos a la época de San Bruno[49]

31) *Vie de Saint-Bruno, instituteur de l'Ordre des Chartreux*, de M. du Creux[50]. El autor fue prior de la Cartuja de Bourbon-Lez-Gaillon. En la portada se señala que el texto quedó compuesto en 1788.

---

[43] MALLANTS (1673).

[44] MANZINI (1674).

[45] PI (1680).

[46] TONDI (1702).

[47] ZANOTTI (1741).

[48] He consultado la edición *Acta Sanctorum...* (1868), que contiene el apartado "De S. Brunone Confessore Ordinis Carthusianorum fundatore in Calabria", tercer tomo de octubre, p. 491-777. Incluye los textos "Comentario previo", "Vita Antiquior", "Vita altera", "Vita tertia", "Epistolas" y "Tituli funebres". La "Sancti Brunonis Acta (Acta SS. Bolland. t. III, die 6)" se reproduce, aunque con numerosas erratas, en MIGNE (1853), t. 152, pp. 9-482.

[49] TROMBY (1773-79).

[50] CREUX (1812).

32) *Vie de Saint Bruno, Fondateur des Chartreux; avec diverses remarques sur le meme Ordre*, del teatino P. de Tracy, publicada en París en 1785[51].

Breve biografía legendaria de San Bruno

Dada la uniformidad argumental que en general presentan los textos anteriormente expuestos, no es difícil presentar una breve síntesis de los hechos más notables que forjaron la biografía legendaria de San Bruno. No obstante, adviértase que hay numerosos aspectos y detalles diferentemente tratados, omitidos en unas fuentes, aumentados en otras, contradictorios entre sí (caso de las discordancias cronológicas, etc.), que hacen dificil entrar en detalles sin el correspondiente aparato crítico, por lo que me ceñiré a relatar los hitos más característicos y repetidos.

Bruno nació en Colonia hacia 1035 (ca. 1027, según cálculos modernos). Cursó estudios de Filosofía y Teología tanto en Alemania como en París, llegando a ser canónigo y reputado maestro en Reims. Por entonces llegó a ser arzobispo de Reims Manasés, cuya conducta licenciosa le acarreó la reprobación de Bruno y del propio Papa Gregorio VII hasta conseguir que fuera suspendido de su oficio. Este escándalo y otros como el provocado por el antipapa Clemente iban forjando en Bruno su rechazo hacia el mundo y su proyecto de retirarse a la vida solitaria. Se trasladó luego a París, donde obtuvo una cátedra. Presenció allí un acontecimiento que le marcó definitivamente. Corría el año 1082 cuando falleció el doctor Ramón Diocres, de cuya vida virtuosa nadie dudaba. Mas durante la celebración de sus funerales, y en tres días distintos, levantó el difunto la cabeza para confesar que había sido acusado, juzgado y condenado al infierno, causando el estupor entre toda la sociedad parisina. Fuertemente impresionados por el suceso, Bruno y otros seis discípulos y amigos (Landuino, Esteban de Bourg, Esteban de Die, Hugo, Andrés y Guarino), tras discutir a dónde retirarse, renunciaron a todos su cargos y riquezas, se despidieron de sus familiares y amigos, y se pusieron en camino hacia Grenoble siguiendo instrucciones de un ángel de Dios. Encontraron en el camino a un viejo ermitaño que les alentó en sus propósitos. Regía por entonces la Diócesis de Grenoble el obispo Hugo (no confundir con el Hugo antes citado) quien, en el interín, había tenido un sueño en el que vio siete estrellas caer a sus pies para luego dirigirse hacia un lugar desierto de los montes de Grenoble, llamado Chartreuse, donde por orden divina se construía un templo con casitas alrededor. Llegó San Bruno con sus compañeros a Grenoble y se presentó ante el obispo pidiéndole un territorio en su diócesis para poder retirarse a la oración y soledad. Comprendió entonces Hugo el significado de su sueño, acompañándoles a Chartreuse (Cartuja) y haciéndoles donación del lugar. Quedó así constituida la primera fundación de la Orden Cartujana. Corría el año 1084.

Regida por San Bruno, la naciente comunidad comenzó su existencia en condiciones de gran dureza y apartados totalmente del mundo. A fin de impedir el paso de personas y garantizar una estricta soledad, instalaron una casita a la entrada de los montes, controlada por los laicos Andres y Guarino. La vida cotidiana de los monjes estaba dedicada a la oración, a la lectura y también, a ratos, a la copia de libros. Practicaban duras penitencias y ayunos, absteniéndose

[51] TRACY (1785).

rigurosamente de comer carne. En 1086 el nuevo instituto fue aprobado por el obispo Hugo y el Papa Víctor III, pontífice que murió al año siguiente siendo sucedido por Urbano II. El nuevo Papa, que había sido discípulo de Bruno en Reims, impulsado por los problemas que acuciaban a la Iglesia, resolvió llamar a su lado a su antiguo maestro en calidad de consejero. Preocupaban especialmente a Urbano los problemas derivados del cisma creado por el antipapa Guiberto, la amenaza del Islam y la práctica habitual de la simonía entre los príncipes. Obligado por el mandato papal, acudió Bruno a Roma acompañado de sus seis compañeros, dejando la fundación de Chartreuse a cargo de la abadía cluniaciense de Chaise-Dieu. Cada vez era mayor la nostalgia de los primeros cartujos hacia el desierto abandonado, por lo que pronto, autorizados por el Papa a excepción de San Bruno, decidieron regresar de nuevo a los montes del Delfinado, invistiendo San Bruno a Landuino, antes de la partida, como nuevo prior. Pero lejos de volver a su pretérita alegría, los monjes, al llegar su destino, empezaron a sentir desánimo y tentaciones de abandonar el desierto. Intervino entonces Dios enviándoles a un viejo venerable que les alentó y exortó a continuar su vida retirada, prometiéndoles que la Virgen María les ampararía si recitaban todos los días su oficio. Infundidos de entusiamo, confirmaron su vocación y pusieron a la naciente orden bajo el patronazgo de la Virgen, así como de San Juan Bautista, e instituyeron el oficio llamado "Domina nostra". El venerable viejo resultó ser San Pedro. Se pusieron después manos a la obra para mejorar el monasterio y dar cabida a nuevos religiosos.

Pasado el tiempo también Bruno obtuvo licencia del Papa para retirarse de la corte vaticana, no sin antes pretender premiarle el Pontífice con el Arzobispado de Reggio (Calabria) cuya sede había quedado vacante. Mas el fundador de los cartujos, resuelto a abandonar radicalmente el mundo, rechazó la prelatura, aunque para no alejarse demasiado del Papa, en caso de que éste le necesitase, renunció a volver a Chartreuse y decidió fundar una nueva cartuja en Calabria, al sur de Italia. Acompañado por el beato Lanuino Normando y algunos otros compañeros, se instalaron en un lugar llamado La Torre, dentro de los territorios de Rogerio Boso, conde de Sicilia (al que no hay que confundir con su sobrino Rogerio, convertido en duque de Apulia y Calabria al suceder a su padre Roberto Guiscardo). Algún tiempo después, hallándose en una cacería, el conde Rogerio encontró casualmente a los monjes solitarios y viendo el virtuoso modo de vida que habían establecido les hizo donación del lugar. Fue confirmada la donación por el obispo de Squillace Teodoro Mesimerio, quedando constituida esta segunda cartuja bajo la advocación de Nuestra Señora del Yermo. Comenzaron las obras del nuevo monasterio en 1093. Como era de prever, San Bruno no consiguió el retiro definitivo ya que, llamado por Urbano II, tuvo que acudir a sínodos y otros eventos en Benevento, Alemania, Troyes, etc. Entre tanto, el conde Rogerio Boso visitaba a menudo a la comunidad e incluso un hijo suyo fue bautizado por Bruno. Gracias a esta estrecha amistad, el padre de los cartujos alertó milagrosamente a su benefactor acerca de una traición que le había preparado un capitán suyo llamado Sergio cuando sitiaba al duque Ricardo en la ciudad de Capua. Favorecida por Rogerio, la fundación calabresa fue obteniendo numerosos privilegios y donaciones, llegando a crecer tanto en número de profesos que entre los años 1097 y 1099 se hizo necesario edificar otra cartuja anexa que se puso bajo la advocación de San Esteban (luego San Esteban y San Bruno).

Hacia 1100 Landuino, antiguo compañero de Bruno y prior de Chartreuse desde su despedida en Roma, fue a visitar a su maestro para pedirle consejo. Camino de regreso a Francia, portando una carta del maestro para toda la primitiva comunidad, cayó preso en manos

del antipapa Guiberto, quien no consiguió atraerle a su causa. Murió prisionero en Roma poco después de fallecer el antipapa.

Se acercaba también la hora final de San Bruno. Presintiéndolo, convocó a los monjes con los que convivía, les exortó al ejercicio de las virtudes, hizo profesión de fe y les profetizó que moriría a los pocos días. Así se cumplió, produciéndose el óbito en la madrugada del domingo 6 de octubre de 1101. Fue enterrado tras el altar mayor de la iglesia de la Cartuja de Calabria y sus hijos acordaron dar noticia del suceso a toda la iglesia para que que le ofreciesen sufragios. Con este fin mandaron a un fraile a divulgar la noticia y recoger por escrito todos los elogios póstumos que en los lugares visitados iban formulando. Así se formaron los *Títulos fúnebres*.

Después de morir, el santo fundador de los cartujos protagonizó numerosos milagros, como el de la fuente que manó de su sepultura o las numerosas curaciones que propició. El ascenso a los altares de Bruno de Colonia lo inició el Papa León X, mediante la aprobación del "Vivae vocis oraculo" el día 19 de julio de 1514, momento a partir del cual se permitió a los cartujos celebrar solemnemente la fiesta anual de su fundador el día 6 de octubre y hacer su conmemoración cotidiana. Este acto era equivalente a una beatificación equipollente. Al siglo siguiente, con fecha 19 de noviembre de 1622, la Sagrada Congregación de Ritos hizo extensiva la celebración de la fiesta del día 6 de octubre a todos los fieles, con la consiguiente inclusión del oficio de San Bruno en el Misal y Breviario Romano, con rito "ad libitum" semidoble. El acto fue confirmado por el Papa Gregorio XV mediante breve del 17 de febrero de 1623, equivalente a una canonización equipollente. En resumen, Bruno de Colonia fue beatificado en 1514 y canonizado en 1623[52].

Obras de San Bruno

Capítulo esencial en el estudio de la figura de San Bruno es su producción escrita, donde de nuevo volvemos a topar con el problema de lo histórico y lo apócrifo. Interesados nosotros más, como ya se ha señalado, en la mentalidad acrítica del siglo XVIII que en el rigor de la metodología moderna, expondré todas las obras que antaño se atribuían a San Bruno[53], de las cuales sólo las tres últimas gozan de suficiente crédito de autenticidad.

1) *De contemptu mundi*. Lo habría escrito Bruno en su época de formación. Deplora la conducta de los hombres que olvidan su fin último y exalta la de los que aspiran a los gozos celestiales. Fue publicado por Theodori Petrei (también Petreius o Petreio), de la cartuja de Colonia, en su edición de las obras completas de San Bruno.

2) *Expositio in psalmos*, publicado por primera vez en París en el año 1509 bajo el título *Expositio in omnes psalmos davidicos* [54]. Es una obra de tipo didáctico que comenta el Libro de los Salmos. Sería escrita cuando Bruno era maestrescuela de Reims.

---

[52] Sobre estos datos véase LEONCINI (1995), p. 169.

[53] Una relación y comentario de estas obras puede verse en AA.VV.: *Dictionaire de Spiritualité...* (1953), t. II, pp. 708-710.

[54] Para una edición más reciente véase MIGNE (1853), t. 152, p. 637 y ss.

3) *Expositio in omnes epistolas Pauli*. Coincide con la obra anterior en su carácter didáctico e interpretativo, así como en la edición en París en el año 1509 bajo el título *Expositio in omnes Epistolas B. Pauli Apostol* [55] .Se suponía de época calabresa.

4) Supuestos sermones de San Bruno. La edición de la *Opera* de San Bruno editada por Badio (Badius) en 1524 recoge unos sermones que el P. Bibauce proporcionó en un manuscrito al editor[56].

5) Carta a Raúl[57] -*Epistola ad Radulphun* -, de hacia 1096-1101. Es de probada autenticidad y fue escrita a su antiguo amigo de Reims para recordarle el voto que en 1077 ambos hicieron de abrazar la vida religiosa. Algunos años después Raúl llegó a ocupar la sede metropolitana de Reims.

6) Carta entregada a Landuino, cuando visitó la fundación de Calabria, para que fuera llevada a los monjes de la casa de Chartreuse - *Epistola ad filios Cartusiae* -, de hacia 1100[58]. Dirigida afectuosamente a sus hermanos de Francia para que perservaran el rigor de su disciplina y se regocijaran del camino escogido. También esta carta, junto con la anterior, es de autenticidad probada.

7) Profesión de fe[59]. Son las palabras que dirigió a sus hermanos conventuales de Calabria pocos días antes de morir. Pone de relieve especialmente los dogmas de la Santísima Trinidad, de la Eucaristía y de la virginidad perpetua de María.

Vidas de San Bruno: algunos antecedentes gráficos y pictóricos

La transmisión de los repertorios iconográficos dedicados a la vida de San Bruno discurrió entre los siglos XVI al XVIII dentro de un medio relativamente restringido, ligado a la Orden Cartujana y su entorno. Ello determinaría una notable uniformidad en los planteamientos iconográficos de los distintas series pictóricas y gráficas conocidas. De esta manera, la serie pintada por Manuel Bayeu se alimenta de toda la tradición anterior. Mencionaré varios casos que sin duda estuvieron al alcance visual de Bayeu, bien directamente o bien a través de fuentes intermedias.

1) Xilografía compuesta por nueve escenas o viñetas que ilustró la primera edición impresa de los estatutos de la Orden Cartujana, promovida en 1510 por el prior de la Gran Cartuja François du Puy[60]. Se atribuye la xilografía al grabador Urs Graf.

---

55 MIGNE (1854), t. 153, P. 9 y ss.

56 *Brunonis Carthusianorum Patriarchae...* (1524). En MIGNE (1854), t. 153, p. 569-570, se recoge el sermón "De contemptu divitiarum".

57 MIGNE (1853), t. 152, p. 420-423. CARTUJO (1980), p. 172-214.

58 MIGNE (1853), t. 152, pp. 418-419. CARTUJO (1980), pp. 249-265.

59 MIGNE (1853), t. 152, p. 554. CARTUJO (1980), pp. 274-277.

60 Estatutos (1510).

2) Conjunto de seis xilografías que ilustran la *Vita S. Brunonis* o *Vita Altera,* en la edición de las obras de San Bruno hecha en 1524 en París[61]. En total representan diez escenas, puesto que cuatro xilografías tienen dos cada una. Tanto esta serie de grabados como la anterior son los antecedentes remotos de todas las vidas de San Bruno pintadas, dibujadas o grabadas en Europa hasta el siglo XVIII. La referencia a ellas es siempre obligada porque esbozan los temas principales que serían sistemáticamente reproducidos, aunque su sencillez y primitivismo quedaría ampliamente desbordados por la complejidad de las composiciones ulteriores. Las xilografías de 1510 y 1524 no sirvieron, por lo tanto, de modelos efectivos para Manuel Bayeu, pero es muy posible que las conociera, dada la amplia difusión de que gozaron en las bibliotecas cartujanas. En consecuencia, alimentarían indirecta y remotamente su imaginación al acometer los cuadros para el claustrillo de la Cartuja de las Fuentes.

3) Serie de veinte grabados calcográficos realizados por Theodor Cruger según diseños de Giovanni Lanfranco. Se publicó en Roma, con casi total seguridad, en 1621. El grabado que hace de portada lleva dedicatoria al Cardenal Odoardo Farnesio, protector de los cartujos[62]. Los textos al pie de cada grabado fueron compuestos por Meleagro Pentimalli, a la vez que compiló la vida de San Bruno[63]. Los mismos grabados serían reproducidos en el siglo XVIII por Tromby[64]. Tanto esta serie de grabados como la de Le Sueur - Chauveau, a la que luego aludiré, tuvo que conocerlas Bayeu puesto que inspiraron profusamente su trabajo. En general, no cabe hablar de una copia directa de unos u otros grabados, pero si los observamos minuciosamente comprobaremos que Bayeu se valió de múltiples personajes, objetos, actitudes, composiciones y demás detalles, readaptados en sus cuadros. A menudo los elementos tomados en préstamo ni siquiera corresponden a las escenas del mismo tema, sino que Bayeu los toman de aquí y de allá para utilizarlos según su conveniencia, cambiando el contexto. Otras veces los cuadros de Bayeu tienen un aire general común con los grabados de Cruger o de Le Sueur - Chauveau del mismo tema, pero eluden intencionadamente la reproducción servil.

4) Serie de veintidós cuadros de la vida de San Bruno relizada por Eustache Le Sueur para la Cartuja de París (1645-1648)[65]. Gozó de gran difusión gracias a la versión calcográfica que de esta serie grabó François Chauveau hacia 1680[66]. Ya he advertido la estrecha relación de estas estampas con las pinturas de Bayeu.

5) Conjunto de veintisiete cuadros, dentro de la serie de cincuenta y seis asuntos cartujanos que pintó Vicente Carducho para la Cartuja del Paular entre 1626 y 1632[67]. No es probable que Bayeu los conociera de primera mano, dado que el ámbito natural de movimiento para un

---

61 *Brunonis Carthusianorum Patriarchae...* (1524), fols. 499 v., 500 r., 502 v., 504 r., 505 r. y 506 v..

62 *Vita S. Brunonis Cartusianorum Patriarchae. Elegantiis monocromatis delineata, et iuctu pede simul et soluto adamussim expressa, et ornata. Ad Illmum. et Rmum. D D Odoardum Farnesium S.R.E. Card. Principem potentiss et eiusdem sacr. Cart. Relig. Protectorem vigilantiss Nunc primum aeris laminis exarata et diligenter excusa. Io. Lanfr. Par. In. Teodoro Cruge sculp.*

63 Veáse PENTIMALLI (1622).

64 TROMBY (1773-79), vols. I y II.

65 MÉROT (1987), p. 185-216.

66 Portada o frontispicio: *La vie de St. Bruno fondateur de l'Ordre des Chartreux, peinte au cloistre de la Chartreuse de Paris par Eustache Le Sueur peintre ordinaire du Roy, gravée par François Chavueau* [sic] *de l'Academie Royalle de Peinture et Sculpture, et terminé au burin par Ch. Simmoneau. A Paris, chez la Veuve de F.Chereau, graveur du Roy, rue St. Jacques aux deux pilliers d'Or A.P.D.R.*

67 Véase CUARTERO (1950-51); y ANGULO, PÉREZ SÁNCHEZ (1969), p. 126-142.

religioso cartujo era su provincia, en su caso la de Cataluña, en tanto que la Cartuja del Paular se encontraba en la provincia cartujana de Castilla. Sin embargo, debemos recordar que en el Museo de Castellón se encuentan diversas copias de los cuadros de Carducho, es de suponer procedentes de la Cartuja de Val de Cristo (cercana a Segorbe, Castellón), fundación también perteneciente a la provincia de Cataluña.

7) Tres pinturas de Zurbarán para la sacristía de la Cartuja de las Cuevas (Sevilla), realizadas hacia el año 1655, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Representan los temas *San Hugo en el refectorio, La Virgen de la Misericordia* y *San Bruno ante el Papa Urbano II* [68]. Los tres asuntos pintó también Bayeu, aunque no se aprecian conexiones iconográficas específicas.

8) Serie de pinturas realizadas por fray José Martínez, converso de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza), en la segunda mitad del siglo XVII, para su propia casa. Actualmente se conservan diez en el Museo de Zaragoza y nueve en la cartuja de la que proceden[69]. Manuel Bayeu tuvo abundantes ocasiones de verlas, sin embargo las coincidencias con los cuadros de Las Fuentes son más bien escasas.

9) Serie de veintidós lunetos pintados por Francisco Bayeu para el claustro de la Cartuja de la Concepción (Zaragoza) con pasajes de San Bruno. Ha desaparecido, pero sabemos de su existencia gracias a Ceán Bermúdez[70]. Con gran seguridad sería aquella que en el año 1756 la comunidad del monasterio resolvió encargar a un pintor de Zaragoza "de especial havilidad"[71]. Aunque nada podemos comentar sobre el aspecto visual que tuvieron dichas obras, debemos concederles gran importancia puesto que presumiblemente Francisco Bayeu tendría como aprendiz y ayudante a su hermano Manuel, quien por entonces se iniciaba en la profesión. Si la serie se hubiera conservado, no sería de extrañar que observáramos semejanzas profundas con la posterior de fray Manuel para la Cartuja de las Fuentes, sobre todo teniendo en cuenta la admiración que el cartujo Bayeu profesó siempre hacia la producción artística de su hermano mayor.

La *Vida de San Bruno* pintada por fray Manuel Bayeu

Se conservan actualmente diecisiete pinturas de la serie que Manuel Bayeu dedicó a narrar la vida del fundador de su orden. Son apaisadas, de formato rectangular, acorde al espacio para el que originalmente fueron concebidas, el claustro de capillas de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, y acorde también para acoger escenas de tipo narrativo. Constituyen el único trabajo importante que se conoce del artista para su cartuja en pintura de caballete, ya que todos los demás ciclos pictóricos son murales.

Dentro de la producción de pintura de caballete hecha por fray Manuel Bayeu, es uno de los conjuntos de más empeño, sin duda estimulado por tener como protagonista al padre de los

68 Véase el catálogo BRONWN, *et al.* (1988), p. 297-316.
69 Véase CANO (1925), p. 125-127; y BOSQUED (1986), p. 519 y ss.
70 CEÁN (1800), t. I, p. 104.
71 Doc. 2.

cartujos. Su formato apaisado permite extender nutridos grupos de personajes dispuestos a modo de friso, aunque sutilmente articulados por numerosas líneas (diagonales, verticales y horizontales) que forman el entramado compositivo de manera orgánica y armoniosa. A pesar de ser composiciones recargadas, hay un planteamiento general que se repite y consiste en situar a la mayoría de las figuras en un primero o segundo plano bastante apretado, cerrando los planos lejanos con un fondo paisajístico o arquitectónico de afectada grandilocuencia. Los encuadres se ajustan siempre para encerrar con los márgenes adecuados el episodio representado. El repertorio de figuras, con ser variado, no lo es tanto que evite caer en abundantes repeticiones de poses, rostros, vestiduras, peinados, etc. A lo largo del ciclo, vemos cómo Bayeu se va alimentando a sí mismo de modelos humanos. La colocación de figuras, sus poses exageradamente declamatorias, la puestas en escena en general y los fondos a modo de telones, conforman un efecto plenamente teatral, de acuerdo con una ideas estéticas netamente barrocas. El colorido es alegre, de tonos fuertes y densos aunque sin caer en contrastes violentos. Artísticamente, el resultado global resulta algo ingenuo, pero consigue comunicar con efectividad los temas al espectador. La factura, un tanto abocetada y empastada, de trazos curvos y quebrados típicos del pintor, queda a mitad de camino entre el boceto y el cuadro de mayor formato.

No contamos con ningún dato documental relativo a las causas eficientes que llevaron a la realización de este conjunto, pero no resulta nada extraño que se llevara a cabo. Efectivamente, ya ha quedado bien patente cómo los cartujos se complacían en decorar sus claustros con vidas del fundador, fenómeno que es general a todas las órdenes religiosas durante la época barroca. Además, en la Cartuja de las Fuentes había otros factores favorables, cuales eran contar con una flamante fábrica recién estrenada, necesitada de decoración, y la presencia en su comunidad de un incansable pintor. Bien pudo el mismo Manuel Bayeu proponer la idea, sobre todo teniendo en cuenta que verosímilmente había ayudado a su hermano en la realización de la desaparecida *Vida de San Bruno* para el claustrillo de la Cartuja de la Concepción[72].

A pesar de la azarosa historia de los cuadros de fray Manuel, aún puede reconstruirse con cierta exactitud cuál era su disposición en el claustrillo de capillas. A lo largo de los muros de sus cuatro galerías, a media altura, se conservan los recuadros moldurados de yeso que enmarcaban los lienzos. Bajo algunos de estos marcos, todavía perduran en los muros restos de inscripciones, orladas con motivos decorativos, que narran en verso cada uno de los episodios de la vida de San Bruno a los que acompañaban. Teniendo en cuenta que coinciden las dimensiones de algunos de los diecisiete cuadros conservados con las de algunos marcos, que varios de los cuadros supervivientes conservan en los muros su trasunto literario en verso, y que es factible deducir el orden de secuencia seguido por los distintos temas por comparación con otras series visuales de historias de San Bruno o con las fuentes literarias existentes, se puede llegar a reconocer en muchos casos el lugar exacto que ocuparon en el claustro de Las Fuentes.

Prescindo de pormenores narrativos sobre los hechos representados en cada episodio, teniendo en cuenta que ya se ha expuesto una breve síntesis biográfica sobre San Bruno. En su lugar, considero más ilustrativo transcribir fragmentos literarios con los que se corresponden, tomados de tres obras seleccionadas. La primera de ellas se debe a Surius, uno de los autores

[72] PONZ (1788), p. 203. CEÁN (1800), t. I, p. 105. Doc. 2.

más difundidos. Las otras dos, de Madariaga y Alfaura, son textos originalmente escritos en castellano.

CATÁLOGO

[D-1]. ***San Bruno en oración (?).***
Dimensiones del marco de yeso: 108 x 45 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco:

> "Asunto
> Segundo
>
> Ecos
> A la oracion y al ayuno Bruno
> se aplica con tanto esmero en el clero
> y â ser anhela llegar exempla
> en su vivir y en su obrar
> un perfecto y consumado
> ... ser logra en...
> Bruno en el clero exemplar".

La pintura correspondiente, no conservada, podría representar al joven canónigo Bruno dedicado a la oración, tal y como aparece en el 4º grabado de Le Sueur - Chauveau.

266. ***San Bruno impartiendo enseñanzas desde su cátedra*** [73]**.**
90 x 194 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 90 x 194 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.

---

[73] Título dado por MORALES (1979), p. 177, nº 24: "San Bruno redactando su obra".
Título dado por ORÚS (1992), p. 37: "San Bruno maestrescuela". Sitúa la escena en Reims. Destaca la sobriedad del colorido, la preeminencia de los tonos ocres, la iluminación oblicua que crea voluminosidad y la apariencia de telón escénico que tiene el fondo arquitectónico.

Poesía inscrita bajo el marco:

"Octaba Real Asunto 3º

Manda a Bruno enseñar Filosofía
El Parisiense Alcazar de Minerva
Y el humilde Doctor con Alegría
El mandamiento diligente observa
...".

Vestido de canónigo y sentado en una cátedra de madera ricamente labrada, el reputado maestrescuela Bruno imparte enseñanzas de Teología y Filosofía a un nutrido grupo de discípulos. La escena podría perfectamente estar referida a la actividad educativa de San Bruno en Reims, pero la poesía que acompañaba al cuadro nos sitúa la escena en París, donde también desempeñó actividades docentes antes de fundar la Cartuja. Episodio ambientado en un interior de arquitecturas clásicas.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...*, estampa 4:
- Igual posición de la mano de San Bruno.
- Cátedra similar.
- Idea común de grupo nutrido de discípulos.
- Pies descalzos de los personajes.

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 5:
- Figura de San Bruno, con una mano señalando hacia el cielo y la otra sobre la repisa.
- Cátedra, con tapete.
- Concepción similar general de grupo de discípulos, unos tomando apuntes y otros escuchando.
- Escenografía de arquitecturas clasicistas.

c) Francisco Bayeu, "Pentecostés", dos bocetos de hacia 1769[74]:
- Aire general de las figuras.
- El personaje sentado en primer plano en el cuadro de Manuel es muy parecido a uno situado a la izquierda en los bocetos de Francisco.

Textos:

* "¿Quién se extrañará de que tales sucesos [*la brillante formación de San Bruno en París*] le hubieran conducido rápidamente a los honores de una canongía en la Iglesia Catedral de Reims?"[75].

[74] MORALES (1995), p. 87, nºs. 45 y 46.
[75] SURIUS (ed. 1888), p. 2.

* "Y asi fue llamado por el cabildo de la santa Yglesia de Remes (donde se conserva el olio santo con que son ungidos los Reyes de Francia) para dalle una canongia que a la saçon vacava. Sacase de las mismas epistolas y titulos, que tenia poca edad quando le dieren esta prebenda, y que fue muchos años alli Cononigo: y que esta era la Canongia que en las Yglesias Catedrales tienen señalada para un Dotor que lea Teologia, y la que comunmente llaman Magistral, y dellas se collige que fue elli Canceller, o Maestreescula"[76].

"Y la ocasion que se hallase alli [*en París, durante los funerales de Diocres*], es segun algunos , porque a la sazon lehia catedra de Teologia en aqella universidad de Paris. Mas yo no puedo creer q sea esto asi, porque segun he dicho, regia la Magistral de la Ygleisa de Remes, donde era Canonigo. (...) Lo que me parece es: que a caso haziendo algun camino devio pasar por Paris a ver sus discipulos y amigos: y estando alli sucedio que muriese aquel dotor su amigo, y lo demas que del se ha contado"[77].

* "En Rems, mereciendolo sus muchas y grandes prendas, se le dió otro Canonicato en su Iglesia Metropolitana, y era el Magistral; y señalado para leer la Sagrada Teología, como de verdad la leyó. (...) Leyó con singular aplauso de muchos Discípulos que le siguieron"[78].

" Fue también nuestro Bruno Maestre-Escuela, Canciller ó Rector de los Estudios mayores, que todo era una misma dignidad, pero diferente de la de Catedrático de la Sagrada Teología"[79].

"...pues muchos y graves Autores afirman haber estado [*San Bruno*] en París, podemos y aun debemos decir pasó allá. Otros tantos aseguran haber tenido Cátedra, y leído en su insigne Universidad"[80]

[D-2]. ***Muerte de Raimundo Diocres.***
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 112 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco:

"Octaba Real Asunto 5º

El fin del Doctor Diocres es llegado
Le exhorta el Cura con ardiente Zelo
Procura asirle el diablo con cuidado
El médico le pulsa con desvelo
Mas Reymundo...
... el rumbo para el Cielo".

[76] MADARIAGA (1596), p. 12
[77] MADARIAGA (1596), p. 16.
[78] ALFAURA (ed. 1791), p. 18.
[79] ALFAURA (ed. 1791),p. 19.
[80] ALFAURA (ed. 1791), p. 32.

La pintura correspondiente representaría el momento de la muerte del prestigioso doctor Diocres en París quien, para asombro de todos, proclamó en sus propios funerales su condenación eterna, a pesar de la aparente vida ejemplar que había llevado. El episodio impulsaría definitivamente a Bruno a buscar el retiro solitario. Las siguientes dos escenas, también desaparecidas, continúan con el relato del episodio.

[D-3]. ***Funerales de Raimundo Diocres.***
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 160 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco:

"Asunto 6º
Octaba Real

En el ... sentado
De Paris asombrado el pueblo entero
Se ... mundo condenado
Con ronca voz y llanto lastimero
En tres dias â una hora hubo ... F ...
Al tiempo ...
Que ...
Es infeliz por ...".

Véase el comentario del anterior.

[D-4]. ***Entierro de Raimundo Diocres.***
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 152 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco:

"Asunto 7º Octaba Real

Aquí yace un doctor acreditado
en la opinion del mundo muy prudente
y en ... desbenturado
... de la gente
... arrojado
... ente
... del mundo
... confundo".

Véanse los dos anteriores.

[D-5]. ***San Bruno exhorta a sus compañeros a abandonar el mundo.***
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 210 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco.

"Octaba Real Asunto 8

Despues que en la oracion reflexiono
Bruno el horrible caso acaecido
Retirarse del mundo resolvió
Huyendo de sus brazos advertido.
A seis de sus amigos persuadió
A que abracen y sigan su partido
O Dios! por el desastre de Reymundo
quantos os servirán dejando el mundo".

Determinado a retirarse del mundo tras presenciar lo acaecido al doctor Diocres, San Bruno convence a seis amigos para que le sigan. A tal pasaje se referiría la pintura desaparecida.

267. ***San Bruno reparte sus riquezas entre los pobres*** [81]**.**
97'5 x 201 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 201 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco:

"Octaba Real Asunto 9

De Paris en las calles repartía
Con larga mano sus caudales Bruno

[81] Título dado por MORALES (1979), p. 175, nº 17: "La curación de los tullidos".
Título dado por ORÚS (1992), p. 34: "San Bruno repartiendo limosna". Señala que el cuadro es de difícil identificación e incluso aventura la posibilidad de que no responda a un pasaje concreto de la vida del santo, aunque, a continuación, dice que la escena corresponde al momento en que San Bruno reparte sus bienes a los pobres de Reims tras rehusar el arzobispado de la catedral. Llama la atención sobre el tratamiento clasicista del personaje semidesnudo sentado en el suelo.

Sin distincion de sexos socorría
A todo pobre sin... alguno
...
San... apto y oportuno
Para... sin embarazo el Cielo
De... d... do aca en el Cielo".

Amplia calle vista con marcada perspectiva lineal con casas y algún edificio más destacado. En el centro, en primer plano, San Bruno vestido de canónigo reparte su dinero a los necesitados tras haber decidido retirarse del mundo.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...* No aparece este tema, pero hay figuras dispersas de otras estampas de la serie que se copian en el cuadro de Bayeu.

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 8:
- Personaje en el umbral de la puerta que sale con una saca de dinero. Con la salvedad de que Bayeu le ha puesto otro tocado, el del personaje de espaldas en primer plano.
- Idea de calle de una ciudad, con perspectiva muy marcada por la edilicia.
- Idea de madre con un niño.

c) Francisco Bayeu, boceto titulado "David y otros profetas", ca. 1753, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País[82].
- El personaje arrodillado central es muy parecido.
- El gesto del personaje situado al lado del anterior, San Bruno en nuestro cuadro, acusa cierta familiaridad.

Textos:

* "...determinados de apartarse al desierto, fuese cada uno a disponer de su hazienda, y de sus cosas, quanto a cada qual le permitia su estado. Distribuyeronlo todo entre pobres quedandose con un vestido honesto"[83].

* "Habiendose ya determinado a profesarla [*la vida eremítica*], trataron luego de renunciar todo lo que el mundo les había dado y en él tenían. Primeramente el maestro Bruno dexó su canonicato y las muchas rentas que poseía y por sus letras había alcanzado, sin quedarse de todo más que un vestido llano y pobre de que usó solamente hasta que vistió el tosco y basto sayal de hermitaño"[84]

[82] ANSÓN, *et al.* (1996), p. 11.
[83] MADARIAGA (1596), p. 21 v.
[84] ALFAURA (ED. 1791), p. 40.

268. *San Bruno y sus seis compañeros parten hacia el retiro solitario* [85]**.**
88'5 x 189 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 189 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco ilegible.

San Bruno, en el centro, parte de París acompañado de sus seis primeros discípulos. Se encuentran a las afueras de la ciudad amurallada. Uno de ellos se despide con un abrazo de otro individuo.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...* Este tema no se reproduce en la serie, pero en la estampa 6 ("San Bruno visita al santo ermitaño") aparecen dos personajes muy similares:

- Personaje que encabeza la marcha del grupo, señalando una dirección y volviendo la cabeza hacia atrás.
- Personaje que se vuelve hacia su compañero de al lado, invitándole a seguir el camino.

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 6:

- Idea general similar, aunque en el grabado la escena se desarrolla en un interior y en la pintura a las afueras de París.
- Los personajes abrazándose es el elemento más coincidente.
- El número de personajes es el mismo -siete- si no contamos los dos desdibujados al fondo del grabado.

b') La Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 10 ("Camino de Chartreuse"):

- En la pintura de Bayeu, el personaje que encabeza el grupo señalando hacia adelante repite el mismo gesto que uno de los personajes a caballo.
- Personaje con pesado bulto sobre la cabeza y hombros.

c) Fray José Martínez, igual tema. Son parecidos los dos personajes abrazándose y la pose de San Bruno en el centro, con los pasos dirigidos hacia la izquierda y la cabeza hacia la derecha mirando a dichos personajes.

Textos:

> * "San Bruno y sus seis compañeros se apresuran a poner en orden sus asuntos; ellos dicen adiós a sus amigos y bajo el impulso del Espíritu Santo que les anima, guiados por un ángel del Señor que les precede, les asiste y les protege, emprenden el largo y penoso viaje que les conducirá a los pies del santo obispo de Grenoble"[86].

---

[85] Título dado por MORALES (1979), p. 174, nº 11: "San Bruno ante el castillo".
Título dado por ORÚS (1992), p. 31: "Partida de San Bruno hacia Reims". Sitúa erróneamente el episodio cuando Bruno salió de Colonia para dirigirse a ampliar estudios en Reims. Subraya la composición diagonal y el aire de tapiz que tiene la pintura, algo familiar con los cartones de Goya.
[86] SURIUS (ed. 1888), p. 15.

* "Despidieron asi al mundo con sus honras y pretensiones, y a los deudos y amigos que en el tenian, y lo que mas es, a si mismos, y a su proprio regalo y contento: abraçando voluntariamente el trabajo de la soledad, tan grande y tan enfadoso, y tan incomportable para el cuerpo, quanto es de ligero y regalado y deleytoso al espiritu"[87].

269. *Encuentro de San Bruno y sus seis compañeros con el ermitaño* [88]**.**
97 x 212´5 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 213 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco de yeso:

"Octaba Real Asunto 11

Vencedores del mundo y de su engaño
Los siete compañeros caminavan
Por las selvas y hallando â un Hermitaño
Su santa vocación le consultaban
Y el responde con sabio desengaño
Que abracen el retiro que buscaban
Y en prueba de su sentido consejo
Que se miren les dice en el espejo".

San Bruno, seguido de sus amigos acompañantes, se detiene ante una gruta en cuya entrada hay un viejo ermitaño que les aconseja y exhorta a proseguir su camino. Tal y como corresponde a su dignidad, Bruno, Landuino, Esteban de Bourg, Esteban de Die y Hugo visten de canónigos, mientras que los dos laicos son Andrés y Guarino.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...*, estampa 6:
- Planteamiento general similar, aunque en el cuadro de Bayeu la distribución de personajes es más apaisada debido al formato.
- Figura del ermitaño, con posición de manos invertida.
- Postura del personaje con vara y manto sobre el hombre, a la izquierda. Véase también la estampa 14 ("Aparición de la Virgen y San Pedro a los cartujos").

87 MADARIAGA (1596), p. 21 v.

88 Título dado por MORALES (1979), p. 177, nº 23: "San Bruno y caballeros".
Título dado por ORÚS (1992), p. 36-37: "San Bruno y la aparición". Confunde el episodio con aquél en que, regresados los cartujos de Roma sin San Bruno, se les apareció San Pedro para confortarles. Destaca el carácter abocetado de las figuras.

Textos:

> * "De camino, ellos se detienen ante la ermita de un piadoso solitario que por entonces gozaba de fama de gran santidad, y le piden consejos a su experiencia sobre la práctica de la vida eremítica. Los discursos, las exhortaciones de este santo religioso no hacen sino confirmarles su propósito; animados de un nuevo ardor, continúan su ruta y llegan a Grenoble"[89].
>
> * "Pasando su camino adelante vieron algo desviada una Ermita, en la qual hallaron un santo Ermitaño, con quien se consolaron mucho, preguntandole con santa curiosidad muchas particularidades, como aquellos que estavan tocados del amor de la vida solitaria. Fueron tan confortados con sus palabras, y con el exemplo de su buena vida, que caminaron con el esfuerço de aquel refresco espiritual hasta el santo monte de Cartuxa"[90].

[D-6]. ***Sueño de San Hugo de Grenoble.***
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 159 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco de yeso:

> "Asunto 12 Octaba Real
>
> De Grenoble el Obispo venerable
> Desde su cama ve que siete estrellas
> Iluminan a un templo respetable
> Con los fulgores de sus luces bellas
> Tubo en sueño visión tan admirable

La pintura representaría el sueño en el que San Hugo, obispo de Grenoble, tuvo en sueños una visión de siete estrellas que le anunció la venida de San Bruno y sus compañeros.

[D-7]. ***Encuentro de San Bruno y sus compañeros con San Hugo de Grenoble.***
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 154 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco de yeso:

> "Asunto 13 Octab Real
>
> Cuando Bruno y sus amigos vieron
> Al Reverendo Obispo a quien buscaban

89 SURIUS (ed. 1888), p. 16.
90 MADARIAGA (1596), p. 22 r. - 22 v.

Sus designios piadosos expresaron
I su favor y un monte suplicaban
Con esto las estrellas o...
Al Obispo que el templo ...
I viendo de estos Heroes la firmeza
Todo se les concede con franqueza".

El cuadro recogería la escena en que San Hugo acoge a los recién venidos a Grenoble, comprendiendo entonces el significado del sueño de las estrellas.

270. ***San Bruno y sus compañeros se encaminan hacia Chartreuse*** [91]
97'5 x 192 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 153 cm.
Óleo / lienzo
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco de yeso:

"Asunto 14 Octaba Real

En amigable y dulce compañía
Acia el monte ofrecido van gozosos
Los siete y el Obispo que es su guia
Por caminos desiertos y fragosos
Montados van tambien con valentia
Algunos comensales respetosos
Del Obispo q. va â entregar un suelo
Que espera sera en breve hermoso
Cielo".

De acuerdo con los versos precedentes, y tal y como vemos en el ciclo de Le Sueur, el cuadro plasmaría el comienzo del viaje que emprendieron San Bruno y sus compañeros desde Grenoble hasta Chartreuse, conducidos por el obispo Hugo, para instalarse en ese lugar desértico situado en las montañas del Delfinado, donde se constituiría la primera comunidad cartujana. En el centro estaría San Bruno señalando la dirección a seguir, mientras sus compañeros cargan o preparan el equipaje asistidos por algunos servidores. Al fondo se verían los nevados montes de Chartreuse. Los dos barbados, identificables como hermanos legos, serían Andrés y Guarino.

A pesar de la descripción hecha, encontramos varios reparos a la vinculación del cuadro de Bayeu con el poema y su ubicación dentro del claustrillo:

---

[91] Título dado por MORALES (1979), p. 176, nº 21: "San Bruno entre los soldados".
Título dado por ORÚS (1992), p. 36: "Entrada al valle de Chartreuse".

1) El marco de yeso es 39 cm más estrecho que el lienzo, mientras que quedan otros marcos en el claustrillo de dimensiones casi idénticas al lienzo de cuyas pinturas y temas nada sabemos.
2) No es propio que los personajes vistan hábito cartujano puesto que, tal y como vemos en otros ciclos pictóricos, empezaron a vestirlo una vez instalados en la primera fundación.
3) El número de individuos pintados con sotana y escapulario cartujanos son ocho, no siete como debieran (San Bruno más sus seis primeros seguidores). Podría justificarse este hecho si tomamos al de más a la izquierda por el obispo Hugo de Grenoble, quien les acompañó para hacerles entrega de Chartreuse. Pero tampoco es aceptable que figure San Hugo vestido de cartujo, pues no adoptó el hábito hasta un tiempo posterior.

Puestos a especular sobre otros posibles significados de la pintura, cabría hablar del momento en que San Bruno, tras haber permanecido en Roma llamado por el Papa (episodio al que luego se hará alusión) consiguió de nuevo retirarse del mundo poniéndose en camino hacia Calabria acompañado de nuevos seguidores. Pero no existen antecedentes artísticos para tal escena y, además, los montes nevados visibles en la lejanía que San Bruno señala con su mano son más propios de un paraje de Grenoble que de Calabria.

En definitiva, situamos sólo de manera precaria el cuadro en el lugar aludido.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 2 ("San Bruno en meditación") y estampa 9 (" Imposición del hábito a San Bruno"):

- Es similar el tronco de árbol cortado y con ramas, situado a la izquierda del cuadro, a los que aparecen en ambos grabados.

a') Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 14 ("La Virgen y San Pedro se aparecen a los cartujos"):

- Libro grande que porta un monje.
- Aire similar de los dos cartujos que aguardan en el plano más lejano.
- Detalles diversos: puerta de la casa, monte con arbustos, actitud de los personajes en general, horizonte lejano a la derecha.

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 10:

- San Bruno tiene aspecto muy diferente, pero en ambos casos señala con el dedo en dirección a Chartreuse.
- Tronco desmochado en la esquina inferior, aunque de apariencia bastante diferente y en el lado opuesto.
- Pequeña formación montañosa en segundo término, inmediatamente detrás de los personajes, con matorrales y arranque de troncos.

c) Vicente Carducho, igual tema. Aunque las diferencias son notables, por ejemplo en la indumentaria, tienen en común la idea del grupo de personajes a la izquierda dispuestos a ponerse en camino hacia las lejanas montañas de la derecha, además de los dos personajes más avanzados en segundo plano.

Textos:

> * "Después de varios días de reposo, Bruno y sus compañeros subieron Chartreuse, conducidos por el caritativo obispo que les ayudó a abastecerse en todo aquello que pudieran necesitar. Era por entonces la festividad de San Juan Bautista, en el año de gracia de 1084"[92].
>
> * "Y asi rogaron al Obispo [*Hugo de Grenoble*] les diese licencia para yrse al desierto: porque no tenian por descanso ni regalo, sino por trabajo y por martirio, verse presos en ciudad, y conversar entre las gentes. Plugole darla sin contradicion: ofreciendose tambien de yr con ellos. Con esta honra entraron en la Cartuxa, inspirados de Dios, acompañados de Angeles, y guiados por este santo, en el mes de Iunio, cerca de la fiesta de san Iuan Batista padre de los Ermitaños, y en el año de nuestra salud de mil y ochenta y quatro, gobernando aun la universal Yglesia Gregorio setimo, dandoles san Hugo la posesion y ayudandoles en quanto avian menester"[93].
>
> * "Habiendo descansado algunos dias en Granoble nuestros Santos, guiados del mismo San Hugón, dia de San Juan Bautista de este año mil ochenta y quatro se entraron en aquel páramo. Se continúa la subida de aquel desierto por seis horas horrible y espantosa; pero la penetraron mas ligeros que si fueran águilas, deseosos de llegar al lugar que ya el Cielo les tenia preparado. Admiraban entre tanta aspereza de montes, tanta amenidad de árboles y matas, tanto rigor entre tanta amenidad, y tanta amenidad entre tantas nieves, que son alli casi continuas"[94].

[¿D-8?]. ***San Bruno y los primeros cartujos reciben el hábito de San Hugo.***
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 213 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco de yeso:

> "Asunto 15 Octaba real
>
> En el ... cartujano
> A Bruno...
> Viste Hugo la cogulla con su mano
> O feliz Bruno serafin...
> El parabien a de con gran consuelo
> ...Orden ya funde".

Por la localización del cuadro con respecto a los anteriores y posteriores, y por los fragmentos todavía legibles del poema, se colige que representaba una ceremonia de imposición del hábito. Concretamente correspondería al momento en que el obispo Hugo de Grenoble, primer benefactor de los cartujos, vistió el hábito a San Bruno y sus seis compañeros tras instalarse en Chartreuse. Esta escena figura tanto en la serie de Lanfranco-Cruger (estampa 9),

92 SURIUS (ed. 1888), p. 21.
93 MADARIAGA (1596), p. 27 r.
94 ALFAURA (ed. 1791), p. 48-49.

como en la de Le Sueur - Chauveau (estampa 12). Dentro de los diecisiete cuadros conservados de Bayeu hay uno que muestra una escena de imposición de hábito y que, a primera vista, podría hacer pensar que se trata del mismo asunto (cat. 271). Sin embargo, hay varios factores que comprometen seriamente esta suposición:
1) El hueco del marco de yeso mide 98 x 213 cm mientras que el lienzo de Bayeu mide 97'5 x 196 cm. Es decir, que el lienzo tiene 17 cm menos de anchura, lo cual no responde a las ajustadas coincidecias de otros cuadros con sus marcos.
2) El monje que dirige la ceremonia imponiendo el hábito a otro monje parece ser San Bruno y no San Hugo, al que debería habérsele pintado revestido de obispo y aparentando mayor edad. Es cierto, según algunas fuentes, que también Hugo de Grenoble vistió el hábito cartujano de manos de Bruno, pero la figura del neófito arrodillado tampoco sugiere la de Hugo.
3) Cuando Hugo de Grenoble impuso el hábito a los miembros de la primera comunidad cartujana, estaba compuesta por San Bruno y seis monjes más. En el cuadro de Bayeu aparecen diez monjes además del celebrante, lo que respondería a un momento más tardío en la historia de los comienzos de la Orden Cartujana.

Teniendo en cuenta las anteriores consideraciones, reservamos la ficha catalográfica que sigue para el cuadro conservado (cat. 271), diferenciándolo así del presente (cat. [D-8]), supuestamente desaparecido.

271. *San Bruno impone el hábito a un postulante* [95]**.**
97'5 x 196 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.

En principio, si nos atenemos a los personajes representados y a su aspecto, parece que la escena representa a San Bruno en el presbiterio de la iglesia, revestido con casulla, imponiendo el hábito a un postulante, con la presencia de diez cartujos más, seis de ellos situados en la sillería del coro. Por lo tanto se trataría, como ya se ha dicho, de una escena difererente a la anteriormente reseñada (cat. [D-8]).

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...*, estampa 9 ("San Bruno y sus seis compañeros reciben el hábito de San Hugo de Grenoble"):
- El monje del cuadro de Bayeu que recibe el hábito es similar al San Bruno del grabado.

a') Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...*, estampa 15 ("San Bruno rechazando el arzobispado de Reggio"):
- El monje arrodillado que sostiene un hábito, en el cuadro, es similar al monje que sostiene una mitra en el grabado.

[95] Título dado por MORALES (1979), p. 173, nº 9: "Imposición del hábito".
Título dado por ORÚS (1992), p. 29: "La imposición del hábito".

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 12 ("San Hugo impone el hábito a los primeros cartujos"):

- Disposición de crucifijo y velas del altar bastante similar.

b') Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 14 ("San Bruno impone el hábito a varios novicios"[96]):

- La figura de San Bruno es muy semejante.
- Las figuras del monje que recibe el hábito y del monje arrodillado detrás con capa negra también son muy semejantes.
- El cartujo en pie que sujeta un libro es parecido.
- Otros aspectos del cuadro se inspiran en el grabado, pero interpretados más libremente: por ejemplo el cartujo arrodillado, de espaldas y en primer término; o el ara de altar con cortinaje

272. *San Bruno y sus compañeros en Chartreuse y construcción del primer monasterio* [97]**.**
97'5 x 157 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 157 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco de yeso:

"Asunto 16. Octaba Real

En unas pobres chozas habitaban
Los nueve Religiosos con paciencia
I con grande fervor se exercitaban
En oración ayuno y penitencia
Algunos a construir se dedicaban
Un templo, y Monasterio con decencia
Con el fin de de alabar perenemente
Al Rey Supremo y Dios omnipotente".

Puede hablarse de dos contenidos temáticos distintos. Por un lado, buena parte del lienzo expresa el modo de vida que adoptaron San Bruno y sus compañeros al instalarse en Chartreuse: cobijados por abrigos rocosos o por una paupérrima cabaña, los monjes de la incipiente comunidad se dedican a la oración y a la penitencia. Destaca en primer plano, vista de frente, la figura de San Bruno. Al fondo se vislumbra la estrecha garganta que da paso al lugar elegido, atentamente vigilada por un lego para evitar el paso de intrusos. Por otro lado, en el extremo derecho de la composición, un grupo de albañiles trabajan, bajo las órdenes de un cartujo, en la construcción de un monasterio más idóneo y estable.

---

96 Tradicionalmente éste es el título que se ha dado a la escena de Le Sueur - Chauveau. No obstante, LEONCINI (1993), p. 67, opina que representa a San Bruno imponiendo el hábito a San Hugo de Grenoble.

97 Título dado por MORALES (1979), p. 176, nº 19: "El retiro de San Bruno".
Título dado por ORÚS (1992), p. 35: "Construcción del monasterio de Chartreuse".

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...*, estampa 10:
- Asume el planteamiento general del grabado, pero no copia nada directamente.

a') Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...*, estampa 7 ("Sueño de San Hugo de Grenoble"):
- Similitudes en el grupo de operarios trabajando en un andamio.

a") Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...*, estampa 14 ("Aparición de San Pedro y la Virgen a los cartujos"):
- Cartujo orante de la izquierda del cuadro muy similar (aunque invertido) al que se arrodilla ante la Virgen en el grabado.

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 11:
- Coincide parcialmente con el tema, en lo que se refiere a la construcción de la primera cartuja.
- El motivo de los obreros en construcción en el andamio es muy similar.
- El cuadro copia la estrecha garganta con riachuelo y un puente, vistos en la lejanía, único y estrecho paso que era necesario franquear para entrar en la casa alta de Chartreuse.

b') Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 18 ("San Bruno y sus monjes en el bosque de Calabria"):
- Es muy similar el cartujo orante metido en una choza.

Textos:

> * "Los nuevos solitarios comenzaron su fundación construyendo sobre una parte elevada de la montaña, en un lugar llamado hoy Nuestra Señora de Casalibus, una iglesia y pequeñas celdas, cerca de una fuente que se llama ahora Fuente de San Bruno. Estas celdas, poco distantes de la iglesia, estaban separadas las unas de las otras / a fin de permitir más fácilmente el silencio y la soledad. Los hermanos habitaban de dos en dos estas celdas, a ejemplo de los antiguos solitarios de Egipto; ellos se aplicaron al silencio, a la oración, a la lectura, al examen de conciencia, a la contemplación de las cosas divinas, reservando todos ciertas horas para el trabajo manual"[98].
>
> "Dieronse buelta al desierto buscando algun buen sitio para poner luego mano en esta obra; y hazia lo mas alto del monte, hizieron quatro o cinco celditas como unas choças, no juntas, sino algo apartadas, porque no se destorbasen los unos a los otros en sus exercicios. Poco mas abaxo hizieron un oratorio en honra de la serenisima Virgen Maria, que hoy se llama nuestra Señora de Casalibus, que es lo mismo que dezir santa Maria de las choças, porque este vocablo, casa, sinifica en romance lo mismo que pagiza o choça: y de ahi vino llamarla de Casalibus, o de los casares: y aun la misma Yglesia era entonces choza, commpuesta de ramos de arboles, y de lo que pudieron hallar por el monte: despues la edificaron, y esta hoy como una Ermita"[99].
>
> * "Eligió el Maestro Bruno para su habitacion una cueva, la qual está casi á la raiz del diho peñon. Tiene la puerta como á los primeros pasos del caminillo que sube arriba por la parte del Oriente.

[98] SURIUS (ed. 1888), p. 21-22.
[99] MADARIAGA (1596), p. 27.

No es toda perfectamente cueva, sino que tiene también parte de choza, por ser la cavidad no muy honda; y asi lo que la faltaba de piedra lo suplía la madera"[100].

"Los Compañeros se metieron en unas aberturas ó concavidades, que hay en aquella plazuela; y el mayor reparo que pudieron hacer en ellas fue cubrirlos de palos y ramas de los árboles silvestres de aquellos montes...
También hicieron alli los nuevos Hermitaños un pequeño Oratorio en la llanura de aquel peñon para poder oir Misa, y celebrar los Oficios Divinos"[101].

"[*San Bruno*]... viviendo abstracto de todo lo humano, se ocupaba continuamente en la oracion y contemplacion Divina, regalado de Dios con admirables favores y dulzuras"[102].

"Determinados á seguir las estrechas sendas de la perfeccion, lo primero en que pusieron todo su cuidado fue desterrarse totalmente del mundo, apartandose, no solo con el cuerpo de sus placeres y gustos, sino tambien con la mente con un entero olvido de quanto hay deleytable en él. Por esto abrazaron con alegría la horrible soledad de aquel yermo, privandose de un golpe de todas las delicias y consuelos que estiman los hombres, determinados á vivir entre aquellas rocas asperísimas casi siempre cubiertas de nieve, y pasar alli sus dias en perpetuo silencio y clausura, no solo apartados de las conversaciones de los del siglo, sino (lo que es mas) aun de sí mismos. Asi lo executaron, haciendo tanto caso de la virtud del silencio, que la vincularon y dexaron como en herencia á sus succesores"[103].

[D-9]. [Asunto relativo a San Hugo].
Dimensiones del marco de yeso: 108 x 45 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco:

"Quintilla

Preduce misticamente
Bruno q es arbol fecundo
Un fruto muy excelente
San Hugo q fue en el mundo
Prior y Obispo eminente"

En el lienzo aparecía obviamente San Hugo, obispo de Grenoble. Era de tamaño más pequeño y no se incluía en la correlación de cuadros sobre la vida de San Bruno, según se deduce por quedar al margen del número de orden inscrito que encabeza las octavas reales.

[100] ALFAURA (ed. 1791), p. 52.
[101] ALFAURA (ed. 1791), p. 52-53.
[102] ALFAURA (ed. 1791), p. 60.
[103] ALFAURA (ed. 1791), p. 65-66.

[D-10]. [Asunto relativo a San Hugo].
Dimensiones del marco de yeso: 108 x 45 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco:

"Quintilla

... V ... San Hugo
Consuelo de amor Divino
pat... con tesón
... el intento por ...
Bruno".

Escena pequeña que también estaba referida, como la anterior, al obispo Hugo de Grenoble. Asimismo, quedaba al margen de la sucesión de episodios sobre la vida de San Bruno.

[D-11]. [Asunto desconocido].
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 158.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía inscrita bajo el marco de yeso:

"...sunto 17 Octab...

... de...
...
... fu ...
...".

La poesía está perdida en su práctica totalidad. Por lo tanto, no resulta posible aventurar el tema representado.

273. *San Hugo en el refectorio* [104]**.**
98 x 212 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 212 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.

104 Título dado por MORALES (1979), p. 174, nº 12, y ORÚS (1992), p. 31: "El refectorio". Es posible, como indica ORÚS, que la estancia esté inspirada en la que había en la Cartuja de las Fuentes, hoy destruida. Alaba el juego de luces y sombras.

Poesía bajo el marco de yeso:

> "Soneto 18
>
> Determinado el orden cartujano
> ... abstinencia
> ...".

Interior de un característico refectorio cartujano. Tanto San Bruno, en el lugar de presidencia, como los demás religiosos cartujos, duermen ante sus platos de carne. En el centro hay varios criados y al fondo, junto a San Bruno, está el obispo Hugo de Grenoble. Aunque la práctica del ayuno y la abstinencia es constante habitual en los relatos sobre la vida de San Bruno, no lo es tanto el peculiar suceso recogido en este cuadro; no obstante, algunos autores como Madariaga dan cumplida cuenta del mismo.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 4 ("San Bruno exhorta a sus discípulos"):
- Los dos personajes del primer plano de la pintura recuerdan vagamente en su disposición a los dos personajes centrales del grabado.

b) Zurbarán, pintura del mismo tema para la Cartuja de las Cuevas (Sevilla). No hay una similitud estrecha con el cuadro de Bayeu, pero interesa mencionar el cuadro de Zurbarán porque no es un asunto habitual en la grandes series.

b) P. Giarré, "Cosme III en el refectorio de Calci", fresco en la Cartuja de Pisa, siglo XVII[105]:
- Parecida concepción general del tema.

Textos:

> * "Quando nuestros primeros Padres entraron en el desierto de Cartuxa, vestian y comian lo que les dava de limosna el Santo Obispo Hugo [*de Grenoble*]. Y aunque lo ordinario era pan negro, y algunas legumbres, creese que por Pasquas seria carne, y si algun otro regalo les embiava. Un Domingo de Quinquagesima les mando proveer de una poca carne para las carnestoliendas. En acabando de celebrar el oficio divino en su oratorio, ya que estavan en refitorio para comer, y hecha la bendicion dixo san Bruno a sus dicipulos. Por cierto carisimos que vivimos engañados con tanto regalo: hemos salido al desierto a hazer penitencia como san Pablo, san Antonino, san Macario y otros santos padres, por ventura ellos comian carne? Los otros les respondieron, mas por ventura somos nosotros mejores o mayores que los Apostoles a los quales mando el Señor que comiesen lo que les fuese puesto delante? San Bruno y dos de los compañeros defendian la abstinencia con muchas y muy solidas razones, como hombres doctos, y asi estuvieron disputando grando rato sobremesa, y sobre la carne, sin llegar a ella. En esto permitio Dios que cansados de altercar, se adurmiesen con tan profundo y largo sueño, que les duro toda la Quaresma. Tenia de costumbre el santo Obispo [*Hugo de Grenoble*] visitar por este tiempo su Obispado, y acabada su

[105] LEONCINI (1989), t. II, p. 259.

visita, el miercoles santo se yva a la Cartuxa a celebrar la Cena del Señor con aquellos padres. Embio delante un moço, a dar aviso como estava ya en camino; el qual como llegase donde estavan aquellos santos siete durmientes, y viese la mesa puesta, y la carne al fuego, recibio tan grande escandalo, que sin dezirles cosa alguna, bolvio a su amo contandole ausadas, maravillas de los pobres frayles. Pasmose el Obispo de oyr al paje, aunque siempre lo tuvo por mentira. Embio luego otro, y vino con las mismas nuevas. Despacho otro tercera vez, y dixo lo mismo. Mas nunca se pudo persuadir su Santidad, que aquellos padres, de quien tan pia y religiosamente havia siempre sentido, huviesen hecho tan grande desatido como este de comer carne en Quaresma y en semana santa. Fue alla personalmente, y vio por sus ojos la carne al fuego, de lo qual se escandalizo muchisimo. En esto despertaron aquellos santos monges, y como viesen alli a su Obispo, llegaron luego a besarle las manos, y a hazerle gracias de la merced y limosna de aquella carne, y de lo demas que les provehia cada dia. Dixo el Obispo a san Bruno; Padre, que dia es hoy? Respondio; Domingo de la Quinquagesima, salimos poco ha del oficio divino, y hablando sobre el ayuno de carne que guardaron los antigos Ermitaños, y que seria bien guardasemos nosotros, no se como nos hemos adormido un rato. Pues como dixo el Obispo, que hoy es miercoles santo? Llamo a parte al Veedor, y le dixo que se acordase bien si era aquella carne la que les embio para hazer antruexo. Mirola y dixo que le parecia la misma. Mando el Obispo traersela delante, y asi como la tocava, se bolvia en polvo. Viendo este nuevo milagro, cayo en la cuenta de lo que podia ser, y se hecho a los pies de aquellos santos pidiendoles perdon del juycio que el y sus criados havian hechado, creyendo que comian carne en semana santa. Ponderando como es razon nuestros Padres aquestas maravillas propusieron de jamas comer carne, entendiendo ser aquella voluntad divina"[106].

* "Jamás comían carne, como consta de gravísimos Autores, particularmente de San Pedro Mauricio, que afirma, que sanos y enfermos se abstenían perpetuamente de todo género de ella. Esta determinacion pareció á muchos fuerte y temeraria; pero el doctísimo Gerson lo atribuye á suma prudencia y discrecion, diciendo, que el exceso mostraron mucho celo, y en hacerla perpetua sin dexar portillo alguno abierto gran acierto: que no sin fundamento se ha podido conservar en nuestra Orden con tanto rigor lo que no en otras"[107].

274. *San Bruno hace brotar milagrosamente un manantial* [108]**.**
98 x 153 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 153 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco de yeso:

"Octava Real 19

Para consuelo de su grey querida
logra San Bruno que brote una fuente

106 MADARIAGA (1596), p. 147-148.
107 ALFAURA (ed. 1791), p. 69-70.
108 Título dado por MORALES (1979), p. 176, nº 18, y ORÚS (1992), p. 34: "El milagro del agua". Comenta ORÚS que la composición es diagonal y el paisaje sobrio de color.

I en retorno de deuda tan crecida
Dara gracias a Dios eternamente
De Oración tan excelsa y tan subida
Bien podemos creer constantemente
No... mente
Si..."

Ante los problemas derivados de no haber agua en el lugar de la primera fundación cartujana, San Bruno implora al Cielo y consigue que una fuente surja milagrosamente de entre las rocas. Fondo paisajístico.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 11. Las coincidencias son grandes:

- Actitud arrodillada y suplicante de San Bruno con los brazos extendidos y cabeza semitapada por la capucha.
- Chorro de agua que brota de la roca, con arbusto encima.
- Haz luminoso sobrenatural que incide en el santo.
- Paisaje de fondo con amplio horizonte.

No obstante, el grabado incluye a tres cartujos más que no están en la pintura. Además el San Bruno de la pintura lleva una estrella sobre el pecho (su símbolo) que no aparece en el grabado.

b) Fray José Martínez, igual tema. Adopta la iconografía de Lanfranco-Cruger.

Textos:

* "La primera fuente que esta en la gran Cartuxa, mana hasta hoy, y comunmente la llaman todos fuente de san Bruno. Nace de la misma peña viva por debaxo del lugar donde tenia su habitacion el santo. Fue asi que quando nuestros santos padres tomaron posesion de aquel desierto, no hallaron agua que fuese buena de bever, sino la de un riachuelo que corre por lo hondo del valle, muy apartado del lugar que el Señor tenia dedicado para si segun lo que revelo a san Hugo. Viendo esta necesidad san Bruno suplico a Dios, que siendo su divina Magestad el autor y fundador desta nueva Ierusalen, que vio baxar del Cielo aquel santo Obispo, la recrease con un hilito de agua de aquel rio caudaloso, que dize san Iuan en su Apocalipsi, que sale de su trono soberano, para conservar aquellas nuevas plantas de Cartuxa. Oyo Dios sus oraciones y dioles esta fuente en el lugar que he dicho, en tanta abundancia que basta para proveer al Convento, y a un molino que tienen"[109].

* "A mas de ser tan horribles estos montes, tenian falta de agua para beber, y se habia de ir lexos por ella. Compadecido el Santo del trabajo de sus hijos, se volvió á Dios, y con la vara de su oracion, como Moysés con la que llevaba en las manos, rompió la peña viva, y ella dió un cristalino arroyo, bastante para todo lo necesario al servicio de la vida humana. Nace de la misma cueva del Santo. Alli parece que dice con su murmullo: Bruno me hizo salir aqui fuera, por su oracion dexo mis cabernas, por ela voy corriendo á su obediencia: alegróse el bendito Prior, y no

[109] MADARIAGA (1596), p. 70 v. - 71.

menos sus Santos hijos, y rompiendo todos en alabanzas divinas, agradecieron al Altísimo tal favor, tal merced, tal beneficio"[110].

275. *San Bruno recibe carta del Papa Urbano II* [111]**.**
98 x 149 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 149 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco de yeso:

"A...
Soneto

... Bruno gozaba venturoso
Apacibles y dulces soledades
Libre de las desechas tempestades
De las ondas del mundo tumultuoso:
Quando er... na.o sabio y virtuoso
... subditos solidas verdades
... el... en las austeridades
... luminoso
... ge un...
... oyendo de San...
...luego
...".

En un patio de la Cartuja, rodeado de edificaciones, San Bruno, acompañado de otros tres religiosos, lee la carta que un emisario del Papa, descabalgado, le acaba de traer para que acuda a Roma.

Antecedentes iconográficos:

a) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...,* estampa 15. Presenta notables semejanzas:
- Grupo de San Bruno y tres cartujos más en idéntica disposición, aunque invertida. No obstante, la figura del emisario es diferente, al igual que el caballo, para adaptarse a las diferencias de formato y composición.
- Escenografía arquitectónica y fondo paisajístico similares, algo más simplificado en la pintura de Bayeu.

b) Fray José Martínez, igual tema. Tiene un aire común el conjunto de cartujos agrupados de pie en torno a la carta recibida.

---

[110] ALFAURA (ed. 1791), p. 59-60.

[111] Título dado por MORALES (1979), p. 176, nº 20: "El mensajero".
Título dado por ORÚS (1992), p. 35: "Entrega de la misiva del Papa".

Textos:

* "El nuevo Papa [*Urbano II*], deseoso de procurar con todas sus fuerzas el bien de la Iglesia Universal, cuya carga le acababa de ser confiada, se acordó de su antiguo maestro. No ignoraba ni sus raras virtudes ni el entendimiento de su ciencia; le escribió así, mandándole venir cerca de él por el interés de la Santa Iglesia y ordenándole presentarse en Roma sin demora.

A la lectura del escrito pontifical que les arrebataba a su padre, un inmenso dolor prendió en los corazones de sus hijos. Ellos se afligieron rehusando todo consuelo y protestando que nada podría retenerles en esta soledad si su padre bien amado les faltaba: «Con él -decían ellos- permaneceremos; si somos privados de su presencia abandonaremos el desierto». San Bruno, vivamente afectado por sus lamentos, sufrió a su vez una profunda aflicción porque él entreveía, después de estos cortos años de dulce reposo en esta querida soledad, la triste perspectiva del retorno a un mundo ruidoso y ocupado del que se había retirado para siempre. Sin embargo, por encima de su dolor, él buscaba consolar a sus compañeros.

Se acordaron de que está escrito «aquél que os escucha me escucha» y también «todo hombre debe ser sumiso a las potestades superiores»: no veía en la carta del Papa más que la expresión de la voluntad de Dios. Dijo entonces a sus compañeros: «Sería para mí bien dulce ¡oh mis hermanos bien amados! quedarme aquí en vuestra compañía. Abandonaros es el más vivo dolor que mi corazón puede soportar, y sin embargo es necesario; vosotros debéis aceptar que yo obedezca las órdenes del Papa. Él es el sucesor de Aquél a quien le ha sido dicho: Apacienta mis ovejas. ¿Pertenecerá a las ovejas de Cristo aquél que rehuse obedecer al Pastor supremo, a quien el Divino Maestro ha confiado la misión de conducir su tropa? ¿De qué me servirá afligir aquí a mi cuerpo de ayunos y privaciones, dedicarme con vosotros a los ejercicios y trabajos de nuestra naciente comunidad, si comprometo por mi desobediencia la salud de mi amo?

Ahorrad pues, ¡oh mis hermanos!, a mi corazón ya afligido los lamentos que veo fluir de vuestros ojos. No añadáis a mi tristeza el peso de vuestro propio dolor. Perseverad con coraje en la vocación a la cual el Divino Maestro os ha llamado, y no abandonéis el desierto. Tengo la esperanza de que el Señor, el mismo que nos ha conducido a esta soledad a través de mis débiles manos a una morada de su elección, tal y como Él ha revelado al piadoso obispo de Grenoble, no permitirá que nuestra separación dure siempre. Con su paternal bondad, Él me hará la gracia de soportar esta prueba como servidor fiel y me traerá de nuevo un día cerca de vosotros. Aunque yo parta y esté lejos, estaré siempre, no lo dudéis, presente en espíritu en medio de vosotros».

Mientras él hablaba, los lamentos y súplicas de sus hermanos no hacían sino aumentar. Ellos decían: «Tú eres nuestro padre bien amado; después de Dios, nosotros hemos puesto en ti nuestra esperanza; tú eres nuestro refugio, nuestro consuelo, nuestro sustento. ¿Qué nos ocurrirá si tú te alejas? En tu ausencia ¿a quién recurriremos? ¡Hay de nosotros, como ovejas sin pastor! Sin duda la obediencia te obliga al soberano pontífice, pero ¿no nos ha sido dado permiso para seguirte? La caridad nos une en Cristo; la muerte, la vida, ninguna criatura romperá este vínculo».

Entendiendo tales súplicas, San Bruno vio que no rehusaría a dejarles en Cartuja. Temiendo que esta soledad recientemente consagrada a Dios cayera en manos profanas, la confió al venerable Séguin, abad de Casa-Dei, que había sido uno de los primeros donados. Pero puso en su donación la cláusula de que el abad y sus religiosos vendrían a habitar el desierto. Siendo aceptadas todas

sus disposiciones, Bruno fue a recibir la bendición del santo obispo de Grenoble y, obedeciendo las órdenes del soberano pontífice, se marchó a Roma"[112].

* "Escriviole [*a San Bruno Urbano II*] ensiendo Papa, una carta mandandole por ella viniese luego a su Corte, y ante su presencia: y porque no huviese lugar de replicar, ni se alegasen escusas ni otras excepciones dilatorias, le mando en obediencia viniese a prestar la que devia a la silla Apostolica, tomando esto por achaque para llevarselo consigo. Padecia el santo Padre grandisimos trabajos, oprimido dentro en Roma con aquellos dos tiranos de lo espiritual y temporal de la Yglesia: y por consolar su afligido pueblo le parecio que convenia llamar a nuestro santo Ermitaño, y ponerlo en medio de aquella plaça del mundo, y sobre toda la Corte Romana, para que con su exemplo y consejo hiziese mas comportables las persecuciones de los enemigos de la Yglesia, y alumbrase con su dotrina a todo el universo.
Leidas en Cartuxa las letras Apostolicas, fue tanto lo que se entristecieron aquellos santos padres, y los llantos que hazian, en pensar que se havian de ver sin su maestro, y sin su bien, que de buena gana trocaron quantos favores podian esperarse del Pontifice Romano, por los que recibian con la presencia sola de San Bruno. Si quedava, dezian que quedarian, y si se yva, que se avian de yr con el a doquiera que fuese. Llegavanle al alma al santo Patriarca los suspiros y sollozos de sus jijos dilectisimos. Dios sabe hermanos, les dezia, lo que yo siento el apartarme de vosotros: mas bien sabeys quan forçoso me es obedecer. Que me aprovecha afligir mi carne en este desierto con ayunos y vigilias, si por otra parte lo borro con mi desobediencia. Que pareceria si predicandoos yo resignacion a la voluntad de Dios y a la de vuestro superior, no la tuviese yo a la del mio y vuestro que es el Papa; que vale nuestra pobreza, y castidad, sin obediencia. No querays pues con tantas lagrimas entristecer vuestros espiritus, y añadir mas pena a mi dolor. Por caridad que hos conformeys con la voluntad de Dios y del Pala su vicario: porque no parezca vana nuestra Religion si le falta lo mejor que es la obediencia: y que entretanto que yo me llego a Roma, hos consoleys con las esperanças que hos doy de volver presto. Yo confio en la divina clemencia, que pues ha sido servido declarar su voluntad a nuestro Santo Obispo Hugo, de que se le edificase aqui este oratorio, no permitira que por mi ausencia se impida la esecucion de su disposicion eterna: y no sera tan corto el Papa que en pago de mis servicios, no me de su bendicion, para que me buelva luego con vosotros. No bastavan palabras al gran desconsuelo que tenian tan fieles amigos. Replicavanle, diziendo: Padre vos soys nuestro consuelo despues de Dios, y nuestra vida, en vos miran nuestros ojos: si vos hos vays que haremos; a quien acudiremos por consejo; quien nos aligerara la carga de los trabajos del desierto; quien amparara a estas vuestras ovejas de los ambrientos lobos, que estan en azechança a ver quando nos falte el abrigo del pastor. No conviene dexarnos solos: a vos lleva tras si la obediencia: a nosotros llevara en vuesa compañia el amor grande que hos tenemos. Teneisnos robados los coraçones, como viviremos sin ellos? aveisnos dado por regla el exemplo de vuestra santa vida, en que leyes viviremos, o que regla guardaremos? Por vuestro respeto nos da el Obispo de comer; por vuesas oraciones nos ha dado Dios en esta sequedad agua que bever: en faltandonos vos se acordara el Señor de nuestros pecados, y nos secara la fuente; y los hombres començaran a olvidar nos. Ved que de trabajos esperamos en faltandonos vuesa preferencia. No aprovecharon tantas lastimas, ni fue parte el yr los arroyos tan crecidos con las lagrimas que corrian de sus ojos, para detener a san Bruno que no se pusiese luego en camino.
Pues como viese a sus compañeros tan determinados, proveyo que aquel lugar sagrado, que una vez avia Dios dedicado para si, quedase encomendado al Abad del monasterio [cluniaciense] de

[112] SURIUS (ed. 1888), p. 28-31.

Casa Dei que estava por alli cerca, porque no bolviese a ser profanado de seglares, de lo que mucho se temia. Mas con tal condicion firmado con auto publico, que en bolviendo con su gente se lo huviesen de restityr. Y al finse partieron de Cartuxa, y dexaron yermo aquel desierto (...).
Hablan tan escuro los que escriven esta historia, que no se puede sacar bien en limpio si es verdad que fueron todos juntos a Roma, o si dexaron yr solo a san Bruno. Mas esto postrero no se puede creer de amigos tan queridos y tan aficionados a su maestro, que preciasen mas yrse perdidos por ahi adelante, ya que no quedavan en Cartuxa, que acompañar a su Perlado. Lo que yo tengo por mas cierto es que fueron a Roma todos juntos: porque arriba conto la historia como ellos dixeron a San Bruno, que a do quiera que fuese lo avian de seguir, porque no podian vivir sin el un punto. El tiempo que estuvieron nuestros padres en la Cartuxa, hasta que los llamo Urbano son seys años o poco menos, segun todos los que cuentan el principio desta Orden"[113].

* "... el Santo Pontifice Urbano... determinó... llamar muchas personas doctas y santas que con su zelo y doctrina remediasen los trabajos de la Iglesia, y volviesen á su quicio las cosas que estaban fuera de él. Convocólas, y una de estas fue nuestro Santo Padre, á quien tenia bien conocido, por haber sido su Maestro en la Ciudad de Rems. Atendidas pues sus prendas, aun para cosas mayores, y su nueva y santísima vida que hacía en los montes de Cartuxa, sin hacerle reparo al privarle del consuelo que tenía de vivir en aquel asperísimo Desierto, le envió unas letras Apostolicas, mandandole en virtud de santa obediencia, valiendose de este rigor porque no se escusase, para que dexada aquella soledad, no dudase, ni tardase de ir á Roma, para ayudarle en tantos trabajos y tan arduos negocios como se ofrecían. Sucedió esto en los años de Christo de mil ochenta y nueve y de la edad de nuestro Padre cincuenta y uno.
Este mandato del Pontífice llegó á manos del Padre San Bruno quando estava en el mayor fervor de sus santos y devotos exercicios y mas dado á las dulzuras y regalos de la contemplacion. Quando sus compañeros lo entendieron, se afligieron de modo que le dixeron, no quedarían en aquellos montes si los dexaba y se iba á Roma. Asi aunque habia determinado de irse allá y dexarlos, y habia nombrado por Presidente de ellos al Padre San Lauduino, como viese que por su ausencia se salían de aquel yermo, el mismo Santo se fue al Monasterio de Casa-Dei, y alli juntos en Capitulo los Monges, en presencia de San Hugón, Obispo de Granoble, les entregó en custodia el Desierto de Cartuxa, con que todos inmediatamente le dexaron y se fueron"[114].

276. *San Bruno es recibido por el Papa Urbano II* [115]**.**
97 x 159 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 161 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco de yeso destruida.

[113] MADARIAGA (1596), p. 34 - 35 v.
[114] ALFAURA (ed. 1791), p. 89-91.
[115] Título dado por MORALES (1979), p. 174-175, nº 13: "San Bruno recibido por el Papa".
Título dado por ORÚS (1992), p. 32: "El Papa recibe a San Bruno". Señala la iluminación oblicua lateral y la arquitectura clasicista.

Habiendo llegado a Roma, San Bruno comparece arrodillado ante Urbano II, que está sentado en su trono. Acompaña a San Bruno otro cartujo, mientras que otros personajes en segundo plano contemplan el encuentro. La estancia vaticana se ambienta con arquitecturas clasicistas y junto a la puerta del fondo hay varios soldados.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 12:
- Postura de San Bruno arrodillado a los pies del Papa.
- Papa sentado en el sillón, en posición adelantada, acogiendo a San Bruno.
- Vestimenta del Papa, formada por túnica, alba, muceta y bonete.
- Soldado de espaldas al fondo, aunque la figura en sí es bastante distinta.

a') Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 13 ("Los cartujos son acogidos por el Papa Urbano II"):
- Cartujo en pie, afrontado en equilibrio compositivo con la figura del Papa (situado de forma inversa).

a") Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 8 ("El obispo Hugo de Grenoble acoge a San Bruno y sus compañeros"):
- El rostro en penumbra que asoma en plano secundario tras el Papa (en la pintura) recuerda al rostro semioculto tras la espalda de San Bruno (en el grabado).

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...,* estampa 16. Tienen diversos aspectos coincidentes, auque no en detalle:
- Graderío desde el que preside el Papa.
- San Bruno arrodillado a los pies del Papa.
- Postura del Papa acogiendo a San Bruno.
- Indumentaria del Papa: túnica, alba, muceta y bonete.
- Cortinaje y fondo con columnata toscana soportando un entablamento.
- Puerta clasicista al fondo con personajes que se recortan sobre el vano.

Textos:

> * "Desde que el Papa conoció la noticia de la llegada de Bruno a Roma, manifestó todo su júbilo y recibió a su antiguo maestro con mucho afecto, puesto que le quería y le veneraba. Le admitió en su intimidad como uno de sus más fieles amigos, y le pedía a menudo su opinión en los asuntos más embarazosos"[116].
>
> * "Recibio no pequeño consuelo y alegria el Papa de verse con aquel santo Ermitaño, de quien tantas cosas se dezian por el mundo: y no permitio, que aviendo sido su maestro, le sirviese en otro oficio menor que de consejero suyo"[117].
>
> * "Llegado á Roma el Padre San Bruno con sus compañeros, entró luego á besar los pies á la Santidad de Urbano su discípulo, que se alegró muchísimo, como quien ya tenia lo que tanto habia deseado. Recibióle con mucha benignidad y amor, y desde entonces le hizo trabajar mucho por la

[116] SURIUS (ed. 1888), p. 32.
[117] MADARIAGA (1596), p. 39.

Iglesia. Que el Padre San Bruno alcanzase al Pontífice en Roma todos lo dicen, y asi sin duda llegó á aquella gran Ciudad antes del mes de Octubre de este año mil ochenta y nueve, celebrandose alli un Synodo general..."[118].

[D-12]. ***Los compañeros de San Bruno en Roma.***
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 208 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco de yeso:

"22
Soneto

Con el fin de ocuparse honestamente
I de ganar el preciso alimento
Los seis cartujos con paz y contento
Libros copiaban diligentemente
Entregados con animo valiente
Al deseo ... de su talento
Penitencia y pobreza en un momento
Anhelan perseguir perfectamente
penitencia ... tal Zelo
Que sufriendo ... la inclemencia
Es el ... con desvelo
La pobreza con ... indulgencia
A ... el ... consuelo
I ... y conveniencia".

No conocemos antecedentes iconográficos del cuadro que acompañaba a estos versos. Al parecer, refería el modo de vida que adoptaron los seis compañeros de San Bruno cuando llegaron, muy a su pesar, a Roma en compañía del maestro, intentado mantener el espíritu de Chartreuse.

[D-13]. ***El Papa Urbano II consulta a San Bruno.***
Dimensiones del marco de yeso: 83 x 190 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.

[118] ALFAURA (ed. 1791), p. 91-92.

Poesía bajo el marco de yeso:

"Soneto
23

Cuando el Papa â San Bruno consultaba
sobre tomar alguna providencia
con el fin de quitar la resistencia
que â la ...a ... aba
...".

De las palabras conservadas del soneto se deduce que la pintura expresaría alguno de los momentos en que el Papa Urbano II requería los consejos de San Bruno durante el periodo que estuvo a su lado, tanto en Roma como en otros lugares a donde viajo la corte vaticana. El asunto, por lo tanto, sería el mismo que el pintado por Carducho (depósito del Museo del Prado en la Catedral de Córdoba) y Zurbarán (Sevilla, Museo de Bellas Artes, procedente de la Cartuja de las Cuevas).

277. *San Bruno despide a sus seis compañeros en Roma* [119]**.**
96 x 230'5 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 231 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco de yeso:

"24

Con los rayos de luz del Sol Divino
Los hijos de San Bruno... a. acieron
Que en dejar el desierto en que...
Herrado habían y perdido el tino
por eso que tomen el camino
I a la Cartuja vuelvan les dijeron
El Papa y Bruno que les dirigieron
Con prudente precepto a su destino
Prior a Lauduino elige Bruno
I para el desempeño de su oficio
Le... la oración y ayuno
Lleban de... Breve Pontificio
Para que luego... alguno
... edificio".

[119] Título dado por MORALES (1979), p. 175, nº 14: "San Bruno y el Papa".
Título dado por ORÚS (1992), p. 32-33: "Salida de San Bruno hacia Calabria". No es la partida de San Bruno, sino la de sus compañeros, de regreso a Chartreuse.

A las puertas de un edificio en Roma, el Papa, Bruno vivamente desconsolado, y otros personajes, despiden a los seis primeros compañeros del santo fundador, quienes han decidido regresar a Chartreuse aunque sea sin su maestro. En el otro extremo del cuadro, tres soldados son testigos de la despedida. Otro edificio vallado, posterior al primero, marca con pronunciada perspectiva un horizonte lejano.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 4 ("San Bruno exhorta a sus discípulos"):

- El cartujo central de la pintura, que vuelve la cabeza hacia el Papa y extiende una mano en dirección contraria, recuerda a la figura central, de pose similar, en el grabado.

a') Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 11 ("El milagro de la fuente"):

- El rostro de tres cuartos, ligeramente escorzado, del tercer cartujo por la derecha, coincide en posición invertida con el del cartujo junto a San Bruno de la estampa.

a") Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 12 ("San Bruno se presenta ante el Papa Urbano II en Roma"):

- La figura del Papa es bastante similar, aunque en el grabado aparece sentado.

a'") Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 13 ("Los cartujos se despiden del Papa Urbano II"):

- El asunto es análogo y la figura del cartujo postrado ante el Papa es similar.

a^{iv}) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 14 ("San Pedro y la Virgen se aparecen a los cartujos"):

- Es similar la idea de disponer a un grupo de gente con una casa y su puerta a la derecha junto con un paisaje abierto en la mitad izquierda.

a^{v}) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 15 ("San Bruno rechaza el arzobispado de Reggio Calabria"):

- La pose del soldado situado de pie a la derecha del cuadro recuerda a la del Papa en la estampa (mano extendida, la otra mano sujetando la vara o báculo, cuerpo frontal, cabeza girada).

a^{vi}) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 16 ("San Bruno es hallado en el bosque por el conde Rogerio de Calabria"):

- Vestimenta de los soldados a la romana en la pintura, como el conde en el grabado.

a^{viii}) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 17 ("San Bruno se aparece al conde Rogerio"):

- Vestimenta de los soldados a la romana.

a^{ix}) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 18 ("Muerte de San Bruno"):

- El cartujo llorando con pañuelo en el cuadro recuerda al cartujo de igual actitud en el grabado.

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...,* estampa 9 ("El obispo Hugo de Grenoble acoge a San Bruno y a sus compañeros"). La escena del cuadro no aparece en la serie de Le Sueur - Chauveau, pero aprovecha parte de la mencionada estampa 9:

- Edificio clasicista con pilastras, en el lado izquierdo.
- Personajes situados junto al umbral de la puerta.

- Prelado con gesto de acogimiento, inclinado hacia el individuo postrado ante sus pies, con otros personajes en el entorno.

b') Le Sueur - Chaveau, *La vie de St. Bruno...,* estampa 16 ("San Bruno se presenta ante el Papa Urbano II en Roma"):

- El cartujo arrodillado ante el Papa reproduce la misma postura.

Textos:

> * "Era necesario que nuestro bienaventurado Padre pusiera todos sus esfuerzos para determinar que sus compañeros regresaran sin él a Cartuja. Sus exhortos habían alcanzado el éxito al obtener en favor de ellos unas cartas pontificales dirigidas al abad de Casa-Dei por las que les restituiría el desierto de Cartuja. San Bruno estableció a Lauduino como prior en su lugar; y conducidos por el nuevo prior, los solitarios regresaron a Cartuja"[120].
>
> * "Viendo pues [*San Bruno*] qu el Papa lo entretenia, y que de estar en Corte no ganavan nada sus monges, torno a persuadirles se bolviesen ellos solos al desierto, haciendo como buen pastor y buen Perlado, mil ensayos de si mismo por persuadirles la vida del yermo: que parece que de todo se olvidava, y de su propria persona, a trueco de ver aquellas ovejas bueltas en su aprisco, y en la clausura y encerramiento de Cartuxa. Un dia y otro tratava con ellos sobre esto: y lo que el no pudo recabar en un año, obro Dios, que es poderoso, en un punto con el dedo, moviendoles los coraçones, renovandoles los dulces ratos de la soledad, trayendoles a la memoria los regalados frutos de aquel parayso terrenal, y la plenitud de gracias y virtudes y consolaciones del Espiritu santo de que se goza en el desierto. Fueronse todos a su maestro llevados del espiritu divino: postraronse a sus pies, y reconociendose por indignos de la merced que el Señor hazia con ellos, le pidieron licencia para bolverse a la Cartuxa. No cabia de placer san Bruno de ver en sus hijos tan subita mudança: y con esta ocasion se echo otra vez a los pies del Papa suplicandole muy encarecidamente le permitiese yr con ellos. Mas viendo Urbano por esperiencia lo mucho que con su dotrina y vida santa aprovechava en Corte, nunca quiso darle la licencia que pedia, ni permitio que se le apartase del lado. A lo que le dixo del deseo que tenian sus discipulos de bolver a continuar la vida eremitica en el mesmo desierto de Cartuxa, respondio, que le placia: y asi les dio una bula, mandando por ella al Abad Siguino, al qual quedo encomendada la Cartuxa, que dentro treynta dias despues que le fuese presentada, restituyese aquel desierto con todo lo demas que le avia sido encomendado, a sus primeros moradores, compañeros y discipulos del Maestro Bruno. Besaron los pies a su Santidad por la merced, y con su bendicion, se fueron a sus Ermitas. Nombro san Bruno por Prior en su lugar al Maestro Lauduino Ytaliano"[121].
>
> * "Apenas se vieron nuestros Santos Hermitaños, sócios de nuestro Padre, en la Corte del Pontífice, quando molestados de las zozobras que alli veían, desearon volverse á el amado y antiguo retiro de los montes de Cartuxa. Entonces el Padre San Bruno, visto su desconsuelo, pidió licencia al Papa para volverse á ellos, pero como se la negase, les rogó se fuesen allá ellos solos. Determinados á esto, obtuvo nuestro Padre unas letras Apostólicas de Urbano, para el Padre Siguino, Abad del Monasterio de Casa-Dei, en que se le mandaba restituyese el yermo de Cartuxa, que le habia sido dado á guardar, á sus compañeros, dandole de tiempo treinta dias. Luego el Santo Patriarca se desnudó del oficio de Prior, y nombró en su lugar al Padre Lauduino, uno de

[120] SURIUS (ed. 1888), p. 33.

[121] MADARIAGA (1596), p. 36 v. - 37.

sus mas queridos sócios, en este mismo año mil noventa, habiendo faltado de su Desierto uno entero"[122].

278. *San Bruno rechaza el Arzobispado de Reggio* [123]**.**
98 x 220 cm.
Dimensiones del marco de yeso: 98 x 220 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.
Poesía bajo el marco de yeso:

"D...
...
... ap
...
... la presente
y anda al cielo subir...".

En agradecimiento a los importantes servicios prestados por San Bruno, el Papa Urbano II quiso investirle como arzobispo de Reggio, lugar al sur de Italia. Un sirviente situado junto al Papa porta la mitra episcopal. Pero San Bruno, con gesto de rechazo, renuncia con humildad a la dignidad que se le ofrece. Diversos personajes asisten a la escena, entre ellos cardenales y obispos que comentan admirados la actitud de San Bruno. Se sitúan las figuras en el interior de una rotonda de columnas enguirnaldadas, viéndose al fondo otras arquitecturas clásicas.

Antecedentes iconográficos:

a') Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 14 ("San Pedro y la Virgen se aparecen a los cartujos"):

- El eclesiástico sentado que sujeta un libro a la derecha del cuadro recuerda, por la disposición de la cabeza y del brazo extendido, al San Pedro del grabado.

a") Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 15. Aunque es el mismo asunto, hay pocos y sutiles detalles específicos en común:

- La figura del eclesiástico en pie junto a San Bruno de la pintura adopta una pose similar a la del Papa de la estampa (en pie, cuerpo frontal, cabeza girada, brazo derecho flexionado y brazo con mano izquierdos extendidos). Parte de la indumentaria de aquel personaje recuerda a la que visten los dos eclesiásticos de la estampa (birrete, muceta, sotana).

---

[122] ALFAURA (ed. 1791), p. 94-95.

[123] Título dado por MORALES (1979), p. 175, nº 15, y ORÚS (1992), p. 33: "San Bruno rechazando la tiara". San Bruno no renunció a la tiara pontificia sino a la mitra episcopal. MORALES recuerda el parecido temático con el desaparecido cuadro que él titula "San Hugo rechazando la tiara" y que nosotros hemos titulado "Beato Nicolás Albergati" [D-38] de la iglesia de San Fernando de Torrero. ORÚS subraya la atmófera barroquizante del cuadro.

- San Bruno está en actitud de rechazar la mitra en ambos casos, pero la figura difiere notablemente.
- En el extremo izquierdo de la pintura hay dos personajes que se miran afrontados, con otro individuo entre ambos algo más retrasado. Igual disposición y lugar muestran otros personajes del grabado, aunque el individuo intermedio está por delante.
- El tipo de arquería con pilastras adosadas, al fondo de la composición, es similar.

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...,* estampa 13 ("El Papa Víctor III aprueba la Orden Cartujana"):
- El eclesiástico sentado a la derecha del cuadro sujeta un libro con una postura igual a la del personaje del grabado sentado delante de una mesa con tapete, que apoya el brazo en el taburete.
- Los dos eclesiásticos que dialogan sentados a la derecha del cuadro tienen un aire común con los de la izquierda del grabado.

b') Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...,* estampa 17 ("San Bruno rechaza el arzobispado de Reggio"):
- El asunto es el mismo y el planteamiento iconográfico general es familiar, pero sólo coincide en detalle la figura de San Bruno.

Textos:

* "Cediendo al fin a las súplicas de San Bruno, el Soberano Pontífice le permitió, bien que a su pesar, regresar a su soledad de Cartuja, o igualmente, si lo prefería, a escoger otro lugar.
Entre tanto, la sede arzobispal metropolitana de Reggio en Calabria había quedado vacante. El clero de esta Iglesia eligió a San Bruno como nuevo arzobispo y el Papa estaba totalmente dispuesto a confirmar esta elección. Pero nuestro bienaventurado Padre conocía demasiado los peligros, cuidados y responsabilidad de tal carga como para dar su asentimiento a su elección. Rehusó humildemente y modestamente pretextando su amor a la soledad; y en este rechazo supo tener en cuenta todos juntos los deberes de sumisión y obediencia que había cumplido ante el Papa y la caridad que le animaba para el bien de los fieles. Por fortuna el Papa aceptó su renuncia y le despidió y bendijo antes de marchar de la corte romana"[124].

* "Pues como de cada dia creciese en San Bruno tanto más el deseo de bolverse a su rincon, quanto por esperiencia conocia las inquietudes y desasosiegos de la Corte: suplicó muy de veras a su Santidad en Placencia, no le negase antes de entrar en Francia la libertad, y la licencia que tantas vezes le avia pedido para bolverse al yermo. Viendo el Papa tan descontento al Santo, y tan importunos ruegos, quiso por embiarlo consolado y mostrarse agradecido gratificarle los servicios hechos procurandole el Arçosbispado Reginense, que es Metropoli de toda Calabria: y asi fue que lo eligieron luego. Trabajo mucho con el maestro Bruno porque lo aceptase, con el deseo que tenia antes de pasar en Francia de confirmarlo en aquella dignidad. Mas nuestro beatissimo Ermitaño que deseava mas verse en una cueva que en la silla del mismo Papa Urbano, como aquel que bien sabia los cargos y desasosiegos anexos a semejantes dignidades, no quiso jamas consentir en su eleccion: y asi huvo de condecender su Santidad con lo que le suplicava en premio de sus servicios, dandole licencia para yrse, o al desierto de Cartuxa, o a otro qual el mas quisiese"[125].

[124] SURIUS (ed. 1888), p. 37-38.
[125] MADARIAGA (1596), p. 43 v. - 44.

* "Afligido sobre manera, se entró nuestro Padre al Papa, y le suplicó le diese licencia para retirarse á la soledad, y mas quando los negocios ya no parecian tantos. Mucho sintió el Pontífice la peticion del Maestro Bruno; pero porque cada dia le importunaba, y por no desconsolarle, le dió facultad de irse. Alegre, pues, de haberla alcanzado, se daba parabienes á sí mismo, pareciendole que con esto tenia todo lo que podia desear, y que no podia desear mas de lo que ya tenia. Luego se despidió de todos los amigos, y recibidas muchas bendiciones y mercedes del Papa, dexó la Corte para irse á la soledad en este mismo año de mil noventa. (...)

En todo caso quiso Urbano premiar á su Maestro Bruno, y asi á su instancia le fue dado el Arzobispado de Rijoles, que es la Metrópoli de Calabria, este mismo año mil noventa, agradecido á sus muchos servicios. (...) No quiso admitirla, porque huía de las honras y ostentosas Prelacías, y solo deseaba ser desconocido de todos; y asi rogó al Pontífice no le obligase á aceptarla, sino que le dexase gozar de su tan deseado retiro; y por tanto por no contristarle le dexó, y el Santo corrió á su soledad, como quien iba al Cielo y huía de Babilonia"[126].

279. *Encuentro de San Bruno con el conde Rogerio de Calabria* [127]**.**
96 x 230'5 cm.
Dimensiones del marco de yeso: existen cuatro marcos en los muros más internos del claustrillo de 98 cm de altura por una anchura que oscila entre 230 y 233 cm; en cualquiera de ellos pudo cobijarse este lienzo.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.

San Bruno y otro compañero, retirados ya en Calabria gracias al permiso concedido por el Papa, es encontrado por el conde Rogerio, hallándose éste de cacería. El conde, personaje situado de espaldas, pintado en actitud respetuosa junto a un perro de caza, le confirma la donación del lugar llamado La Torre, hacia el cual señala, para que pueda desarrollar mejor su vida cenobítica. En el amplio paisaje que sirve de fondo se ven a lo lejos otras construcciones. Dos sirvientes del conde sujetan su caballo.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco - Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 16. El tema es muy próximo aunque no exactamente el mismo, ya que la estampa refleja el momento inicial del encuentro del conde Rogerio con San Bruno, mientras que en la pintura el conde está confirmándole la donación de terrenos. Coinciden algunos detalles temáticos secundarios pero interpretados de modo distinto:

- El perro de caza.
- El caballo del conde atendido por un sirviente.
- Vestimenta del conde a la romana. No obstante en la pintura lleva yelmo y capa, mientras que en la estampa va tocado con corona y no lleva capa.

[126] ALFAURA (ed. 1791), p. 102-104.
[127] Título dado por MORALES (1979), p. 176, nº 22: "Siguiendo el camino".
Título dado por ORÚS (1992), p. 36: "Fundación de Santa María de la Torre".

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...,* estampa 19. Como en el caso anterior, la estampa representa el encuentro inicial del conde Rogerio con San Bruno. Las diferencias en los detalles son aún mayores:

- En la estampa son varios los perros de caza.
- En la estampa ningún sirviente sujeta al caballo.
- En la estampa el conde viste túnica y manto.
- Los árboles frondosos tienen cierto aire común.

c) Fray José Martínez, igual tema. El detalle más semejante es el caballo en corveta contenido por un sirviente.

Textos:

"San Bruno se había establecido con sus compañeros en el desierto de La Torre . Un día vio venir a él, traído sin duda por la mano de Dios, al conde Roger, señor de Calabria, acompañado de gentes de su casa y precedido de una gran jauría de perros. El conde se había dirigido, con el objetivo de dedicarse al placer de la caza, hacia la soledad que habitaban los servidores de Dios, y él ignoraba completamente su reciente instalación. Los perros, siguiendo quizá alguna pista de una bestia salvaje, llegaron hasta las celdas de los solitarios. Allí, deteniéndose súbitamente, ladraron fuertemente para llamar a su amo, como si hubieran descubierto una excelente presa.

El conde, acudiendo con sus gentes, vio a los religiosos humildemente arrodillados en sus celdas, con los ojos y las manos elevados hacia el cielo y alabando a Dios en actitud de oración. Lleno de asombro y admiración, el conde Roger descendió del caballo, saludó respetuosamente a los padres y les preguntó qué hacían y cómo se hallaban en esa soledad. Los religiosos le relataron su historia. Ante este relato, el conde, penetrado de una viva alegría, no sabía más que bendecir al Señor por haberle proporcionado un encuentro tan afortunado. En seguida vio las abundantes bendiciones que traerían sobre su persona y sus dominios los rezos tan meritorios de los servidores de Dios. Por tanto, con el temor de verles abandonar y con el deseo que tenía de facilitarles con todos sus medios la práctica de la vida solitaria, les concedió la iglesia de Santa María y San Esteban del Desierto"[128].

* "Pasados algunos dias en la soledad y reposo del desierto de Santa Maria de la Torre, tanto mas contentos quanto mas solos, y menos vistos, ni conocidos en aquella Provincia, quiso la divina clemencia descubrir estos tesoros a los moradores de Calabria, y enriquecerlos con los beneficios, y dotrina destos Santos, e ilustrarlos con las virtudes y milagros que nuestro Señor obrava cada dia por la pia intercesion de su siervo Bruno (...). Para honrar el Señor a san Bruno quanto el mas se humillaba y escondia, y para manifestarlo a las gentes, dentre las quales el huia, quiso, fuese descubierto por unos perros que llevava el Conde Rogerio un dia de caça. Paseando pues el monte, hecharon hazia aquella parte del bosque, que san Bruno havia escogido por mas inacesible y desviada, llamados de los perros, que levantando la caça, y hallandola tan buena como era la de aquellos santos animales, no quisieron partirse de alli, hasta que viniendo el Conde con sus monteros pensando tener presa, los hallo ladrando y coleando puestos de rodillas, con tanta paz y amistad como si vieran a su amo o a gente conocida. Acercose mas y vio unas pequeñas choças entre aquellos bosques, y unos pobres hombres detro su oratorio, puestos de rodillas orando, y no

[128] SURIUS (ed. 1788), p. 50-51.

nada perturbados con los ladridos de los perros, ni con el estruendo de los moços, y el tropel de los cavallos. Pasmado el Conde con tan divino espectaculo, salto luego en tierra: y llego a la capilla donde estavan saludandolos con mucha cortesia. Hizoles mil preguntas: quien eran de donde, como y de que manera havian alli venido, que estudio profesavan, que vida hazian, que comian, que vestian, quien los provehia, y otras muchas cosas con mas curiosidad que espiritu: aunque no dexava este de de hazer su oficio, obrando alla dentro su alma unos buenos deseos, sino de quedarse alli hecho Ermitaño, y dexar las pretensiones que tenia de ser Rey coronado, a lo menos de que aquellos que no lo querian ser, no se fuesen de su Reyno, o por la aspereça del desierto, o por faltarles quien les Ayudase y proveyese lo necesario. Recibio grandisimo consuelo quando supo la intencion tan humilde y tan pia de aquellos santos Ermitaños, y no le hartava de hazer gracias a Dios, y de bendezir el dia y hora en que havia hallado tan precioso venero de virtudes en sus tierras, y hecho tan buena presa, que en lugar de caçar fieras, caçase hombres, y tales hombres, como Angeles; por cuyas oraciones y merecimientos esperava alcançar de Dios toda merced, en apiadarse del, y de sus estados, conservandoselos en sana paz; que esto era lo que mas havia menester a la sazon (...).

Pues como Rogerio viese la pobreza de aquellos santos Ermitaños ser estrema, tanto que parecia imposible poder permanecer en ella, ofrecioseles mucho para quanto huviesen menester, temiendose que la necesidad no los hechase de alli (...).

Teniale con esta humildad robado el coraçon: y asi le ofrecia mucha hazienda y rentas en aquella diocesi Esquilacense. Mas el bienaventurado Padre perdido por verse pobre, y desnudo de todo lo terreno, aviendo ya dexado quanto posehia en el mundo, que no era poco, no podia arrostrar a cosa alguna desta vida, ni tomar lo que le dava el Conde. Porfiole mucho porque a lo menos recibiese alguna casa donde poder congregar sus discipulos: y asi le dio las Yglesias de santa Maria y de san Estevan del bosque. En particular labro para su amigo Bruno y para uno de sus compañeros llamado Launino Normano un oratorio: y por lo que San Bruno era devoto de nuestra Señora, quiso que se llamase aquella capilla de santa Maria. La qual esta como un tiro de piedra apartada de la cueva soterraña donde morava nuestro bienaventurado Padre; y la cueva esta emboscada en aquel desierto en unos senos que hazen alli los montes que cierran todo aquel valle"[129].

* "En esta ocasion, sin duda, le sucedió al Santo y á sus Hijos lo que cuentan Autores graves. Habia salido á caza de fieras por aquellos montes Rogerio primero con muchas tropas de gentes, perros y monteros, los quales corriendo aquella soledad se acercaron al bosque en donde estaban los nuevos Hermitaños; y los galgos pasando adelante buscando fieras, topando con ellos hallaron racionales Corderos, y luego, queriendolo asi el Altísimo, les doblaron é incaron las rodillas, y humillaron las cabezas como si aquellos Anacoretas fueran Deidades, alagandolos y venerandolos con un impulso raro. Alcanzolos á ver el Conde de aquella manera, y á los Santos Hermitaños puestos en oracion, con los rostros y manos levantados al Cielo. Admiróse de aquel expectáculo, y estrañando tal suceso, desmontó del caballo, y saludandoles con cortesía, les preguntó quíenes eran, de dónde habian venido, y porqué se habian retirado á aquel bosque. De todo le dieron razon, y que su intento era hacer vida heremítica. (...)

En este desierto halló el Conde Rogerio á nuestros Hermitaños, alegrandose infinito porque el Señor habia traido á su tierra personas tales, que le pudiesen ayudar con sus fervorosas oraciones, y conservar en paz, con la eficacia de ellas, sus Estados. Los que refieren este encuentro de aquel Príncipe, dicen que el Santo y sus hijos habian ya levantado alli unas pobres chozas quando les

[129] MADARIAGA (1596), p. 46 - 48 v.

halló; pero no parece creible, por no ser aun aquel desierto suyo, y parece increible comenzasen á fundar en terreno que no era propio. Por esto dispuso la Divina providencia llegase á esta sazon á aquel bosque el Conde Rogerio, el qual no solo los agasajó, sino que sabiendo querian hacer vida heremítica, les hizo donación de aquel lugar, con todo el bosque, monte, tierra y agua por espacio de una legua, rogandoles quedasen alli. Como consta de privilegios y papeles auténticos. Principalmente hizo el Conde la donacion en este año mil noventa..."[130].

280. ***Aparición de San Bruno al conde Rogerio*** [131]**.**
98 x 229 cm.
Dimensiones del marco de yeso: pudo ocupar cualquiera de los cuatro marcos señalados para el cuadro anterior (cat. 279).
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.

Durante el sitio puesto por Rogerio a la ciudad de Capua, estando éste descasando por la noche en su tienda, un capitán de su ejército llamado Sergio prepara una traición contra él, al mando de la tropa de jinetes que destacan sobre un fondo de paisaje nocturno. San Bruno, conocedor de la felonía por revelación divina, se aparece milagrosamente al conde Rogerio para advertirle del peligro. En torno al conde duermen soldados leales, aunque uno aparece ya en pie y alertando a otro.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...*, estampa 17. El tema es el mismo, aunque los pormenores bastante distintos. Las coincidencias más acusadas son:
- Pose de San Bruno señalando hacia las tropas enemigas.
- Telas recogidas de la tienda de campaña.
- Yelmo del conde a los pies de la cama.
- Vestimenta de los soldados a la romana.

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...*, estampa 20. Presenta notables coincidencias:
- Conjunto formado por la tienda de campaña, el árbol de detrás, la cama, la tarima y Rogerio levantándose sobresaltado.
- Figura de San Bruno idéntica.
- Soldado durmiente junto a la cama muy similar, aunque en posición invertida. El otro soldado durmiente que aparece en la pintura sigue un tipo similar.
- El soldado que alerta varía más.
- Escudo con lanza en el suelo.
- Tropas enemigas en la lejanía, procedentes de una fortaleza.

130 ALFAURA (ed. 1791), p. 108-112.
131 Título dado por MORALES (1979), p. 174, nº 10: "La curación del soldado".
Título dado por ORÚS (1992), p. 30: "Aparición de San Bruno al conde Rogerio".

Textos:

* "En las calendas de marzo, al hacer el sitio de Capua, [-*dice el conde Rogerio*-] había dado a un griego llamado Sergio el mando de doscientos soldados de su nación y la orden de velar por la seguridad de mi ejército. Este oficial, cediendo a una tentación diabólica y dejando corromperse por el oro del príncipe que defendía Capua, le prometió traicionarme y entregarle todo mi ejército con su jefe.

Habiendo llegado la noche fijada para la traición, el defensor de Capua y sus soldados tomaron las armas. Yo estaba entonces tranquilamente dormido; pero, de repente, percibí a los pies de mi cama a un viejo de aspecto venerable, vestiduras desordenadas, y parecía tan afligido que no podía retener sus lágrimas. Como yo le preguntara cuál era la causa de su dolor, su aflicción no hacía más que aumentar. En pie, a mis instancias, respondió: ¡Ah! yo lloro por las almas de los cristianos y por la tuya en particular. Levántate enseguida, toma tus armas; quizá Dios te dará tiempo de escapar del peligro que te amenaza.

Yo tenía la convicción en ese momento de que delante de mí estaba el Padre Bruno. Sorprendido, espantado de esta visión, me levanté precipitadamente, cogí mis armas y grité a mis soldados para que se armaran y montaran a caballo. Tenía que asegurarme antes de nada si la visión que acababa de tener era real. Al ruido de las armas, cuyo rechinar se hace entender, el miserable Sergio y sus hombres huyeron y se dirigieron a Capua, donde esperaban encontrar refugio. Mis soldados les persiguieron, hiriendo o haciendo prisioneros a ciento sesenta y dos traidores, y adquirí entonces la seguridad de la realidad de mi visión"[132].

* "Uno de los grandes testimonios que hoy se leen de la santidad de nuestro sagrado Patriarca, es el que da Rogerio Conde de Calabria y de Sicila; que como tiene dicho la historia fue muy su devoto en vida y en muerte. Este grande Principe que despues se dixo Rey de las dos Sicilias, dexo escrito de su mano un milagro, del qual el mismo se haze testigo por haverlo visto el solo. Trasladare aqui en Castellano sus palabras, porque son de mucha autoridad.

Yo Rogerio por la divina misericordia Conde de Calabria y de Sicilia, quiero sean notorios a todos los fieles Cristianos los beneficios que a mi pecador ha hecho Dios por las oraciones del Reverndo hermano mio Bruno, piisimo Padre de los frayles que moran en las Yglesias de santa Maria del Yermo y de San Estevan Protomartir, las quales estan dentro mis tierras, entre el pueblo llamado Estilo y la arena. Hallandome en el cerco de Capua en las calendas de Março, hize a Sergio, Griego de nacion, Capitan de dozientos hombres darmas, y de la gente de guarda. El qual con diabolica persuasion se concerto con el Principe de Capua, de dalle entrada de noche para dar sobre mi y mi exercito, porque le prometio gran suma de moneda. Llegada la noche de la traycion, pusose muy a punto el Principe de Capua con su gente, para dar asalto a mi campo segun estava de concierto. Hecheme yo a reposar, y a cabo de rato que ya era bien entrada la noche, aparecio en mi tienda un viejo venerable, que rompidas sus vestiduras no podia contener las lagrimas. Y como le preguntase en vision, que fuese la causa de aquel llanto; parecia que lloraba mas amargamente. Preguntele otra vez, porque llorava; y dixo asi. Lloro las vidas de los Cristianos, y a ti con ellos juntamente: levanta presto, y ponte en armas, si Dios te haze merced que puedas salvar tu vida, y las de tus soldados. Este me parecio en todo como si fuera totalmente el venerable Padre Bruno. Desperte aterrado y pasmado con tal vision. Tome luego las armas, y di bozes a los soldados mandando a los hombres darmas tubiesen presto en sus cavallos, deseando comprobar si era verdadera la vision. Al qual ruydo y alboroto, huyendo el impio Sergio con su camarada, siguieron

[132] SURIUS (ed. 1888), p. 52-53.

al Principe de Capua, teniendo por cierta la guarida en su ciudad. Mas prendieron los soldados entre sanos y heridos, ciento sesenta y dos: por los quales comprobe que salio verdadera la vision. Despues de tomada la ciudad de Capua di buelta, Dios queriendo, hazia la de Esquilazo, a ventinueve de Iulio, en donde estuve enfermo quinze dias continuos. Vino alli el dicho venerable Bruno con quatro compañeros suyos, los quales me consolaron con sus santos y devotos coloquios. Al qual Reverendo varon conte la vision que vi, y le hize humildes gracias por el cuydado que havia tenido de mi aun estando ausente. Dixo que no era el de quien pensava, sino el Angel de Dios que asiste al Principe en tiempo de guerra. Roguele con mucha humildad, que por tan buena obra quisiese tomar de mi hazienda muchas rentas que le dava en tierra de Esquilazo. Mas dixome, que no las queria aceptar, y que por estar libre de cosas temporales, y servir a su Dios, havia dexado mi casa y la de sus padres. Este fue sobre toda mis casa como el primero, y mas principal della. Finalmente con dificultad recabe del quisiese recebir de gracia un pequeño presente: y asi di al mismo Padre Bruno y a sus sucesores en posesion perpetua, sin tributo alguno, el monasterio de Santiago con el Castro, y otra mucha hazienda, y bienes, con aplisimas libertades, segun estan espresadas en las dichas letras.
Esta fe da Rogerio de la santidad del maestro Bruno, y del aspecto de su persona, porque dize que era un viejo venerable, lo qual no nos consta por otra via mas cierta"[133].

* "Tenía este Príncipe [*Rogerio*] pesadas guerras con Ricardo, Duque de Capua y Benevento, y por este tiempo le cercó aquella Ciudad, y al primero de Marzo de este año le apretó de tal modo, que Ricardo viendose perdído, coechado con dinero un Capitan del Conde, llamado Sergio, el cual era Griego de nacion, para que de noche le diese entrada en el exército de su Señor, se venia ya á la execucion. La traicion armada, y el Conde durmiendo, vió en sueños junto á su cama un viejo de rostro venerable, las vestiduras rasgadas, y que no podia contener las lagrimas. Preguntado que porqué lloraba, le pareció rompía en mayores sollozos. Instando en lo mismo el Conde, respondió el viejo de este modo: Lloro las almas de los Christianos, y á tí con ellos; pero levantate presto, toma las armas, si Dios permitiere salvarte con tus soldados. Este viejo le pareció en todo al Conde como si fuera nuestro Padre San Bruno. Con esto despertó este Príncipe con gran terror temblando de la vision. Tomó luego las armas, dando voces á los Soldados, para comprobar si ella era verdadera. Al ruido de ellas huyendo el impio Sergio y sus sequaces, siguieron al Príncipe de Capua, confiando tener amparo en su Ciudad; pero los Soldados prendieron entre heridos y sanos ciento sesenta y dos. Con esto quedó aprobada la verdad de la aparicion, y se supo la del hecho. Volvió el Conde á Esquilache á los veinte y nueve de Julio del mismo año, tomada ya la Ciudad de Capua, y alliu estuvo enfermo quince dias continuos. Fue entonces nuestro Padre á visitarle con quatro de sus Religiosos, los quales le consolaron con sus santos y devotos coloquios. Contóle el Conde al Santo Patriarca la vision, y le dió las gracias por el cuidado que habia tenido de él en sus oraciones, aun estando ausente; pero el bendito varon humillandose le respondió, no haber sido quien creía, sino el Angel de Dios, que asiste al Príncipe en tiempo de guerra"[134].

[133] MADARIAGA (1596), p. 72-73.
[134] ALFAURA (ed. 1791), p. 148-150.

281. *Muerte de San Bruno* [135]**.**
97 x 187 cm.
Dimensiones del marco de yeso: lo más probable es que se situara en alguno de los marcos situados en los muros del perímetro interior del claustrillo que obedecen a estas dimensiones: 98 x 197 cm, 98 x 195 cm, 98 x 190 cm, 98 x 194 cm, 98 x 198 cm y 98 x 194 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.

San Bruno yace difunto sobre un camastro en su celda de la Cartuja de Calabria, rodeado por trece de sus hijos entre monjes y frailes que desarrollan diversas actitudes. Unos gimen de dolor y oran, otros conversan, y dos leen libros. Diversos detalles ambientan la escena enriqueciéndola de sentido iconográfico luctuoso: el humilde acetre con su hisopo, los hachones y, sobre un estante, el atril, el reloj de arena y la calavera, típicos elementos simbólicos, estos dos últimos, de la caducidad de la vida.

Antecedentes iconográficos:

a) Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 9 ("Imposición del hábito a San Bruno y sus compañeros"):

- El cartujo arrodillado a los pies del difunto recuerda al San Bruno arrodillado del grabado.

a') Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 10 ("San Bruno y los primeros monjes en Chartreuse"):

- El cartujo arrodillado y con las manas recogidas sobre el pecho situado en la pintura a la cabecera del difunto recuerda al cartujo orante ante un crucifijo y un candil en el grabado.

a") Lanfranco-Cruger, *Vita S. Brunonis...,* estampa 18. El tema es el mismo y el planteamiento similar. Hay detalles que coinciden bastante, aunque no se copia nada literalmente:

- Figura de San Bruno yacente sobre lecho de madera. El del grabado es mucho más humilde.
- Blandón junto al lecho.
- Acetre de madera.

b) Le Sueur - Chauveau, *La vie de St. Bruno...,* estampa 21. Es el mismo tema y comparte la idea de presentar al difunto San Bruno rodeado por sus hijos espirituales. Además, se constatan las siguientes coincidencias de detalle:

- Lecho y cuerpo del difunto. Destaca como diferencia que las manos del santo no son visibles en la pintura y sí en el grabado.
- Candelero, que en la pintura son dos y en el grabado uno.
- Acetre en primer término, aunque bastante diferente de forma.
- Los tres cartujos arrodillados de la mitad izquierda, junto al lecho.
- Dos cartujos de pie, junto al lecho, en la mitad izquierda.
- Puerta entrabierta al fondo de la habitación.
- Estante en el que reposan un atril, un reloj de arena y un cráneo.

[135] Título dado por MORALES (1979), p. 177, nº 25, y ORÚS (1992), p. 36-37: "Muerte de San Bruno".

Textos:

* "Poco tiempo después, nuestro bienaventurado Padre contrajo una grave enfermedad y su mal hizo rápidos progresos. Escuchemos el relato de sus últimos momentos, escrito por los hijos entregados que le rodeaban:

Para hacer conocer, dicen ellos, qué confianza, qué certeza de su dichosa liberación deben acompañar vuestros rezos, nosotros os dirijimos esta carta relación de los último momentos de nuestro Padre. Admiraréis la santidad de su muerte, confirmación y coronamiento de las virtudes de toda su vida.

Siendo próxima la hora en la que él debía ir de este mundo a su Padre Celestial, reunió a sus hermanos, hizo en su presencia la confesión de las faltas de toda su vida, no omitiendo nada de aquello que había hecho de importancia desde su infancia hasta ese día. Expuso a continuación en un largo y sabio discurso su fe en el misterio de la Santísima Trinidad, y terminó con estas palabras. Yo creo igualmente en los sacramentos que cree y venera la Santa Iglesia, y en particular yo creo que el pan y el vino consagrados en el altar son, después de la consagración, el verdadero cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo, su carne y sangre verdaderas; yo creo que nosotros los recibimos para la remisión de nuestros pecados y como garantía de nuestra salud eterna. El domingo siguiente, el alma santa de nuestro Padre se fue de este mundo. Era la madrugada de la nona de octubre, en el año de Nuestro Señor 1101.

Sus hermanos amortajaron piadosamente y solemnemente sus restos mortales, y sobre su tumba se puso el siguiente epitafio:

He merecido, yo que reposo bajo esta piedra, ser el primer fundador de esta ermita, redil de Jesucristo. Bruno es mi nombre, Alemania es mi patria; la dulce tranquilidad de este desierto me ha conducido a Calabria. Fui doctor y predicador de Cristo, célebre en el mundo por un don de la gracia y no por mi mérito. El sexto día de octubre me he liberado de las ataduras de la carne; mis resto mortales descansan en esta tumba; mi alma ha alcanzado el Cielo"[136].

* "Llegado el termino que puso Dios a los bienaventurados dias de San Bruno (que serian como de setenta años a mi juycio, y esto lo saco por el discurso de su vida y hechos, por no poderse alcanzar con certidumbre la verdad, como no sepamos el dia y año de su nacimiento) començo la enfermedad a apretarle mas que nunca. Esto fue a los nueve años de la fundacion de aquella Cartuxa de Calabria y a los dezisiete del principio de la Orden. Antes de morir hizo llegar alli sus discipulos, y les conto sumariamente toda su vida y las mercedes que el Señor le havia hecho, encargandoles mucho su santo amor y temor. Esortoles a la perseverancia de aquella santa vida solitaria, animolos a los trabajos del desierto, enseñoles como se havian de regir quando el faltase, y dioles otros avisos y consejos de Padre dilectisimo. Declaroles muy altamente el misterio inefable de la Santisima Trinidad, confesando los articulos de la Fe, (esto devia ser quando recibio los Santos Sacramentos:) y a la postre dixo, creo tambien los Sacramentos que cree y reverencia la Santa Yglesia, y señaladamente creo que despues de consagrado el pan y el vino, es verdadero cuerpo de nuestro Señor Iesu Cristo, verdadera carne, y verdadera sangre suya, que recibimos nosotros en remision de nuestros pecados, y en esperança de la vida eterna (...).

Puel el dia siguiente en seys del mes de octubre del año de nuestra salud de mil ciento y uno, que fue Domingo, y dia del Señor para nuestro Padre, restituyo a Dios el alma que le havia dado, con

[136] SURIUS (ed. 1888), p. 60-62.

los cinco talentos mas que el tenia grangeados, y el cuerpo a la tierra de que fue hecho, embuelto en aquella savana de esperança de resurecion gloriosa que Dios da a sus escogidos"[137].

* "Habiendo, pues, perseverado hasta entonces en su cueva, sabiendo que se llegaba ya la hora en que habia de pasar de este mindo al Padre, convocados todos los Monges les conto toda su vida su vida desde la infancia, exhortandolos á la caridad y perseverancia de la obediencia. Hecho esto nombró por Maestro del Yermo, con consentimiento de todos los Monges, al Beato Lanuino; y habiendo animado á sus hijos al amor de Dios, y al exercicio de todas las virtudes, hizo una mui esclarecida confesion de la Fe (...).
Esta es la protestacion de la Fe que hizo nuestro Santo Padre, y dicen las mismas memorias de ella, que la hizo por quanto viviendo habia tenido algunas disputas con los Hereges, acerca de esta materia, que fueron, como diximos, principalmente los Berengarios y Bogomilos. Habiendo acabado de decirla, les señaló á sus hijos el dia y hora en que habia de morir, rogandoles, que velasen en oración, y el bendito Padre ocupado todo en contemplacion divina, dió su santa alma en manos del Criador el Domingo siguiente á el rayar del Alva, á los seis del mes de Octubre de este año milciento y uno.
Quedó su santo cuerpo mui hermoso y resplandeciente, mostrando haber sido domicilio de una alma digna de gloria, y que ya entonces la gozaba con inmensa plenitud, en recompensa de las muchas y mui singulares virtudes que habia adquiridoá fuerza de muchos trabajos, penitencias y mortificaciones. Murió á los diez y siete años, tres meses y doce dias de la fundacion de su Orden, dexando solo dos Casas fundadas, la una en los asperísimos montes de Cartuxa, y la otra en el ameno desierto de Calabria á los sesenta y tres de su edad (...)
Viendo ya difunto aquellos santos Monges de Calabria á su bendito Padre, fue tan notable el sentimiento que tuvieron, que apenas podian consolarse, considerando la falta que les habian de hacer en sus necesidades sus admirables consejos y doctrina; pero entendiendo que su alma bendita gozaba de la bienaventuranza eterna, y que desde allí les podría ayudar mejor, templaron su justo y piadoso desconsuelo. Consolóles tambien el quedar entre ellos su santo cuerpo, para que como en Ciudad de refugio hallasen todo amparo"[138].

282. ***La Virgen de los cartujos*** [139].
97 x 186 cm.
Dos son los marcos de yeso que más se aproximan en medidas, uno situado junto a la puerta de acceso del claustrillo a la iglesia (98 x 188 cm) y el otro en la esquina interior suroeste del muro que cierra el patio del claustrillo.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779.

En el centro, destacando en altura, posa la Virgen María, vestida con túnica roja y manto azul. Está rodeada de cartujos arrodillados que la veneran. Deposita sus manos, con afecto maternal, sobre las cabezas de dos de ellos. El fondo es una amalgama de nubes celestiales con

[137] MADARIAGA (1596), p. 58-59.
[138] ALFAURA (ed. 1791), p. 173-178.
[139] Título dado por MORALES (1979), p. 175, nº 16, y ORÚS (1992), p. 33-34: "Adoración de la Virgen".

una claridad luminosa que rompe por detrás de la cabeza de María, creando un halo a su alrededor. En las zonas laterales del cuadro hay más cartujos que expresan admiración y piedad. Uno de los monjes, en el lado izquierdo, es el propio autor, del cuadro, de unos cuarenta años de edad, que figura arrodillado y sosteniendo con una mano una paleta y pinceles; con la otras mano nos avierte la presencia de la Virgen. Se trata, pues, de una pintura dedicada a exaltar el madrinazgo, carácter protector y especial devoción que los cartujos han otorgado siempre a la Virgen. El gesto de fray Manuel denota expresamente que el cuadro está dedicado a ella.

El tema es ajeno al resto de las pinturas del ciclo, dedicadas a la vida de San Bruno, pero formaba parte del conjunto. Igual ocurre en el ciclo de Carducho. También Zurbarán pintó uno de los cuadros de la Cartuja de las Cuevas

Antecedentes iconográficos:

a) Vicente Carducho, "Virgen de los cartujos" (Museo de La Coruña, fondo del Museo del Prado). Comparten la misma disposición general de la Virgen en el centro rodeada de cartujos, coincidiendo en el detalle de depositar sus manos sobre las cabezas de dos de ellos que se arrodillan piadosos a sus pies. Las diferencias más notables estriban en la presencia de San José y San Juan Bautista acompañando a la Virgen en el cuadro de Carducho, además de aparecer la Trinidad en el remate superior.

b) Francisco Zurbarán, "Virgen de la Misericordia" o "Virgen de los cartujos" (Museo de Bellas Artes de Sevilla). También coinciden las actitudes de los dos monjes más destacados, sobre los que la Virgen deposita sus manos. Los mismos tipos eligió Zurbarán para los dos cartujos principales de la "Virgen del Rosario con cartujos" hecha para la Cartuja de Jerez (1638)[140].

[140] GAYA, y FRATI (1976), nº 273.

3. La Cartuja de Aula Dei

Las capillas que hay en torno a uno de los claustrillos de la cartuja de Aula Dei (Zaragoza) fueron planteadas en el proyecto general del monasterio en el siglo XVI, aunque la construcción efectiva de las mismas y demás reformas fueron demorándose en el tiempo. Todas ellas sufrieron los efectos devastadores o expoliadores derivados de la Desamortización, por lo que han desaparecido los retablos, pinturas o esculturas con que estaban dotados antiguamente. Afortunadamente tres de ellas todavía conservan pinturas murales que han pervivido gracias a su naturaleza no movible. Son las capillas de San Juan Bautista, San Bruno y la Sagrada Familia. Las mismas advocaciones tenían ya en 1902, al reinstaurarse la Orden Cartujana, y posiblemente fueran las originales[1].

Estos conjuntos murales apenas han sido objeto de atención por parte de la historiografía, seguramente porque se encuentran en zona de clausura, de acceso bastante restringido desde que los monjes volvieron al monasterio en el año 1902.

Fueron los restauradores e investigadores Carlos Barboza y Teresa Grasa[2] quienes plantearon la posibilidad de que las pinturas de la capilla de San Bruno fueran del pintor fray Manuel Bayeu. No cabe duda de que la propuesta de atribución fue certera, puesto que se reconoce plenamente la personalidad del artista, a pesar del ennegrecimiento, barnices y repintes que desvirtúan las obras. La temática de todas las escenas se remite directa o indirectamente a San Bruno, titular de la capilla y fundador de la Orden Cartujana. En cuanto a las pinturas de la capilla de San Juan Bautista, Barboza y Grasa aprecian menor soltura y una brusquedad en la ejecución que consideran posterior al siglo XVIII, aunque imitando las maneras de aquella época. Ciertamente, como dicen estos autores, los murales dedicados al Bautista están muy oscurecidos por el barniz, pero no hay ninguna duda de que también pertenecen a la mano del cartujo Bayeu, al margen de algunos repintes que hayan podido alterarlas ligeramente. Tanto en una como en otra capilla resultan perfectamente familiares, dentro de la producción de fray Manuel Bayeu, las escenografías, los fondos arquitectónicos, los distintos tipos de personajes, las fisonomías, los colores crudos, la carencia de calidades atmosféricas, etc. Veremos con mayor detalle, al estudiar cada caso, múltiples evidencias de que nos encontramos, sin lugar a dudas, ante obras suyas.

---

[1] A diferencia de buena parte de las capillas, que han cambiado su advocación. Véase BOSQUED (1986), p. 518.

[2] Véase el capítulo "Estudio global de las pintura de Aula Dei" redactado por estos autores en BOSQUED (1986), p. 530-533. Anteriormente Miguel ALLUÉ había escrito que de los pinceles de Manuel Bayeu "quedaron huellas en la Cartuja de Aula Dei", aunque no podemos precisar si se refería a alguna de las capillas que estudiamos en este capítulo o era una suposición imprecisa e ignorante de pinturas concretas. Véase VALENZUELA (1934), p. 42.

Por lo que respecta a las dos grisallas que se encuentran en la capilla de la Sagrada Familia, Barboza y Grasa sólo comentan que su realización es bastante primitiva. Una vez más podemos afirmar con rotundidad que también fueron producidas por fray Manuel.

Hoy por hoy no podemos refrendar la autoría de todas estas pinturas murales con pruebas documentales. El archivo de la Cartuja de Aula Dei, así como diversas investigaciones que se basan en documentos en ella conservados, no revelan información alguna alusiva a dichas pinturas, lo que impide datarlas con precisión. Pienso que la intervención en estas capillas es un eslabón más de la cadena de reformas que jalonan la historia de todo monasterio. Eslabones inmediatamente anteriores habrían sido la erección del retablo mayor y la labra en yeso de la portada de la iglesia a cargo del donado Manuel Ramírez de Arellano y taller, en tiempos del prior Francico Navarro (1755-65)[3], así como los lunetos de Francisco Bayeu laterales al retablo mayor (¿ca. 1761?)[4], y los episodios de la vida de la Virgen pintados en la nave por Goya hacia 1772-74[5]. La intervención de Manuel Bayeu no parece que se simultaneara con ninguno de estos trabajos, sino que sería algunos años posterior, por más que los artistas participantes fueran parientes próximos suyos (Francisco Bayeu, Goya) o hermano de religión (Ramírez). No se observan influencias de los murales de Goya sobre los de fray Manuel Bayeu, fuera de algunas analogías en las expresiones retóricas de los personajes que pertenecen al común lenguaje artístico de la época. La mazonería del retablo de la capilla de San Juan Bautista, hecha de fábrica, es protoneoclásica y podría ser contemporánea a la intervención de Bayeu.

La producción de Manuel Bayeu en Aula Dei es buen ejemplo del estilo pesado, de cromatismo y empastas densos, y de masas acusadamente corpóreas, apreciable especialmente en su producción intermedia, perdida ya la gracilidad rococó que le influyó en su juventud y lejos todavía de la blandura hacia la que evolucionarían sus obras tardías. Se percibe bastante proximidad formal con respecto a las creaciones últimas de la iglesia de Las Fuentes (como pueda ser el ciclo de la Pasión de Cristo (cat. 6-14), con las pinturas del algunas capillas del mismo monasterio y con los cuadros de la vida de San Bruno del Museo de Huesca (cat. 266-282). Por otro lado, el propio Bayeu parece indicarnos que por el año 1779, dentro de las casas de su orden, no había pintado más que para la Cartuja de las Fuentes. Efectivamente, en abril dicho año, dice que sí "a practicado diferentes obras en su missmo monasterio, y para este, y en su iglesia, sacristía y claustros", además de algunos otros encargos ajenos a la Orden Cartujana[6]. Teniendo en cuenta las consideraciones que preceden, propongo como aproximación cronológica a las pinturas de Aula Dei la década de 1780-1790.

Según Barboza y Grasa, la técnica utilizada para las pinturas murales de las capillas de San Juan Bautista y San Bruno es óleo directamente aplicado sobre el muro. Por lo que respecta a las grisallas de la capilla de la Sagrada Familia y bóveda de la capilla de San Juan Bautista, fueron realizadas al temple.

---

[3] BOLOQUI (1983), t. I, p. 208-209.

[4] ANSÓN, *et al*. (1986), p. 22-23.

[5] Es la cronología más comunmente aceptada. Para un planteamiento actualizado de la intervención de Goya en Aula Dei véase ANSÓN (1995), p. 107-118.

[6] Doc. 44.

CATÁLOGO

A. CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA

Capilla de formato rectangular. Hace la número XII del claustrillo, segunda por la derecha de la crujía oeste. Es la única que conserva el retablo que había antes de la exclaustración[7], por ser de fábrica y no de madera, si bien la imagen titular exenta es más moderna. Una gran composición mural se sitúa en cada lado largo con la parte superior adaptada a la forma de medio punto determinada por la bóveda. Sobre la puerta, en la pared de ingreso, se encuentra la tercera escena. Los espacios en que se compartimenta la bóveda mediante un sistema fingido de crucería estrellada, de tradición gótico-renacentista, reciben decoración pictórica complementaria.

283. ***San Juan Bautista comparece ante el rey Herodes.***
513 x 400 aprox. cm.
Óleo / muro.
Ca. década 1780-90.
Pared izquierda.

Realzado en el centro se encuentra el rey Herodes, sobre un cortinaje de fondo y con un retrato del mismo sobre su cabeza. Escucha a San Juan Bautista, en un nivel algo inferior pero más destacado por su proximidad y tamaño, quien viste su característica piel de camello y porta la caña cruciforme. A los pies del profeta, el Agnus Dei o cordero que simboliza la venida del Mesías por él anunciada, tal y como expresa la filacteria prendida en la caña: "ECC[*E AGNUS*] DEI [*QUI TOLLIT PECATA*] MUND[*I*][8] El Bautista está acusando al rey de mantener relaciones incestuosas con Herodías, la mujer de su hermano. Diversos personajes se sitúan alrededor formando un composición circular que queda realzada por las gradas también circulares sobre las que se encuentra Herodes. Complementan la escenografía elementos de arquitecturas clasicistas, un tanto fantásticas por lo que respecta a la construcción circular del fondo, desde la que se asoman pequeñas figuras sumariamente esbozadas. Herodes haría encarcelar a Juan por sus atrevidas palabras[9]

Es muy típico de Bayeu el rostro del hombre maduro, con abundante barba y melena canas, de rostro arrugado y facciones enérgicas, situado en el extremo izquierdo, como los que por ejemplo pintó en la *Transfiguración* de la iglesia de Las Fuentes (cat. 5).

---

7 BOSQUED (1986), p. 514.
8 "Este es el cordero de Dios que quita el pecado del mundo" (Juan I, 29).
9 Mateo XIV, 3-5.

Un claro antecedente iconográfico, aunque la historia representada nada tenga que ver, es el cuadro *La Emperatriz Marta ante el rey Alfonso el Sabio* de Ramón Bayeu, de 1766 (Madrid, Academia de San Fernando)[10]. Coinciden con notable exactitud la figura del rey, la pareja de varones hablando en el extremo derecho y la construcción circular del fondo.

284. ***Degollación del Bautista.***
513 x 400 aprox. cm.
Óleo / muro.
Ca. década 1780-90.
Pared derecha.

Siguiendo el relato iniciado en la escena anterior, Herodes es degollado por empeño de Herodías y su hija Salomé: "Porque, en efecto, Herodes había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la prisión a causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con la que había casado. Pues decía Juan a Herodes: No te es lícito tener la mujer de tu hermano.Y Herodías estaba enojado contra él y quería matarle, pero no podía, porque Herodes sentía respeto por Juan, pues sabía que era hombre justo y santo... Llegado un día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete... entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: Pídeme lo que quieras y te lo daré... Saliendo ella dijo a su madre: ¿Qué quieres que pida? Ella le contestó: La cabeza de Juan el Bautista. Entrando luego con presteza, hizo su petición al rey diciendo: Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. El rey entristecido por su juramento y por los convidados no quiso desairarla. Al instante envió el rey un verdugo, ordenándole traer la cabeza de Juan. Aquel se fue y le degolló en la cárcel, trayendo su cabeza en una bandeja, y se la entregó a la muchacha, y la muchacha se la dio a su madre"[11]. En la pintura, el cuerpo decapitado del Bautista cae sin vida mientras un verdugo sujeta la cabeza recién cortada y otro prepara la bandeja para depositarla. Bajo el cuerpo de Juan aparecen de nuevo sus símbolos característicos que son el cordero y la caña cruciforme con filacteria. El episodio se ambienta en una mazmorra en la que hay un grupo de soldados y otros personajes periféricos que enfatizan el grupo central del sacrificio. En la parte superior, aprovechando el espacio del medio punto, flota un ángel entre nubes trayendo la corona y palma martiriales.

Cuando fray Manuel Bayeu acometió esta escena tuvo en el recuerdo la homónima pintada por José Luzán para el trasaltar de la iglesia de San Felipe de Zaragoza en el año 1752, contando Bayeu tenía doce años[12]. Parece que le impacto bastante la figura escorzada y sangrante del Bautista decapitado, puesto que la reproduce de forma muy parecida. Bayeu, más adelante, pintó de nuevo el tema en la Cartuja de las Fuentes (capilla de San Juan Bautista, cat. 247). Difieren bastante ambas pinturas suyas, pero poseen un aire común que se concreta en detalles como el cuello sangrante, la cabeza suspendida, la caña cruciforme en el suelo, el cepo y la vestimenta de los soldados. Una pareja de soldados casi igual a la que aparece en el primer plano, a la derecha, vemos en la *Crucifixión* de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 13); los

[10] Véase el catálogo BUENDÍA (1986), p. 72 y 107.
[11] Marcos VI, 17-28.
[12] Sobre esta pintura de Luzán véase ANSÓN (1987), p. 80-82 y 128-129.

cascos que llevan estos soldados de Aula Dei son como los del *Prendimiento* del mismo ciclo de Las Fuentes (cat. 8). La postura del ángel portador de la corona y palma martiriales se asemeja al situado en la cúspide de la cúpula de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 47), que a su vez Bayeu repitió en la bóveda de la iglesia de Lalueza (cat. 298). Dos detalles encontramos semejantes en *San Antonio Abad atormentado por los demonios* de la tribuna de la iglesia de Las Fuentes (cat. 64); en primer lugar la expresión de maldad condensada en los ojos del verdugo de San Juan, como si se salieran de sus órbitas, al igual que los ojos terroríficos del demonio que agarra a San Antonio; en segundo lugar la cabeza del anciano sentado entre dos personas a la izquierda de la *Degollación*, que es semejante a la de San Antonio. El soldado de espaldas situado en el extremo derecho de la pintura es muy parecido al que aparece en *San Bruno recibe carta del Papa Urbano II* del ciclo de Huesca (cat. 275), tanto en la pose como en la indumentaria; además, este soldado de Aula Dei forma pareja con otro personaje, presentando conjuntamente unas poses que recuerdan mucho a los dos individuos del extremo derecho de *San Bruno reparte sus riquezas entre los pobres* (cat. 267), del mencionado ciclo de Huesca.

285. *El banquete de Herodes.*
296 x 254 cm.
Óleo / muro.
Ca. 1780-90.
Pared sobre la puerta de entrada.

Mesa servida con manjares presidida por el rey Herodes y su mujer y cuñada Herodías, sentados bajo dosel. En torno a la mesa hay otros invitados. Continuando con el relato, Salomé presenta en una bandeja la cabeza degollada del Bautista, provocando gestos de sorpresa entre todos los comensales.

Es muy parecida la cabeza de mujer cubierta con manto, que se sitúa inmediatamente a la derecha de Salomé, a la de la mujer del extremo derecho del *Santo entierro* de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 14), con la salvedad de que está en posición inversa. Lo mismo puede decirse de la cabeza del comensal calvo y edad avanzada, situado de frente, con respecto al *San Agustín* de la tribuna de la iglesia de Las Fuentes (cat. 61).

286. *Grupo de angelitos.*
Temple.
Ca. década 1780-190.
Bóveda de la capilla.

La bóveda de la capilla de San Juan Bautista está compartimentada por falsos nervios en doce espacios o sectores lisos, decorados con distintas figuras de angelitos que exaltan al titular. Algunos llevan atributos expresamente referidos a él. Están pintados a la grisalla con dibujo

marcado y suave sombreado, destacados sobre un fondo azul uniforme. En general, los angelitos responden a los tipos habituales de Bayeu, regordetes y mofletudos, aunque también se aprecian toques menos familiares que sugieren la intervención de un ayudante o acaso repintes dados tras el regreso de los monjes en el siglo XX. La distribución es así:

a) Sector sobre la cabecera, a la izquierda. Angelito sobre nube, tomando a un cordero por el cuello. Es el "Agnus Dei", símbolo del Mesías anunciado por el Bautista.

b) Sector sobre la cabecera, a la derecha. Angelito sobre nube, llevando un incensario humeante.

c) Sector lateral izquierdo, póximo a la cabecera. Dos agelitos llevando la caña cruciforme del Bautista con su filacteria e inscripción "ECCE...AGNU...".

d-f) Sector lateral derecho, próximo a la cabecera, y los dos sectores laterales próximos al ingreso. Dos angelitos con manos enlazadas.

g-h) Dos sectores sobre el ingreso. Angelito sobre nube portando filacteria (que no lleva inscripción alguna o la ha perdido). El del lado derecho repite casi literalmente el situado en la pechina noroeste de la capilla del Santo Cristo en la Cartuja de las Fuentes (cat. 199).

i-l) Cuatro sectores centrales. Dos de ellos con una angelito cada uno; los otros dos con pareja de angelitos. El angelito de una de las parejas porta un pequeño cordero ("Agnus Dei") y una concha de bautizar. Este angelito es bastante similar al que lleva una tiara en el *Triunfo de San Pedro* (capilla de los Apóstoles, Cartuja de las Fuentes, cat. 208).

B. CAPILLA DE SAN BRUNO

Es la número VIII, tercera por la derecha de la crujía norte, en el claustro de capillas de la Cartuja de Aula Dei. En un inventario de 1820 consta que tenía retablo de madera con un lienzo de San Bruno. El espacio arquitectónico es similar a la de San Juan Bautista, aunque difiere notablemente en la decoración de la bóveda, que está trabajada con recargadas yeserías barrocas del siglo XVII. Otra diferencia que afecta a la disposición de las pinturas radica en que los muros (a excepción del de la cabecera) van recorridos por un entablamento sobre el que arranca la bóveda. De esta manera, la compartimentación de espacios permite situar en cada lado largo una amplia pintura de formato rectangular por debajo del entablamento, y otra pintura en forma de luneto o medio punto por encima del entablamento. Sobre de la puerta, situada en el lado corto opuesto al de la cabecera, hay otra escena de formato rectangular (rebajado en la parte central por el hueco de la puerta).

287. ***San Bruno como autor del Prefacio de la Bienvanturada Virgen María.***
186 x 573 cm.
Óleo / muro.
Ca. década 1780-90.
Pared izquierda.
Inscripción en el pliego central:

> "Præfatio B. Mariæ Virginis.
> Vere dignum et justum est, æquum et salutare: Nos tibi semper
> et te in veneratione, vel Conceptione, vel Nativitate, vel etc;
> Mariæ semper Virginis laudare, benedicere et prædicare
> quæ et Unigenitum tuum S^{cti}. Spiritus obumbratione, concepit et
> Virginitatis gloria permanente huic mundo lumen æternum effu-
> dit, Jesum Christum D.N::"[13].

Inscripción junto a la Inmaculada: "Vita per Mariam reditta est."[14].

Composición muy alargada en cuya zona central se encuentra sentado San Bruno, con su estrella sobre el pecho, ante una mesa camilla sujetando un gran pergamino o pliego que contiene el prefacio de la Santísima Virgen, enseñándolo a un ángel. El tintero y pluma indican que acaba de escribirlo. Según tradición mantenida por algunos autores cartujanos, el creador de este prefacio había sido San Bruno[15], lo que justificaría por qué Bayeu lo pintó en esta coyuntura. El angelito que tiene a su lado señala en dirección hacia una pequeña Inmaculada que aparece en un rompimiento. Entre el angelito y la Inmaculada corre una pequeña leyenda acerca del papel de María como intercesora en la redención de los hombres o nueva Eva, papel que queda recalcado por la representación de la caída de nuestro primeros padres en el Paraíso, en la pequeña escena abocetada del extremo derecho. El *Prefacio* también encierra, en parte, el mismo mensaje doctrinal. En el extremo izquierdo la composición está compensada con varios angelitos que juguetean en torno a una silla.

Se reconoce en los angelitos la peculiar manera que tiene Manuel Bayeu de interpretarlos, si bien algunos parecen estar afectados por repintes. También el ángel mancebo es característico del pintor por los pesados pliegues de la indumentaria, las alas con sus irisaciones azuladas y rojizas, el cabello lanudo, o las manos y gruesos antebrazos; recuerda notablemente al arcángel San Gabriel de algunas anunciaciones (por ejemplo la de la capilla de la Asunción en la Cartuja de las Fuentes, cat. 259). La escena en la lejanía del Paraíso Terrenal recibe un tratamiento abocetado de toques grumosos, un tanto sucios, como el empleado en los fondos de los muros de

---

[13] "En verdad es digno y justo, equitativo y saludable que siempre y en todas partes te demos gracias a ti, [Señor santo, Padre omnipotente, eterno Dios]. Y a Ti, en la veneración (o en la Concepción, o en la Natividad, o etc.) de la bienaventurada siempre Virgen María, alabarte, bendecirte, celebrarte, pues ella concibió a tu Unigénito por obra del Espíritu Santo y conservando la gloria de la virginidad, dio al mundo la luz eterna, Jesucristo Señor nuestro..." (*Prefacio de la Bienaventurada Virgen María* que se dice en la misas de sus fiestas, en sus octavas y en las misas votivas).

[14] "La vida ha sido restituida por María".

[15] MADARIAGA (1596), fol. 41.

la Catedral de Jaca (cat. 313 y 315). Muy de Bayeu es también la espesa masa de nubes que irradian luz de tonos ocres.

288. ***La inspiración de San Bruno.***
186 x 573 cm.
Óleo / muro.
Ca. década 1780-90.
Pared derecha.
Inscripción en la filacteria que lleva el ángel mancebo: "Præco Christi.".
Inscripción en filacteria que lleva un angelito: "Doctor Doctorum.".
Títulos en los lomos de los libros:

"expositio in omnes Epistola"
"B. Pauli Apos."
"Exposit in Exodum."
"Lib Coelis novis"
"Liber de Ornamentis Ecclce."
"de Laudi^{s} vitæ Solitariæ."
"de Martiribus Serm."
"de Confessoribus et. c Ser."
"Opuscula a ___dibus Ecclesia"
"Serm. B. Mariæ V."
"Homiliæ de festivitatib Domi."

San Bruno figura de nuevo en el centro de la composición redactando una de sus obras, bajo inspiración divina, a la entrada de una lóbrega construcción abovedada de piedra que hará alusión al cuasi solitario ámbito arquitectónico en que se desenvuelve la vida del monje cartujo. Diversos elementos situados en su entorno simbolizan otros aspectos de la Cartuja: el pan y el jarro de agua alusivos al ayuno y abstinencia, la calavera y látigo de penitente, la cruz patriarcal de doble travesaño privativa de los fundadores de órdenes religiosas, la mitra a los pies que recuerda aquella que rechazó San Bruno del Arzobispado de Reggio-Calabria. Tiene San Bruno junto así un montón de libros, dos de ellos escritos por él –*Exposición en todas las epístolas de San Pablo Apóstol* y *Sermones de la Bienaventurada Virgen María* (atribución legendaria). El *Elogio de la vida solitaria* es también un texto cartujano, de Guigo I, 5º general de la orden. El resto son títulos patrísticos necesarios para el aumento de la sabiduría y, en consencuecia, de la inspiración. En el extremo izquierdo un angelito lleva filacteria alusiva a la condición de doctor otorgada en los *Títulos fúnebres* que en su honor se redactaron en múltiples monasterios e iglesias de Europa una vez muerto. Concretamente el título 77 dice así: "Fue doctor de doctores, ejemplar de buenas obras y varón eximio..."[16]. En el extremo derecho un ángel mancebo lleva otra filacteria que traducida significa "Heraldo de Cristo", posiblemente alusiva al continuo anuncio de Cristo que hace San Bruno en una de las obras que se le atribuyeron, el *Comentario a*

[16] MIGNE (1853), t. 152, "Tituli funebres, seu diversae ad epistolam praecedentam responsoriae", p. 555 y ss.

los salmos[17]. Las altas montañas de la lejanía posiblemente aludan al paraje escarpado de Chartreuse, en el Delfinado.

289. *Exaltación de la profesión de fe de San Bruno.*
186 x 387 cm.
Óleo / muro.
Ca. década 1780-90.
Sobre la puerta de ingreso.
Inscripción en el pliego central:

> "Protestación extensa. y muy solemne
> de la Fe. q^{e}. el Patri^{ca}. S^{n}. Bruno hizo
> en presencia de sus Religiosos, sabiendose
> llegaba la hora de su muerte; y particular^{te}.
> detestando la Heregia de los Berengarios, y
> Bogomilos, dejando este monumento precioso
> á sus hijos, como en Testamento."

Sobre una roca escalonada dispuesta a modo de altar se asienta el pliego con la inscripción, acompañado por un crucifijo y dos candeleros. Alude a la última lección dada por San Bruno a sus prosélitos, postrado en el el lecho próximo a morir. Cuentan las crónicas[18] que San Bruno, presintiendo su final en la Cartuja de Calabria, convocó a todos los monjes de la casa y les relató toda su vida. Luego les exhortó a perseverar en el modo de vida que habían forjado y, por último, hizo profesión de fe de los principales dogmas de la Iglesia. Al poco tiempo moría, siendo 6 de octubre del año 1101. Se ha conservado el discurso de los dogmas que el moribundo Bruno enunció, que se resumen en la trinidad y unidad de Dios, la maternidad y virginidad de María, la divinidad y humanidad de Cristo, y la presencia efectiva de Cristo en la Eucaristía. Entre estos dogmas se reafirmaban aquellos que habían sido cuestionados por las ideas heréticas de los berengarios y los bogomilas, que Bruno combatió siempre con contundencia. Berengario de Tours (+1088) llegó a negar la transustanciación de la hostia en el cuerpo de Cristo. Los bogomilas ("amigos de Dios" en búlgaro) formaron una secta maniquea que se extendió entre los eslavos búlgaros de Macedonia, Servia y Croacia en tiempo del emperador de Oriente Alejo Commeno (1081-1118)[19]. De la misma roca en que descansa el "testamento" brota un fino manantial en recuerdo de aquél que surgió de la tumba de San Bruno y que produjo abundantes milagros[20]. Debajo hay otros objetos que completan de forma simbólica la herencia que recibieron los seguidores de San Bruno. Son un cilicio y un látigo, expresión de la penitencia que conlleva la vida cartujana; una calavera y un reloj de arena que ilustran la caducidad de la vida; y un crucifijo, objeto que por antonomasia representa la vida religiosa. Todos los elementos

---

17 *Expositio in psalmos.* Véase MIGNE (1853), t. 152, p. 637 y ss.

18 Véase, por ejemplo, ALFAURA (ed. 1791), p. 173-178.

19 Para una breve síntesis sobre berengarios y bogomilas véase *Enciclopedia Universal...* [Espasa] (1925 y ss.), t. VIII, p. 212 y 1312.

20 ALFAURA (ed. 1791), p. 189.

descritos, desde el papel y los candeleros hasta los elementos simbolicos, ocupan sobre la roca-altar el centro de la composición y son piadosamente venerados por un conjunto de cartujos situados a ambos lados. En primer término dos, que remarcan como un paréntensis el motivo central. El de la izquierda, tocado con nimbo de santidad, sería el beato Lanuino, que quedó como prior en la Cartuja de Calabria a la muerte de San Bruno. Luego, colocados de forma más aleatoria, el resto de monjes en diversos planos.

El desfile de hábitos que visten los monjes, con sus característicos pliegues, sintonizan perfectamente con otros muchos de los pintados por fray Manuel. Lo mismo puede decirse de los hábitos que aparecen en el resto de las pinturas de la capilla. El conjunto en general resulta muy familiar con respecto al cuadro *La Virgen de los cartujos* del ciclo de San Bruno (cat. 282), aunque no se aprecian semejanzas de detalle en las figuras concretas de los monjes. Las cabezas de todos los cartujos, de aspecto un tanto humilde y tosco, recuerdan a la serie de retratos de priores de la Cartuja de las Fuentes (cat. 133-171).

290. ***Curación milagrosa de Juan Luis Beltrán.***
200 x 600 cm aprox.
Óleo / muro.
Ca. década 1780-90.
Medio punto del lado izquierdo.
Inscripción en la cartela de la derecha:

> "Sanan repenti^{te}. a Juan Luis Bertran
> San Bruno. y S. Vicente Ferer milagro^{te}.".

Este medio punto, junto con el frontero (cat. 291), representan dos episodios milagrosos ocurridos en el siglo XVI al notario valenciano Juan Luis Beltrán, padre de San Luis Beltrán, con la intervención de San Bruno. Una interesante y bastante directa fuente de información alusiva a los hechos encontramos en la vida de San Bruno escrita por fray Juan de Madariaga, monje de la Cartuja de Porta Coeli de Valencia, impresa también en Valencia a finales del mismo siglo XVI[21] .El primer episodio se explica así:

> "Huvo en Valencia de Aragon, no lexos deste yermo [*la cartuja de Porta Coeli*] un notario muy honrado, que se dezia Iuan Luys Bertran. Fue mucho tiempo procurador y bienechor deste nuestro convento de Porta Celi, por la gran devocion que tenia a San Bruno, aun antes de su canonizacion: y assi se lo agradecia el santo haziendo a el en particular muchos favores. Siendo casado con la primera muger este buen hombre, vino de una larga enfermedad al punto de la muerte, poco antes del miercoles santo, cerca de los años del señor de mil y quinientos y diez. Estando ya desauziado de los medicos y la mortaja hecha, habrio subitamente los ojos y pidio la ropa para vestirse. Dezian los que allí estavan, que desvariava. Respondio el. No desvario, por que han entrado aqui san Vicente y san Bruno, y me han dicho que no tengo de morir desta, sino que he de yr el Miercoles santo a la Yglesia a oyr los oficios divinos. Luego estuvo bueno con la visita de aquellos dos medicos del cielo, y fue a la Yglesia el miercoles siguiente a hazer gracias al Señor, como a fuente

[21] MADARIAGA (1596), p. 74 r. - 75 v.

de toda salud, que la despide por sus santos, como por caños dorados, para consuelo de los hombre. Por esta cura quedo muy obligado a estos dos santos, y tan aficionado en particular a san Bruno, que quando dalli a quatro años dio licencia el Papa Leon decimo, para celebrar por toda la Cartuxa su fiesta, venia el cada año a este convento, y hazia toda la fiesta asi en la Yglesia como en refitorio muy cumplidamente. Esto hizo hasta que murio por espacio de treynta y dos años. Y despues quando supo de la canonizacion [*sic, es beatificación*] del santo, fue tanto lo que se gozo en el Señor, que dio premios en Valencia a quien mejer dixese en verso en su loor".

De acuerdo con el texto, el enfermo pide desde el lecho a unos personajes del extremo derecho que le den la ropa. A la cabecera alguien que le cuida manifiesta sorpresa. A los pies figuran los santos Vicente Ferrer y Bruno, señalando este último hacia un rompimiento celestial como demostración de que está ocurriendo un fenómeno sobrenatural.

Debido a su dificil acceso y carácter secundario, la pintura de los dos medio puntos de la capilla de San Bruno se conserva en su estado original; a diferencia de las demás pinturas de esta capilla y de la capilla de San Juan Bautista, afectadas por repintes y barnices. Por ello, es donde mejor apreciamos el talante artístico de Bayeu, especialmente el cromatismo crudo, con predominio de ocres, de manchas amplias con gradaciones tonales pobres. Típicos de Bayeu son todos los pliegues de los paños exageradamente abultados; los brazos, manos y dedos grandes con sus juegos declamatorios; los distintos tipos de rostros, desde el angelical de San Vicente hasta el marcadamente varonil del personaje de la derecha que va a coger la ropa, pasando por las mujeres fortachonas de rostro ovalado y ojos hundidos. La cabeza de mujer arrodillada con perfil helenístico es bastante similar a una de las Marías de la *Crucifixión* pintada en la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 13). También recuerda a la de la mujer situada a los pies de *San Blas*, en la tribuna de esa cartuja (cat. 59).

291. ***Encuetro de Juan Luis Beltrán con San Bruno y San Vicente Ferrer.***
200 x 600 cm aprox.
Óleo / muro.
Ca. década 1780-90.
Medio punto del lado derecho.
Inscripción en la cartela:

"Agradecido Juan Luis
Vertran. fue â pedir ser
Monge en Porta Celi. S.
Bruno, y S. Viente Ferer
le man^{n}. buelba al siglo, se
caso, segunda bez, y tbo. â
S. Luis Vertran por
Hijo.".

Continuando con el relato anterior (cat. 290):

> "Pasado algun tiempo muriose la muger [*de Juan Luis Beltrán*]: y viendose libre para hazer de su persona segun su buen deseo, el qual era muy grande de apartarse del mundo; vinose aqui [*a la Cartuja de Porta Coeli*] a pedir el habito de su devoto padre san Bruno. En el camino, que es de quatro leguas, se le aparecieron otra vez los dos santos Bruno y Vicente, y le dixeron que no era voluntad de Dios se hiziese frayle, sino que quedase en el siglo. Y asi bolvio a Valencia, y caso segunda vez con Iuana Angela Exarch muger muy Christiana, y religiosa. Ninguno se espante del consejo que dieron estos dos santos tan santos diziendo a este buen hombre que no se hiziese Frayle porque Dios que los embiava, sabe que importava mas para su honra y gloria, y provecho de su Yglesia, que se casase, y tuviese hijos, tan buenos como le salieron todos y en especial el que le nacio año de mil y quinientos y veintiseys, llamado Luys Bertran como su padre: con el qual ha recebido la Cristiandad en nuestros dias mucho lustre... a los deziocho años tomo el habito del bienaveturado santo Domingo en el religiosisimo Convento de Valencia... Governo muchos Conventos de su Orden: hizo muchos milagros en vida, y gran fruto en las almas con su predicacion y exemplo... paso a Indias y convirtio a la Fe muchos millares... y los milagros que obro despues de muerto, y obra de cada dia en estos Reinos, no es posible cifrarlos... Esperamos un dia destos su canonizacion".

En primer término vemos a Juan Luis Beltrán, con pintoresco atuendo popular y portando vara de caminante, interceptado por San Vicente y San Bruno en lo alto de un monte. Al fondo, a la derecha, está la ciudad de Valencia, sobre cuyo caserío destaca un templo con alta torre ¿Será una visión fantaseada de la catedral con su Miguelete?. Recordando el carácter costero de la urbe, se abre el mar en la lejanía, donde flota un barco velero. Los dos santos señalan hacia Valencia, significando con sus gestos a Juan Luis Beltrán que debe volver allí y seguir su vida seglar, debiendo abandonar su propósito de ingresar en la Cartuja de Porta Coeli, hacia donde encaminaba sus pasos. El monasterio se ha representado al fondo, en el lado izquierdo, junto con un gran acueducto y puente.

La figura de San Bruno recuerda bastante a la que vemos en la *Aparición de San Bruno al conde Rogerio* del Museo de Huesca (cat. 280). Matorrales y vegetación similares hay en diversos ambientes paisajísticos del ciclo de Huesca, así como en la Cartuja de las Fuentes. La manera abocetada de los fondos vuelve a recordarnos, como en el caso de*San Bruno como autor del Prefacio de la Bienvanturada Virgen María* (cat. 287), a los de la Catedral de Jaca (cat. 313 y 315).

C. CAPILLA DE LA SAGRADA FAMILIA

Espacio rectangular similar a las capilas anteriores. Es la número XIV, cuarta por la derecha de la crujía oeste del claustrillo. La bóveda es de falsa crucería estrellada, al igual que la capilla de San Juan Bautista, pero sin decorar los espacios determinados por los nervios. En los medio puntos laterales, por encima del entablamento hay sendas pinturas de formato rectangular

y lado superior en forma de arco rebajado. Representan a la grisalla escenas de la infancia de Cristo. Por su técnica abocetada, de tonos ocres con toques blancos y oscuros, están muy próximas formalmente de las grisallas realizadas por fray Manuel para las pechinas del claustro de capillas de la Cartuja de las Fuentes (cat. 95-97, 99-102, 105-108, etc.).

292. ***Jesús trabajando en el taller de su padre San José***[22]**.**
200 x 250 cm aprox.
Temple / muro.
Ca. década 1780-90.
Medio punto de la izquierda.

San José trabaja cepillando un tablón, mientras su hijo Jesús le ayuda alcanzándole otro. El taller de carpintería se ambienta con virutas esparcidas y algunas herramientas como una sierra, un cartabón, un compás y una barrena. El eje central de la composición está marcado por la profunda ventana que en arco de medio punto se abre al fondo. A la izquierda, la Virgen María sentada hace costura. Ambientación realista, del sencillo vivir cotidiano, que tiene su contrapunto en las nubes celestiales y angelito que flotan en la zona superior, para advertirnos del trasfondo sagrado de la escena.

293. ***Jesús entre los doctores*** [23]**.**
200 x 250 cm aprox.
Temple / muro.
Medio punto de la derecha.
Ca. década 1780-90.

Por Pascua, contando Jesús doce años de edad, acudió con sus padres a Jerusalén. En el camino de vuelta, vieron que Jesús no iba con ellos y regresaron a Jerusalén en su búsqueda. Lo hallaron en animado debate con los sabios del templo, tal y como refleja la escena. Jesús, eje de la composición y realzado sobre unas gradas, transmite su ciencia a un grupo de sabios que le escuchan admirados y consultan diversos textos, situados todos en un nivel inferior. Interior ambientado con arquitecturas clasicistas.

Se conoce otra representación de Bayeu del mismo tema, supuestamente anterior, en la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 4). Hay bastantes diferencias, empezando por que la pintura de Las Fuentes es policromada y de carácter principal, mientras que la de Aula Dei es monócroma, abocetada y de carácter secundario. Pero también hay coincidencias iconográficas que beben de una fuente común, a saber: el personaje arrodillado que consulta un libro en el suelo; y los dos personaje sentados del primer plano, juntos y a la derecha en Aula Dei, afrontados uno a cada lado en Las Fuentes.

---

[22] *Evangelio árabe de la infancia,* XXXVIII.
[23] Lucas II, 40-52.

4. La iglesia parroquial de Lalueza

Construcción de la capilla de San Pedro Arbués

Lalueza es un pequeña localidad de la comarca de Los Monegros, provincia de Huesca, distante unos 15 kilómetros de la Cartuja de las Fuentes. En su iglesia parroquial, que es un edificio del siglo XVI de tradición gótica, la familia Comenge mandó construir una capilla dedicada a San Pedro Arbués cuyo plan arquitectónico y decoración mural quedaron al cargo de fray Manuel Bayeu[1]. Actualmente la capilla, cuyo volumen cúbico sobresale del resto de la fábrica, se encuentra interiormente muy desvirtuada por haber sido reconvertida durante la década de 1970 en salón parroquial. Entre otras modificaciones, hay tendido un cielo raso que impide la visión de la cúpula y sus pinturas, aunque afortunadamente es practicable.

La capilla fue fundada en el año 1774 por Joaquín Diego Lopez de Zúñiga (1715-1777), duque de Béjar, ayo y mayordomo mayor del Príncipe de Asturias e Infantes por nombramiento de Carlos III. Su papel de fundador sería eminentemente honorífico ya que los verdaderos promotores de la obra fueron los hermanos Francisco Antonio, José Narciso y Juan Andrés Comenge, infanzones y señores de Lalueza. José Narciso Comenge era tesorero del Principe de Asturias e Infantes, al servicio del duque de Béjar y amigo y protegido suyo; le fue concedido el título de "gentilhombre de la Casa Real de Su Majestad". Por su parte, Juan Andrés, presbítero, llegó a ser prepósito de la congregación de San Felipe Neri, así como confesor y director espiritual del duque de Béjar. Se explica así el papel de fundador reservado al duque, quien posiblemente también haría alguna aportación económica.

Los hermanos Comenge habían contribuido generosamente, no sólo por sí mismos sino también propiciando ayudas de la Corte Real, a la construcción de la nueva Cartuja de las Fuentes, en especial, de su iglesia y retablo mayor[2]. Como muestra de agradecimiento, el vicario presidente de la cartuja, Mariano Ambrosio Gil[3], puso a disposición de José Narciso Comenge los conocimientos artísticos del hermano Bayeu.

A finales de marzo de 1778 Manuel Bayeu se desplazó a Lalueza para pasar unos ocho o diez días[4]. En el mes de agosto volvió de nuevo unos días[5]. En esas estancias tomaría medidas y

---

[1] Sobre los hermanos Comenge, la construcción de la capilla de San Pedro Arbués y la intervención de fray Manuel Bayeu véase BARLÉS, y CALVO (1985); BARLÉS, y CALVO (1992), p. 17-25; y CALVO (1996), p. 55-57, 61, 64, 81, 116, 124, 148 y 157-159.

[2] BARLÉS, y CALVO (1985), p. 133-135.

[3] Vicario presidente equivalía a prior en funciones, puesto que el el cargo estaba vacante.

[4] Doc. 25. En carta del 13 de abril corrobora que en días anteriores había estado estado "cupado fuera de casa" (doc. 26).

[5] Doc.28.

estudiaría las características de la iglesia a la que se iba a añadir la nueva capilla. Hizo un primer proyecto que a los Comenge debió parecer demasiado modesto, por lo que se puso a realizar uno nuevo en enero de 1779, tal y como cuenta a Martín Zapater: "Aora ago un diseño de una capilla a todo coste para el señor Comenge, que otro que tenía ya hecho y lo abían ajustado, lo quieren con cruzero y presbipterio y media naranja con linterna, a la ley, para reajustarlo y azerlo este año. Es como una yglesia para Lalueza"[6]. Por lo tanto, a partir del año 1779 se llevó a cabo la construcción de la nueva capilla, desempeñando Manuel Bayeu la función de arquitecto. Es la primera vez que tenemos constancia de que ejerciera este oficio (al menos como proyectista), pero no sería la única pues también lo ejercitó en la Catedral de Jaca.

La nueva capilla[7], abierta en el lado de la Epístola, fue levantada en piedra sillar y revestida interiormente de yeso. Tenía acceso a través de la portada abierta en la que era última capilla entre contrafuertes del templo primitivo, en el lado de la Epístola. Hoy el paso está condenado y la portada destruida, aunque se conoce el aspecto que tuvo gracias a una fotografía de los años cincuenta del siglo XX. Constaba de un vano en arco de medio punto fajado por una moldura con volutas que sostenían una cornisa sobre la que se asentaban dos ángeles portadores del escudo de los Comenge. Flanqueaban el vano sendas pilastras, cuyo capitel estaba sustituido por una gran hoja de acanto, rematadas por un flamero. Por encima de las pilastras y del escudo, un gran frontón curvo cerraba el conjunto. La capilla propiamente dicha es de planta cuadrada. Los muros interiores tienen en los extremos pilastras de proporciones clásicas y capitel compuesto. Las esquinas son achaflanadas. Todo el espacio va recorrido por un entablamento. El muro norte era el que comunicaba con la portada abierta a la iglesia, a través de un arco cuyo intradós iba decorado con casetones con flor. El muro sur presenta un gran marco rectangular que sirvió para alojar una pintura, ornamentado en su parte superior con un relieve de querubines, nubes y rayos. En los muros este y oeste había puertas, actualmente irreconocibles, encima de las cuales todavía se conservan unos marcos ovales decorados con ramas vegetales y una concha. En los cuatro medio puntos sobre el entablamento hay óculos de iluminación animados con decoración vegetal y un angelito. Por encima se voltea una cúpula sobre pechinas, truncada en su cúspide por un plato moldurado. Pechinas y plato fueron exornadas por Manuel Bayeu. Dos habitaciones complementarias, de sencillo aspecto y planta rectangular, se hallan adosadas sucesivamente al lado este de la capilla. La primera, inmediata y de menor tamaño era una sacristía. La segunda, al fondo y mayor, servía para el depósito y custodia del tesoro.

El lenguaje artístico bajo el que está construida y decorada la capilla de San Pedro Arbués obedece a los gustos del barroco tardío de tendencia moderada o clasicista, cuyo primer divulgador en Aragón fue Ventura Rodríguez al intervenir en El Pilar de Zaragoza, seguido por otros notables maestros de obras como Agustín Sanz o Julián Yarza. Precisamente a éste último se atribuye la principal fase de construcción de la Cartuja de las Fuentes[8]. Manuel Bayeu vivió muy de cerca esta fase, que se ha fijado entre los años 1758 y 1777, es decir, desde poco antes de que ingresara como probante de donado en el monasterio. Por consiguiente, se imbuyó sobradamente en las claves de la arquitectura academicista, no sólo por pura percepción visual sino también, suponemos, por todo aquello que pudo aprender del contacto directo con el maestro de obras de la cartuja. Fueron esos conocimientos adquiridos los que puso en práctica al

6 Doc.36.

7 Véase descripción más completa y análisis en BARLÉS, y CALVO (1985), p. 143-146.

8 BARLÉS (1993), t. 10, p. 218-228.

hacer las trazas y diseños de la capilla de San Pedro Arbués en Lalueza, cuya afinidad formal con la Cartuja de las Fuentes es acusadísima.

Aunque Manuel Bayeu hiciera un segundo proyecto más ambicioso, no parece que se llevara a la práctica, al menos en su integridad. Recordando sus palabras, ya transcritas más arriba, echamos en falta la existencia del crucero, un presbiterio destacado y la linterna en la cúpula.

No podemos confirmar que las obras se iniciaran en 1779, tal y como estaba previsto, pero sí que el total acabamiento de la capilla se demoró unos ocho años, pues parece que no fue bendecida hasta 1787: "Ya, gracias a Dios, buelto a mi casa desocupado de Lalueza y función que se izo en aquella capilla dedicada a San Pedro Arbués"[9]. Con estas palabras participaba Bayeu a Martín Zapater el evento, explicando luego la solemnidad con que José Narciso Comenge lo preparó y las alhajas con que fue dotada la capilla.

La construcción de una capilla adosada no fue la única reforma que promovieron los Comenge en la iglesia parroquial de Lalueza sino que fueron mucho más allá en su afán por modernizarla de acuerdo con el gusto academicista imperante. No hay datos que permitan averiguar si fray Manuel Bayeu intervino o no en las correspondientes trazas. En cualquier caso, las intervenciones fueron[10]:
- Remozamiento del interior del templo, articulando los muros mediante pilastras y un sencillo entablamento corrido. Hacia 1968-69 este revestimiento de yeso fue eliminado para recuperar el primitivo aspecto quinientista.
- Adición de un cuerpo superior a la torre, pasando de la planta cuadrada a la poligonal.
- Adición de un nuevo hastial y pórtico a los pies del templo, estrechamente emparentados con las fachadas de la portería e iglesia de la Cartuja de las Fuentes.También han sido eliminadas estas adiciones, pero quedan fotografías como testimonio visual.

Las pinturas murales

En las pechinas, delimitadas por molduras de yeso doradas, se representan las figuras alegóricas de cuatro virtudes que son la Caridad, la Fortaleza, la Paciencia y la Religión. Son facilmente identificables gracias a las inscripciones que las acompañan, pero también gracias a los atributos que exhiben. En cuanto al plato que trunca la cúpula, muestra una gloria con un ángel portador de la corona y palma martiriales. Evidentemente no son un conjunto de escenas inconexas, si no que juntas forman un significado global.

Los Comenge mandaron construir su capilla bajo la advocación del santo aragonés Pedro Arbués, lo cual requería un programa artístico apropiado. En efecto, estaba presidida por una imagen de talla del santo titular que fue destruida en la última guerra civil (1936-39). Incluso después, volvió a encargarse una nueva estatua de cartón-piedra del mismo santo, que tampoco existe hoy. Hubo también un gran lienzo encajado en el marco de yeso de la cabecera de la capilla (lado sur). Desconocemos qué asunto lo ilustraba, pero no sería improbable que fuera el

9 Doc. 79.
10 BARLÉS, y CALVO (1985), p. 136-137.

martirio de San Pedro Arbués, por tratarse del episodio de su vida más divulgado tanto en el terreno de la pintura como del grabado. Las cuatro alegorías de las pechinas serían aquéllas que más caracterizaron la conducta terrena del santo. Por último, esta vida virtuosa y esa muerte heróica harían a Pedro Arbués merecedor de los símbolos de gloria martiriales presentes en la cúpula, tal y como indica la inscripción (traducida): "Recibe tu recompensa".

San Pedro Arbués[11] nació en Épila (Zaragoza) hacia 1440 en el seno de una familia noble. Estudió Letras en Bolonia y Roma. Obtuvo la dignidad de doctor y alcanzó gran fama por su santidad y sabiduría. En 1474 ingresó como canónigo en la seo de San Salvador de Zaragoza, perteneciendo a la orden de San Agustín, y en 1476 hizo su profesión solemne. En reconocimiento de su valía, fue nombrado Inquisidor General de Aragón, cargo que desempeñó con gran firmeza enconando contra sí los ánimos de la comunidad judía de la ciudad. Según las crónicas, se encontraba orando en la catedral durante la noche del 14 de septiembre de 1485 cuando fue acuchillado por los judíos, muriendo a consecuencia de las heridas el día 17 del mismo mes. En el momento de ser enterrado con todos los honores en la Seo zaragozana, la sangre seca que había quedado en el suelo del templo se licuó milagrosamente. El Papa Alejandro VII beatificó a Pedro Arbués en 1664. Pío IX lo canonizó en 1867.

Ateniéndonos a las biografías antiguas de San Pedro Arbués, como las ya citadas, encuentra plena justificación la aplicación de las cuatro virtudes de las pechinas (Caridad, Foortaleza, Paciencia y Religión) a su persona. Practicó la Caridad amando a Dios y al prójimo, repartiendo múltiples limosnas y trabajando afanosamente por la conversión de las almas. Gracias a la Fortaleza se mantuvo firme en el puesto de inquisidor frente a los judíos; toda su vida demostró gran Fortaleza para vencer el vicio y la tentación y mantenerse recto, sin dudar en recurrir a penitencias corporales. Numerosos ejemplos demuestran la Paciencia con que obedeció siempre a sus mayores, soportó los defectos humanos y se resigno a ser asesinado. En la Religión estuvo inmerso toda su existencia; sólo Dios era lo único importante y todos sus actos se encaminaban a Él; oraba continamente, fue gran teólogo y conoció extensamente la doctrina cristiana. Las fuentes biográficas tradicionales narran con retórico énfasis cómo Pedro Arbués practicó esas virtudes, pero también añaden y describen otras muy diversas como la Fe, la Perfección, la Castidad, la Humildad, etc. El por qué fueron elegidas las cuatro en cuestión pudo deberse al criterio de los encargantes o a otro motivo desconocido.

La personificación de las cuatro alegorías obedece a un planteamiento similar para todas. Es una joven mujer, vestida con amplio manto y sentada sobre nubes, a la que acompañan los objetos o atributos que le son peculiares, de acuerdo con la Iconología de Cesare Ripa. Tienen mucho en común con las distintas alegorías que Manuel Bayeu había pintado años atrás en las bóvedas de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 35-38, 43-46), así como con la serie de alegorías que por los mismo años que las de Lalueza pintó en el claustro del monasterio (cat. 94-128). La observación de este hecho, junto con la evidencia de encontrarnos ante una serie de características formales plenamente peculiares de Manuel Bayeu (modelado, colorido, forma y expresión de los rostros, celajes, etc.), permitió atribuirle las pinturas[12], propuesta que ha podido verificarse documentalmente.

---

[11] Sobre la vida de San Pedro Arbués véase GRACIÁN (1690) y GARCÍA DE TRASMIERA (s/f).

[12] BARLÉS, y CALVO (1985), p. 150-153, y 157-159.

CATÁLOGO

294. *Caridad* [13]**.**
Temple.
Entre 1779 y 1787.
Pechina noreste.
Inscripción: "Caridad.".

Es una de las tres virtudes teologales, fundada en el amor a Dios y al prójimo. La túnica, de color rojo apagado, figura el amor interno que produce la Caridad. El niño al que amamanta la muchacha y los dos niños que son acogidos por ella, simbolizan las tres virtudes teologales, de las cuales la Caridad es la principal y base de las otras dos (Fe y Esperanza). La presencia de los tres pequeños también puede explicarse como representación de la inocencia necesaria para la práctica de la Caridad. Una llama sobre la cabeza de la mujer traduce el amor puro y ardiente hacia Dios y el prójimo que la virtud produce, llama que nunca se extingue gracias a la fuerza de la Caridad.

295. *Fortaleza* [14]**.**
Temple.
Entre 1779 y 1787.
Pechina noroeste.
Inscripción: "Fortaleza".

Virtud cardinal (junto con la Prudencia, Justicia y Templanza) que define el estado en que debe encontrarse todo hombre para acometer el bien y resistir el mal. Se la representa mediante una mujer dotada de indumentaria castrense, como buen militar que resiste el peligro con coraje. La lanza es atributo de su autoridad para responder a la violencia injusta. El escudo lleva repujada la escena de una lucha entre un león y un jabalí; el león significa la vigorosidad y fuerza de cuerpo y mente, que a su vez es fuerza contenida y sabiamente aprovechada para vencer al impetuoso jabalí que desperdicia sus energías. La mujer se sienta sobre una columna, elemento de mayor fortaleza sobre el que se apoya un edificio. Un angelito lleva una rama de roble, el árbol más fuerte.

[13] RIPA (ed. 1987), t. I, p. 161-164.
[14] RIPA (ed. 1987), t. I, p. 437-440.

296. *Paciencia* [15]**.**
Temple.
Entre 1779 y 1787.
Pechina suroeste.
Inscripción: "Paciencia".

La Paciencia es la capacidad de soportar con resignación las penalidades. La mujer que la simboliza tiene aspecto humilde y mira hacia el suelo. Lleva una mano sobre el pecho y cubre su cabeza con un paño oscuro. Sobre sus hombros carga un yugo y en la mano izquierda lleva unas ramas espinosas, elementos ambos que aluden a la aceptación del sufrimiento del cuerpo y del espíritu, sin perder la compostura ante la adversidad y puesta la esperanza en la vida futura. Las personas que practican fervientemente la Paciencia deben ser ensalzadas como una ciudad construida en lo alto de una montaña; quizá a ello se deba el conjunto arquitectónico pintado en el extremo superior derecho de la pechina.

297. *Religión* [16]**.**
Temple.
Entre 1779 y 1787.
Pechina sureste.
Inscripción: "Religion.".

Es la virtud de adorar a Dios en cuerpo y alma. Una mujer venerable, con ropajes blanquecinos, expresa la actitud de reverencia, sinceridad de mente, pureza y candor necesarios para practicar esta virtud. Cubre con un velo su cara con objeto de indicar el carácter incomprensible que tienen los misterios de la religión para la mente humana. Con la mano derecha sujeta una cruz, símbolo de la salvación y emblema de la religión verdadera. Sobre la palma de la mano izquierda arde una llama que figura la intensa devoción que inspira la Religión. Siguiendo la tradición clásica (Plinio), el elefante es el animal más religioso de la tierra, motivo que justifica su presencia detrás de la mujer.

298. *Gloria de San Pedro Arbués.*
Temple.
Entre 1779 y 1787.
Cúpula.
Inscripción en la filacteria: "Accipe Mercedem tuam."[17].

---

[15] RIPA (ed. 1987), t. II, p. 176-178.
[16] RIPA (ed. 1987), t. II, p. 259-263..
[17] "Recibe tu recompensa".

Rompimiento de densas nubes azuladas en el centro del cual flota, en visión de fuerte escorzo visto desde abajo, un ángel portador de la palma y corona martiriales, de las que San Pedro Arbués se ha hecho merecedor, de acuerdo con la filacteria. Le acompañan algunos pequeños angelitos pintados de cuerpo entero o sólo de cabeza. El ángel es reproducción fiel del que años atrás había pintado Manuel Bayeu en la cúspide de la cúpula de la Cartuja de las Fuentes (cat. 47).

5. La Catedral de Huesca

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se llevaron a cabo numerosas e importantes reformas en las capillas de la Catedral de Huesca, instalándose un total de catorce retablos o altares nuevos[1]. El Cabildo puso en manos de la iniciativa privada la renovación de estas capillas, motivo por el cual no existe en el archivo catedralicio la pertinente documentación que recoja por extenso los contratos llevados a cabo con artistas y artesanos. Solamente contamos con los libros manuscritos del canónigo doctoral Novella[2] que nos ponen en conocimiento de la intervención de Manuel Bayeu como autor de los lienzos para las capillas de San Gil, la Trinidad y San Andrés. Fue Ricardo del Arco, en su monografía sobre la catedral, quien por primera vez publicó los datos que recoge el *Ceremonial* de Novella en relación a las capillas que nos ocupan y, por lo tanto, quien puso de manifiesto la actividad de Bayeu en la catedral[3].

Según los datos aportados por el canónigo Novella, el lienzo de San Gil lo realizaría Bayeu en el año 1780; el de la Trinidad entre 1778 y 1790 y el de San Andrés entre 1778 y 1792. Gobernaron por aquellos años la diócesis oscense los obispos Pascual López Estaún (1776-1789) y Cayetano de la Peña y Granda (1790-92).

A estos trabajos habría que añadir tres grandes lienzos que se situaban en los muros de la capilla de Santa Lucía, hoy almacenados en lugar inaccesible. Estaban dedicados al martirio de la santa titular y, según parece, eran también obra de fray Manuel Bayeu[4]. Fue el deán Martín Lores quien costeó la renovación de la capilla de Santa Lucía, encargando la construcción de un tabernáculo y una imagen de la santa al escultor Pascual de Ypas, así como un rejado. Todo ello

---

1 DURÁN (1991), p. 213.

2 Huesca, Archivo catedralicio, *Ceremonial de la Iglesia de Huesca*, ms. en 5 vols., 1786.

3 ARCO (1924), p. 94,108, 109. El mismo autor volvió sobre el asunto en otras publicaciones:
ARCO (1942), t. I, p. 103.
ARCO (1944), p. 121.
ARCO (1946, 1º), p. 406-407. Id. ARCO (1956).
ARCO (1946, 2º).
Existen otras publicaciones que se han ocupado de los lienzos pintados por Bayeu para las capillas de la Catedral de Huesca, partiendo siempre de la documentación del doctoral Novella. Entre ellas destacan las debidas a Antonio Durán Gudiol:
GASCÓN DE GOTOR (1945), p. 100, 105 y 106.
MORALES (1979), p. 178-179, nºs. 32 y 33.
NAVAL (1981), p. 27, 28 y 36.
Capítulo de Antonio DURÁN GUDIOL "Catedral de Huesca", en BUESA, *et al.* (1987), p. 114-115.
Capítulo de Gonzalo BORRÁS GUALIS "El arte en la ciudad de Huesca durante la edad moderna (siglos XVI al XVIII)", en LALIENA, *et al.* (1990), p. 306.
DURÁN (1991), p. 219, 226 y 227.

4 MONSERRAT, y PLEYÁN (ca. 1889), p. 462.
ARCO (1924), p. 108.

se completó con los tres grandes cuadros, siendo solemnemente inaugurada la nueva capilla el día 13 de diciembre de 1782[5].

Los datos cronológicos apuntados son bastante precisos, pero no deja de resultar extraño que las intervenciones de Bayeu en la Catedral de Huesca, muy concretas, se salpicaran durante el largo periodo de diez o doce años (1780-1790/92). También resulta extraño que las capillas de San Gil y de la Trinidad, prácticamente gemelas, disten entre sí en el tiempo ocho o diez años (1780 y 1788/90). Así pues, a falta de más información documental, asumiremos las cronologías dadas, pero con ciertas reservas. Por lo demás, el marco cronológico expresado concuerda con la manera de pintar de Bayeu en esos años. Colores densos y empastados, personajes rotundos, rostros curtidos, personajes de escala considerable respecto al tamaño de la superficie pictórica, son características todas ellas que abundan en las capillas de la Cartuja de las Fuentes.

Al margen de la participación de Manuel Bayeu en las capillas de la Seo oscense, hay que señalar la existencia de un cuadro exento, que a él atribuyo, dedicado a la Inmaculada Concepción. Al parecer, se colocó en la sacristía en el año 1797. Mencionemos, por último, dos lienzos procedentes de la capilla del Pilar titulados *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* y *El milagro de Calanda.* Entre las atribuciones que para ellos se han barajado, se ha propuesto como posibilidad que fueran obras de Manuel Bayeu[6]. En mi opinión es inadmisible, pues nada tienen que ver con la producción de fray Manuel.

Que fray Manuel Bayeu fuera invitado a intervenir en la Catedral de Huesca es un hecho perfectamente comprensible, teniendo en cuenta varias circunstacias. Primera, que la Cartuja de las Fuentes pertenecía a la Diócesis de Huesca. Segunda, que en todas las catedrales en general se estaban produciendo importantes reformas artísticas, cuyo principal espejo en Aragón fue El Pilar de Zaragoza, en cuyas bóvedas habían trabajado los hermanos de Manuel y famosos pintores de Corte Francisco y Ramón Bayeu. En tercer lugar, es manifiesto, al estudiar la biografía de Manuel, la diligencia con que asumía encargos para el exterior de su cartuja después de aquel enojoso altercado en que fue acusado de competencia desleal por algunos pintores de Zaragoza y proclamada por la Academia de San Fernando su honestidad y libertad para trabajar; contando con el permiso de su prior, no dudaría en aceptar los encargos de Huesca de modo gratuito o a cambio de una gratificación para la Cartuja de las Fuentes.

5 BOLOQUI (1987), p. 344-351 y 356-358.
6 ANSÓN (1987), p. 140.

CATÁLOGO

299. *San Gil*[7].
187 x 131 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1780.
Huesca, Catedral, capilla de San Gil[8].

La capilla de San Gil se abre en el muro de cierre del transepto, en el lado del Evangelio. Por su reducido tamaño, viene a ser como una gran hornacina adaptada al arco apuntado en el que se encaja, aunque interiormente se halla transformado en una bóveda de medio punto. El interior está revestido de madera dorada y tallada con elementos decorativos de tipo rococó. En este revestimiento se incluye la mazonería propiamente dicha y el ara de altar. El lienzo de Bayeu, de gran formato, ocupa buena parte del cuerpo principal.

San Gil, ermitaño y abad benedictino del siglo VII, está asociado a una cierva debido a la leyenda de que este animal le alimentaba con su leche cuando vivía retirado en un bosque próximo a Nîmes. Un día en que el rey visigodo Wamba estaba de caza, disparó contra la cierva pero hirió involuntariamente a San Gil. De acuerdo con el relato, se representa al santo con una flecha clavada y la cierva sentada a su vera. Viste hábito benedictino y tiene a sus pies el báculo abacial. Composición diagonal. Leve fondo paisjístico.

El dorado, y posiblemente toda la reforma de la capilla, fue costeado por el canónigo Juan Pardina[9]. "Es de notar que el cuadro del altar lo pintó en un día fray Manuel Bayeu, religioso lego de la Cartuja de las Fuentes, hermano de don Francisco Bayeu, pintor del rey, 1780"[10]. Es el testimonio más elocuente que conocemos de la rapidez con que pintaba fray Manuel.

300. *La Santísima Trinidad.*
189 x 132 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1788-90.
Huesca, Catedral, capilla de la Santísima Trinidad.

---

[7] REAU (1955), p. 593-597.

[8] MORALES (1979), p. 178-179, data sin justificación éste cuadro y el de *La Santísima Trinidad* (cat. 300) en 1795. Además les adjudica las dimensiones 215 x 114 cm.

[9] ARCO (1924), p. 109, dice que un "prebendado mandó hacer el retablo, y lo doró a sus expensas el arcediano don Juan Pardina en 1780". DURÁN (1991), p. 219, supone que Pardina impulsó toda la obra.

[10] Trascripción del manuscrito NOVELLA, t. V, p. 512, en DURÁN (1991), p. 219.

La capilla de la Trinidad es muy similar a la anterior (San Gil) y se sitúa justo en el lado opuesto del transepto, es decir, en el muro de cierre del lado de la Epístola. Se diría que el revestimiento, talla y dorado de la capilla se hizo por las mismas personas o talleres y en el mismo momento. Sin embargo, según el *Ceremonial* Novella, la licencia para la reforma no se concedió a su promotor, el canónigo Juan Dex, hasta el 5 de agosto de 1788, y la inauguración del retablo se dilató en el tiempo hasta el 23 de mayo de 1790, siendo pintado el lienzo por Manuel Bayeu[11]. Siguiendo una composición lógica tanto desde el punto de vista compositivo como simbólico, se distribuyen a las tres personas divinas formando un triángulo. Todo el fondo y la base están formados por masas nubosas salpicadas de angelitos que intensifican el efecto sobrenatural, a lo que ha de sumarse el haz luminosos que proyecta la paloma. De acuerdo con los detalles iconográficos al uso, Dios Padre es representado como un varón casi anciano y muy barbudo, que demuestra su poder llevando un cetro en la mano y colocando la otra mano sobre el globo terráqueo. Por su parte, Cristo porta la cruz en la que fue crucificado y muestra la llaga de su costado y los agujeros de las manos. Manuel Bayeu estaba familiarizado con la representación de la Trinidad. Había pintado una, antes de 1770, en la cabecera de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 48). Más o menos contemporánea a la de Huesca sería la que pintó en la capilla de la Trinidad de la misma cartuja (cat. 172). Esta última obra sigue idéntica iconografía.

301. *San Andrés*[12].
219 x 166 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1788-92.
Huesca, Catedral, capilla de San Andrés.

La capilla de San Andrés es la primera de la nave (junto al transepto), en el lado del Evangelio Está presidida por un magnífico retablo de jaspes, de líneas clasicistas depuradas, formado por dos columnas de orden compuesto que sostienen un ático con forma de frontón triangular. Rematan el conjunto, semiechadas sobre el frontón, las figuras alegóricas de la Fe y la Caridad.

En 21 de enero de 1785 el Cabildo acordó mejorar la iluminación de la capilla y dotarla de una verja. Luego se erigió en benefactor el obispo de Huesca Pascual López Estaún, quien a partir de 1788 tomó a su cargo la remodelación de la capilla invirtiendo en ella más de dos mil escudos. El cantero Joaquín Insausti hizo el retablo, que fue dotado con un único lienzo de Manuel Bayeu; también se colocaron en la capilla dos lienzos laterales y esculturas de Luis Muñoz. La reforma se concluyó en 1792 pero no pudo verla terminada el prelado promotor puesto que falleció el día 13 de octubre de 1789. Allí fue enterrado[13]. En el centro del frontón

[11] ARCO (1924), p. 94. DURÁN (1991), p. 221.

[12] REAU (1955), t. III, p. 76-84.

[13] DURÁN (1991), p. 242-243, transcribe y traduce la lápida sepulcral del obispo López Estaún, que todavía permamece en la capilla de San Andrés. Sobre los demás datos expuestos véase:

del retablo figura el escudo del obispo López Estaún. Es cuartelado: primero con dos lobos andantes, puestos en palo (por López); segundo con un castillo (por Estaún); tercero con cuatro palos (por los Estaún de Nueno); y cuarto con un árbol y un león empinado al tronco (por Ciria)[14].

El apóstol Andrés, representado como un venerable anciano vestido con túnica y manto, descansa sobre una nube que es aupada a la gloria por dos angelitos. Señala con una mano hacia la cruz en aspa en la que sufrió el martirio. Los peces a sus pies y el mar o lago de fondo aluden al oficio de pescador que tenía el apóstol. La composición está dominada por una gran diagonal a la que se subordina la estructura piramidal del personaje[15].

302. *Inmaculada Concepción.*
142 x 93 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1797.
Huesca, Catedral, sacristía.

Al igual que otras *Inmaculadas* o *Purísimas* pintadas por Bayeu, sigue un patrón iconográfico habitual, mediante el cual se representa a María en pie sobre el globo terráqueo y el arco lunar, pisando la serpiente satánica que muerde la manzana, con gesto recogido de manos sobre el pecho y mirada baja, vestida con túnica blanca y manto azul, coronada con halo solar y doce estrellas[16]. La figura de la Virgen está realzada por nubes y numerosos angelitos que la rodean, algunos de ellos portadores de símbolos marianos tomados del Antiguo Testamento, tales como los lirios[17], la rosa[18] y el espejo[19].

Ricardo del Arco menciona este cuadro al describir la sacristía de la Catedral de Huesca, aunque sin proponer autoría: "El cuadro de la Concepción y los dos espejos, situados encima y a los lados del lavabo, respectivamente, se colocaron en 1797, y costaron 213 libras, 12 sueldos y ocho dineros"[20]. También lo menciona Durán Gudiol, variando ligeramente los términos: "En 1797 los canónigos adquirieron dos espejos con destino a la sacristía y un cuadro de la Purísima por 213 libras 12 sueldos"[21]. Por lo tanto era tenida por obra anónima, que ahora debe atribuirse sin reservas a fray Manuel Bayeu. Los rostros de la Virgen y de los seres angelicales, las nubes,

---

HUESCA (1796), t. VI, p. 409.
ARCO (1924), p. 108.
DURÁN (1991), p. 226.

14 GARCÍA CARRAFFA (1934), t. 49, p. 162 y lam. 6ª. He omitido de la descripción los colores por ser un escudo todo él dorado.

15 Según ARCO (1946, 2º), "el San Andrés de su capilla, en la catedral oscense, está logrado con dignidad y énfasis en un juego de tonos oscuros y claros de maestro". En este artículo figura una fotografía de la pintura.

16 Es modelo inspirado en la mujer del Apocalipsis XII.

17 "Rosa mística" (Eclesiástico XXIV, 18).

18 "Como lirio entre las espinas" (Cantar de los Cantares VI, 10).

19 "Espejo sin mancha" (Sabiduría VII, 26).

20 ARCO (1924), p. 135.

21 DURÁN (1991), p. 229.

los paños, todo ello es característico del pintor. Recuerda muy especialmente, sobre todo por lo que respecta a la figura de María, a una *Inmaculada* procedente del Monasterio de Sijena y hoy en Lérida (cat. 326). Ambas tienden a un cromatismo claro y a una menor corporeidad de las formas, lo que es propio de la producción tardía del pintor e invita a pensar en que el año 1797, cuando ingresó el cuadro en la catedral, fuera también el año en que se hizo. La pérdida de vigor plástico en esta pintura es, desde luego, evidente en comparación con las otras pinturas que hizo Bayeu para la Catedral de Huesca.

El marco es una espléndida pieza, presumiblemente original, de estilo Luis XVI. Es de madera tallada y dorada. Va tachonado de estrellas y se decora con guirnaldas florales exentas.

6. La Catedral de Jaca

Intervención en la Catedral de Jaca: datos documentales

Conocemos numerosos detalles acerca de la labor realizada por fray Manuel Bayeu en la Catedral de Jaca gracias a las noticias recogidas en el *Libro de Gestis* o libros de actas capitulares del cabildo jacetano[1], de las cuales ya me he ocupado al tratar la biografía del pintor y ahora resumiré brevemente. El mencionado cabildo acordó poner en manos de Bayeu el proyecto de remodelación del ábside mayor de la catedral, consistente en el derribo del original románico y construcción de uno nuevo más profundo en el cual pudiera alojarse el coro con desahogo. En abril de 1791 Bayeu realizó las trazas del nuevo ábside, cuyas obras fueron iniciadas el día 27 de junio y terminadas durante los primeros meses de 1792. El resultado fue un espacio profundo, iniciado por una estrecha bóveda de medio cañón, seguido de una cúpula rebajada sobre pechinas con un óculo a cada lado, y terminado en una bóveda de cascarón con otro tercer óculo. En el periodo que va desde mayo o junio hasta octubre de 1792, Bayeu acometió la decoración pictórica mural del nuevo espacio que había sido levantado.

Del 9 de mayo de 1792 data un recibo firmado por ¿Felipe? Salvador, de Zaragoza, en concepto de haber cobrado 34 libras jaquesas de mano de Juan Paúles y por orden de Jaime Freixes, canónigo doctoral de Jaca[2]. La exacta coincidencia de esta cantidad con la que se pagó a cuenta por la compra de pigmentos de colores para las pinturas murales que iba a hacer Bayeu en Jaca[3], demuestra que el proveedor de los mismos fue precisamente el tal Salvador. El documento en que se relacionan dichos pigmentos no tiene fecha, pero necesariamente tiene que ser también de mayo. Figuran en distintas cantidades los siguientes colores, a los que añadiré algunas aclaraciones[4]:

* Blanco mineral. Posiblemente se refiera al blanco hecho de cal, de uso habitual en la pintura al fresco. También podía llevar fragmentos de mármol molido.
* Negro fino, para carnes. Sería negro de carbón.

---

1 Una selección de los datos documentales de este libro de actas, referidos a la construcción y decoración del nuevo ábside, fue publicado por ARCO (1946, 1º), pp. 404-406. El *Libro de Gestis* es directa o indirectamente el referente fundamental del que se alimentan todos los trabajos que han abordado el tema de la construcción y decoración de la capilla mayor de la Catedral de Jaca. Además del señalado artículo de ARCO, deben mencionarse las siguientes publicaciones: HUESCA (1802), p. 214; LEANTE (1889), pp. 13-15; GARCÍA DE PRUNEDA (1905), p. 78; ARCO (1944), p. 121; GASCÓN DE GOTOR (1945), pp. 37-38, 42-43; MORALES (1979), p. 164 y 182; BUESA (1982), pp. 84, 338-341; BUESA *et al.* (1987), pp. 66, 68, 74; LIZALDE (1992); LACARRA (1993), pp. 22, 46-51.

2 Doc. 98.

3 Doc. 99. La cuenta total es de 54 libras, 7 sueldos 14 dineros, pero primero se pagaron a cuenta 34 libras.

4 Aclaraciones hechas a partir de PALOMINO (ed. 1988), vol. II, p. 274- 279, 135-138; y *Diccionario de la Real Academia Española.*

* Pavonazo: rojo oscuro con que se suple el carmín en la pintura al fresco. Es un peróxido de hierro aluminoso.
* Esquitigrum. Puede que tenga que ver con el esquisto, roca de color negro azulado.
* Albín: carmesí obscuro que se saca de la piedra del mismo nombre y se emplea en vez del carmín para pintar al fresco.
* Azul de Molina.
* Carmín fino. El carmín es rojo encendido que se saca principalmente del insecto llamado cochinilla.
* Ocre oscuro. El ocre es mineral terroso de color amarillo, que es un óxido de hierro hidratado, frecuentemente mezclado con arcilla.
* Ocre claro.
* Verde de Molina.
* Tierra verde fina, también conocida como verde de Verona, es un carbonto de cobre terroso, de color verde claro.
* Esmalte fino. Una de las acepciones del término esmalte es la del color azul que se hace fundiendo vidrio con óxido de cobalto y moliendo la pasta resultante. Es el único azul que se puede usar en la pintura al fresco sin que se degrade al mezclarse con la cal.
* Esmalte común.
* Tierra roja.
* Hornaza. Color amarillo claro, preparado en hornillos para vidriar. Se utiliza en el fresco para matizar las carnaciones.
* Sombra de viejo: color muy obscuro y ordinario que se prepara con la arcilla negruzca.
* Ocre tostado claro. Se prepara calcinando el ocre común.
* Cinabrio: mineral compuesto de azufre y mercurio, de color rojo obscuro. Este color es conocido también como bermellón.
* Indio. Es término derivado del índigo, equivalente al color añil (o azul obscuro con visos cobrizos).
* Sombra de Venecia: color pardo negruzco que se prepara con el lignito terroso.
* Tierra verde común. También llamado verdacho. Es arcilla teñida naturalmente de color verde por el silicato de hierro que contiene.

En la misma lista de colores se incluyen también dos cantidades de esponja fina y esponja basta. La esponja era especialmente útil para mantener limpia la paleta utilizada en la pintura al fresco[5]

El coste de todos los colores y esponjas fue de 46 libras, 7 sueldos y 14 dineros, que sumadas a las 7 libras de molerlos ascendió a un total de 53 libras, 7 sueldos y 14 dineros, de las cuales primero se pagaron a cuenta 34 libras, según se ha dicho. El documento es de gran interés porque establece un repertorio de pigmentos propios (en buena parte) de la pintura al fresco, técnica que Bayeu conocía y que utilizó en Jaca, sin perjuicio de los retoques al seco que pudiera añadir[6]. No quiere ello decir que siempre hubiera utilizara la técnica del fresco para hacer pinturas murales, ya que en otras ocasiones empleó abundantemente la técnica del temple.

---

5 PALOMINO (ed. 1988), vol. II, p. 279.

6 Señala LIZALDE (1992), a partir de un infome realizado para la restauración de la cúpula, que la técnica empleada es temple graso. Creo que dicha técnica sería empleada para los retoques, pero la base sería al fresco, pues propios de esta técnica eran algunos de los pigmentos empleados, además de ser hoy perfectamente visibles las

Los trabajos de pintura en el nuevo ábside de la Catedral de Jaca fueron complementados con otros de dorado, supuestamente para las molduras de yeso que enmarcan las pinturas murales. Parece que fueron realizados por el dorador Joaquín Larrosa, quien ya figura por su relación con el deán en acta del 28 de octubre de 1791[7]. Dicho dorador recibió el 20 de julio y el 8 de agosto de 1792 sendos pagos del secretario del cabildo José de Asso por un importe de 48 pesos duros (equivalante a 51 libras jaquesas) cada uno, en concepto de dos remesas de 4.000 panes de oro cada una[8]. Ambas partidas fueron encargadas al batidor de oro de Zaragoza Bartolomé Pallarola y Arnal, la primera pagada el 22 de julio de 1792 por intermediación del comerciante zaragozano Miguel Pereita "de orden de don Joaquín Larrosa de Jacca y por cuenta del señor don Andrés Torres, deán de la misma"[9]. Y la segunda pagada el 15 de agosto "de orden de los señores canónigos fabriqueros de la Santa Iglesia Catedral de Jaca y por mano de fray Manuel Bayeu"[10].

Se conservan todos los bocetos de los temas principales, ocho en total[11], que resultan ser muy fieles con respecto a sus desarrollos murales, salvando las naturales diferencias de escala y técnica. Así, el colorido de los bocetos es más denso y empastado. No está claro si Bayeu los hizo en 1791, cuando preparaba el proyecto general de reforma del presbiterio, o en 1792, poco tiempo antes de iniciar los frescos. La documentación sólo habla de que en mayo de 1791 Bayeu presentó al cabildo el "plan y diseños" o el "plan y modelos de la obra proyectada"[12], lo que en principio parece corresponder exclusivamente a las trazas o dibujos del proyecto arquitectónico[13].

Pinturas murales en la Catedral de Jaca: temas y estilo

Argumentalmente, las pinturas principales del presbiterio aluden a Cristo y a sus discípulos, destacando de entre ellos San Pedro como titular que es del templo. Hay además cuatro alegorías de virtudes en las pechinas, así como cuatro paneles pictóricos complementarios en los muros con ángeles y símbolos, además de unas bandas ornamentales de roleos[14].

---

líneas de separación de las "giornati". LACARRA (1993), p. 49, también refiere el dato sobre el temple graso.

7 Doc. 96.

8 Doc. 100.

9 Doc. 101.

10 Doc. 103.

11 Siete bocetos se conservan en Jaca; la primera noticia que me consta sobre su existencia aparece en LEANTE (1889), p. 14, quien indica que por entonces estaban en la biblioteca de la Catedral. El artículo de prensa ARCO (1946, 2º), señala la desconocida existencia de dichos bocetos y reclama su importancia; en ARCO (1946, 1º), p. 404, vuelve a mencionarlos. Dos fueron reproducidos fotográficamente en BUESA (1982), s/p. Pero su principal divulgación se debe LACARRA (1993), p. 50-53, quien incluye espléndidas reproducciones fotográficas. Los siete bocetos fueron restaurados por Ramón Gudiol en la década de 1980. El octavo boceto, propiedad de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, ha tenido, como se verá, mucha mayor divulgación.

12 Doc. 85 (21.5.1791).

13 MORALES (1979), p. 164, por el contrario, opina que la documentación sí se refiere a los bocetos.

14 LACARRA (1993), p. 48-49, sintetiza así el hilo argumental: "El programa iconográfico, acorde con los deseos del Obispo y Cabildo, enaltecía la figura de San Pedro, titular de la Catedral, recordaba el valor que tienen las

Los frescos de Jaca marcan uno de los momentos cumbre en la producción artística de fray Manuel Bayeu, al igual que ocurre con las pinturas de la capilla de la Asunción en la Cartuja de las Fuentes (cat. 253-265), casi contemporáneas (1793). A lo largo de la década de los ochenta Bayeu consolidó su estilo más personal, que mantiene al iniciarse la siguiente década pero advirtiéndose algunas sutiles transformaciones. Los frescos de Jaca anuncian una tendencia a aclarar el cromatismo y a prescindir de las gamas más fuertes. Las anantomías mantienen su corpulencia y contundencia, aunque tienden quizá a exagerar un poco más las facciones, el tamaño de los ojos o el tamaño de las extremidades. Son recursos que Bayeu usa controladamente para dotar a sus figuras de la máxima expresividad y energía dramática, sin llegar a incurrir todavía en ciertas deformaciones o torpezas que veremos en obras posteriores. Puede afirmarse, en conclusión, que el pintor consigue un pleno equilibrio entre sus capacidades técnicas y la efectividad buscada. No en vano, se trataba de un gran encargo para una catedral, es decir, un lugar bien público y notorio, así que el artista debió de esmerarse al máximo en sacar partido de sus habilidades[15]. Las mismas observaciones son válidas para los bocetos. En ellos se aprecia una mayor soltura, claridad cromática y ligereza de pincelada que, por ejemplo, en el ciclo de la vida de San Bruno, un decenio anterior (cat. 266-282).

Actividad en el entorno de Jaca

Relacionables con las andanzas de fray Manuel Bayeu por el Alto Aragón son algunas otras obras que he identificado como suyas, en lugares próximos a Jaca. En primer lugar, en la iglesia parroquial de Escarrilla existe una *Anunciación* (cat.) firmada por el cartujo en 1795.

En la casa solariega que los Asso todavía mantienen en la aldea de Sasal hay dos cuadros de caballete. Uno de ellos, *San Pedro salvado de las aguas* (cat. 324), tema próximo iconográficamente a los representados en los muros laterales de la Catedral de Jaca, fue dedicado en 1800 personalmente por Bayeu a José de Asso, canónigo de Jaca que fuera secretario del cabildo en el tiempo en que el cartujo trabajó para aquella corporación. El otro cuadro representa el escudo de armas de los Asso (cat. 325). Es obvio que Bayeu trabó amistad con los Asso. Algunos salones de la casa de Sasal son testimonio elocuente de que los años finales del siglo XVIII fueron tiempos de esplendor para esa familia.

En la parroquial de Bernués hay dos cuadros dedicados respectivamente al *Martirio de Santa Orosia* y a *San Ramón Nonato* . No sería prudente atribuirlos a Manuel Bayeu, pero tampoco son extraños a su estilo. Es posible que sean de algún pintor local influenciado por él.

---

virtudes para el cristiano y defendía la importancia del culto a la Santísima Trinidad". Como luego veremos, ha habido algunos errores e inexactitudes en la identificación de los temas por parte de distintos autores.

15 Con este comentario vengo a complementar lo escrito por MORALES (1979), p. 182, a propósito de la media naranja: "Estupendo dibujo, se advierte que el artista se ha olvidado de prisas y apresuramientos y ha trazado con línea segura y matizada la espléndida perspectiva".

CATÁLOGO

A. CATEDRAL DE JACA

303. *Apoteosis de San Pedro*[16].
8000 cm ø de la base aprox.
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, cúpula del presbiterio.
Firma: "Fray. Manl, Bayeu. 1792." (en la base).

Gloria celestial constituida por una sucesión de estratos ascendentes a base de nubes, personajes y ángeles, que conducen a través de una progresiva claridad y evanescencia hacia el centro o cúspide de la cúpula, en el que figura la paloma del Espíritu Santo. Un poco más abajo se encuentran las otras dos personas de la Trinidad, el Hijo a la izquierda con torso desnudo y llevando la cruz, y el Padre a la derecha con centro y bola; fray Manuel Bayeu había ya pintado a la Trinidad de forma análoga, según característica composición triangular, en la Cartuja de las Fuentes (cat. 172) y en la Catedral de Huesca (cat. 300). Siguen por debajo, continuando la jerarquía topográfica, la Virgen María, en actitud de intermediaria entre la Trinidad y el último personaje del grupo principal, San Pedro, a quien está dedicada la cúpula en su calidad de titular del templo catedralicio jacetano. El primer apóstol es aupado por varios ángeles a los pies de Cristo y alarga su mano para recibir de Él las llaves del Cielo. San Pedro inicia toda la serie del colegio apostólico extendida por la banda o anillo del tercio inferior de la cúpula que, junto con los ángeles y dos santas más, forman un coro celestial que mira al grupo principal. Comenzando en la misma vertical, y siguiendo el sentido contrario a las agujas del reloj, aparecen: San Pedro con espada; el joven e imberbe San Juan, que lleva una copa de la que sale una serpiente; un apóstol con libro abierto; un apóstol con lanza o alabarda; un apóstol al que acompaña un angelito que lleva una hacha, atributo habitual de San Mateo; Santiago el Mayor, con bordón y una concha de peregrino prendida en el manto; San Andrés cubierta su cabeza con manto, a cuyos pies se halla la cruz en aspa; un apóstol con lanza o alabarda; San Juan Bautista, semidesnudo, con la caña cruciforme sobre la que se enrolla la filacteria alusiva al Agnus Dei, y el propio Agnus Dei en sus brazos; Santa Orosia, patrona de Jaca, martir y princesa tal y como indican la palma y la corona regia; un apóstol con libro; San Bartolomé, llevando la piel de su propio cuerpo en una mano y el cuchillo con el que fue desollado en la otra mano; San simón, con la sierra de su martirio; San José con la vara florida, justo detrás de la Virgen María; y, por último, al lado de Cristo, Santa Apolonia con las tenazas de su martirio. Algunas figuras de apóstoles no son suficientemente explícitas como para identificarlas: dos llevan lanza o alabarda, que serían indistintamente San Judas Tadeo o Santo Tomás; otros dos llevan libro, atributo que genéricamente pueden llevar todos los apóstoles, aunque el primero de ellos lo tiene

16 Se han dado varias denominaciones a esta cúpula: según ARCO (1946, 1º) , p, 404, "Trinidad y Gloria con coros y santos"; según GASCÓN DE GOTOR (1945), p. 37, "Alegoría de los justos"; MORALES (1979), p. 182, BUESA (1982), p. 339, y BUESA (1987), p. 74, siguen a Ricardo del ARCO; según LIZALDE (1992), "La exaltación de la Trinidad", al igual que LACARRA (1993), p. 49.

abierto y parece escribir en él, lo que podría corresponder al evangelista y apóstol San Mateo, pero resulta que queda otro apóstol asociado a un hacha, que también es su atributo típico; por otro lado nos quedan sin caracterizar San Felipe y Santiago el Menor, que necesariamente habrá que identificar con dos de las figuras dudosas descritas[17].

El planteamiento general de la cúpula debe mucho a la tradición barroca de la pintura de techos, más acusadamente que en otros trabajos precedentes de Bayeu como los realizados para la Cartuja de las Fuentes, aunque sin llegar al abigarramiento y complejidad de los grandes muralistas del pasado como Luca Giordano. En la misma tradición se sitúa el pintor y teórico Antonio Palomino, cuya cúpula para la capilla del sagrario de la Cartuja de Granada[18] tiene un aire parecido a la cúpula de Jaca en cuanto a la organización de celajes, ángeles y figuras; coincide iconográficamente en el grupo de la Trinidad. Corrado Giaquinto, al margen de la renovación estilística que representa, también se alimenta de la misma tradición barroca; compárese la afinidad, desde un punto de vista de conjunto, entre la cúpula de la capilla del Palacio Real de Madrid[19] con la cúpula que pintó Bayeu en Jaca. En la gran pintura de techos existió, por lo tanto, un sólido hilo conductor que va desde el alto barroco hasta el barroco tardío y que emparenta a artistas como Giordano, Palomino y Giaquinto. Por lo tanto, en el caso de Jaca, no hay que pensar en un retroceso de Manuel Bayeu hacia posturas arcaizantes, sino en una selección ecléctica de los recursos plásticos que consideró más útiles para su empresa. Encontramos un caso parecido en las tres cúpulas pintadas por Ramón Bayeu en El Pilar de Zaragoza (1780-1783), salvando las distancias que imponen las diferencias temáticas y la mayor monumentalidad de éstas últimas. Manuel Bayeu concibió su cúpula, al igual que Ramón las suyas, como una masa de nubes y ángeles, más densa en la zona inferior, con un anillo de santos y un grupo principal sobreelevado. Cuando Manuel pintó en Jaca, posiblemente tendría en su recuerdo la visión de las cúpulas de Ramón. Los dos "platos" que Francisco Bayeu pintó para la basílica zaragozana (1780-81), comparten también una estructura similar con la cúpula de Manuel; en especial es notable la estrecha coincidencia temática con uno de ellos, el titulado *Regina Apostolorum.* Algunas figuras de éste último son muy parecidas a las de fray Manuel, como el Santiago el Menor del Pilar con respecto al supuesto San Mateo de Jaca o los dos San Bartolomé. El San Ambrosio del plato *Regina Sanctorum Omnium* es igual al apóstol con libro que en Jaca se sitúa entre San Juan Bautista y San Bartolomé. Entre tanto despliegue de figuras como las que vemos en Jaca, es normal encontrar citas iconográficas a los grandes pintores, como por ejemplo el San Pedro alzado por ángeles, análogo a una *Apoteósis de San Pablo* de Nicolás Poussin (Sarasota)[20]

---

17 MORALES (1979), p. 182, resume así el contenido iconográfico: "En el centro la Santísima Trinidad y formando círculos de nubes toda una gloria donde pueden verse a distintos santos, destacando san Juan en primer término, san Pedro, a la derecha del asunto principal; san Jerónimo, a la izquierda, y a san Juan Bautista...". Más ajustadas son las descripciones de LIZALDE (1992): "«La exaltación de la Trinidad» con el coro de Apóstoles y Angeles y las figuras de la Virgen María, San Juan Bautista y Santa Orosia". Y de LACARRA (1993), p. 49: "«La exaltación de la Santísima Trinidad» en la gloria, con la Virgen y San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo, San Juan Evangelista y Santa Orosia, patrona de Jaca, junto con otros apóstoles y mártires y el correspondiente acompañamiento de ángeles".

18 OROZCO (1980), p. 52.

19 URREA (1977), p. 124 y lam. XV.

20 THUILLIER (1975), p. 102, nº 134.

304. ***Apoteosis de San Pedro (boceto).***
84 x 84 cm.
Óleo / lienzo.
1791 ó 1792.
Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

Boceto circular, preparatorio para la cúpula anterior. A diferencia de los demás bocetos, éste no ha permanecido en Jaca. Tanto la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (constituida en 1784) como su sucesora y heredera, la Academia de Bellas Artes de San Luis (fundada en 1792), tuvieron que recurrir a la buena voluntad de diversos donantes para proveerse de los materiales didácticos necesarios (principios, academias, estampas, pinturas, yesos...), gracias sobre todo a los buenos oficios de Juan Martín Goicoechea. Constan, por ejemplo, diversas donaciones de Francisco Bayeu, Ramón Bayeu y Goya. Seguramente fray Manuel Bayeu haría entrega del boceto de la cúpula de Jaca con el mismo propósito[21].

305. ***La Fe.***
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, pechina noreste de la cúpula del presbiterio.

En las pechinas bajo la cúpula Bayeu representó a cuatro alegorías de virtudes: Fe, Caridad, Penitencia y Perseverancia[22]. Cada una está personificada por una mujer rodeada de nubes y angelitos, sentada sobre una nube más espesa que le sirve de base, y acompañada de los atributos que la caracterizan. Siguen planteamientos muy similares a los ya puestos en práctica cuando pintó alegorías en la Cartuja de las Fuentes (cat. 94-128) y en Lalueza (cat. 294-297).

---

[21] Hoy día las colecciones de la Sociedad Económica y la Academia de San Luis están perfectamente diferenciadas, pero no así en sus orígenes. De hecho, casi a mediados del siglo XIX se redactó un catálogo conjunto de obras pertenecientes a ambas instituciones, donde figura por primera vez el "Boceto del techo de la sacristía [*sic*] de Jaca por F. Manuel Bayeu". Véase JORDÁN DE URRIÉS (1842), p. 11, nº 13. Posteriormente, en diversos catálogos y publicaciones, el boceto ha ido figurando siempre entre los fondos de la Económica. Véanse:
ZAPATER (1863), p. 36.
OSSORIO (1983-84), p. 73.
VIÑAZA (1894), vol. II, p. 53.
Artículo de prensa ARCO (1946, 2º), que valora los "maravillosos juegos de azules, blancos y rosas"..
MORALES (1979), p. 182, nº 58.
DIEGO, y PASQUAL DE QUINTO (1981), nº 69.
MORALES (1981), p. 20.
Ficha 56, redactada por José Luis MORALES, del catálogo BUENDÍA (1986), p. 105-106, donde se considera que el colorido es más delicado de lo habitual en Manuel Bayeu.
PASQUAL DE QUINTO (1989), nº 37.

[22] Hasta ahora no se habían identificado plenamente las figuras de las pechinas. Para BUESA (1987), p. 74, se trata de "cuatro Santas". Para LIZALDE (1992) y LACARRA (1993), p. 49, son las tres Virtudes Teologales –Fe, Esperanza y Caridad–, junto con la Templanza.

Empezando por la Fe, primera virtud teologal, se trata de una muchacha cuyos elementos parlantes, la cruz y el cáliz, vienen dados por Cesare Ripa: "como los dos principales extremos de nuestra Fe, como dice San Pablo, son el creer en Cristo Crucificado y el creer además en el Sacramento del Altar, por lo dicho se pinta con su Cruz y su Cáliz"[23].Va revestida de blanco "porque el color blanco muestra semejanza con la luz, cosa pura y perfecta por naturaleza". "Muestra además la blancura del vestido, que esta virtud no se adquiere introduciendo en el alma ciencias y saberes, del mismo modo que el color blanco que se logra en los tejidos no se produce con colores materiales, sino sólo purificando los paños y las telas de las esencias de los demás colores... Y aún hemos de añadir que con dicho color se nos señala qué fácil cosa es el desviarse de tan Santa Virtud, del mismo modo que con la mayor facilidad se ensucian y mancillan los más blancos vestidos"[24]. Lleva el rostro cubierto con un velo "porque el hábito de la Fe, según dicen los Teólogos, procede enteramente de un objeto velado y oscuro, es decir, que resulta invisible e insensible"[25].

La pechina de la Fe resulta bastante similar a la homónima pintada por Goya para el Pilar de Zaragoza en 1781, bajo la cúpula *Regina Martyrum.*

306. ***La Fe (boceto).***
43 x 48 cm.
Óleo / lienzo.
1791 ó 1792.
Jaca, Palacio Episcopal.

Primero de los cuatro bocetos para las virtudes de las pechinas, que se reproducen en ellas con bastante exactitud. Son de formato cuadrilongo, casi cuadrado, con un triángulo de lados curvos en su interior en el cual se inscribe la zona figurativa como si estuviera dentro de la pechina. Son de toque algo más empastado y abreviado que el resto de los bocetos.

307. ***La Caridad.***
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, pechina sureste de la cúpula del presbiterio.

Es otra virtud teologal junto con la Fe, anteriormente descrita, y la Esperanza, ausente en Jaca. Se personifica mediante una muchacha que lleva una llama ardiente sobre la cabeza, representación de "su corazón ardiente"[26]. "Sostiene a un niño con su brazo izquierdo, mientras

[23] RIPA (ed. 1987), vol. I, p. 402, en la descripción de la "Fe Cristiana".
[24] RIPA (ed. 1987), vol. I, p. 403, en la descripción de la "Fe Católica".
[25] RIPA (ed. 1987), vol. I, p. 406, en la descripción de la "Fe Cristiana y Católica según Fulgencio y otros Autores".
[26] RIPA (ed. 1987), vol. I, p. 162-163.

lo está amamantando, mientras otros dos chiquillos aparecen a sus pies. Uno de ellos ha de estar sujetando la mano derecha de la figura"."La ardiente llama, con su vivacidad nos enseña que la caridad nunca cesa de actuar, amando siempre, según su costumbre. También Cristo Nuestro Señor se refiere al fuego como signo de la Caridad, con estas palabras: *Ignem veni mittere in terram, et quid volo, nisi ut ardeat?* "[27]. "Los tres chiquillos muestran cómo, si bien la caridad es una sola virtud, posee un tríplice poder, pues sin ella nada importan la Fe y la Esperanza".

No difiere mucho esta pechina, aunque tampoco es igual, a la pintada por Manuel Bayeu en Lalueza con el mismo asunto. Ambas resultan familiares, desde el punto de vista iconográfico, respecto a la Caridad pintada por Goya en el Pilar de Zaragoza (1781).

308. ***La Caridad (boceto).***
43 x 48 cm.
Óleo / lienzo.
1791 ó 1792.
Jaca, Palacio Episcopal.

309. ***La Penitencia.***
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, pechina noroeste de la cúpula del presbiterio.

Se encuentra en bastante mal estado de conservación debido a las filtraciones de agua, pero podemos tener una idea muy precisa de cómo era gracias al boceto.

310. ***La Penitencia (boceto).***
43 x 48 cm.
Óleo / lienzo.
1791 ó 1792.
Jaca, Palacio Episcopal.

A través de este boceto podemos hacer una lectura completa de la pintura al fresco, en parte perdida. La mujer, a diferencia de las otras tres pechinas, es una anciana. Lleva en una mano un tosco crucifijo y tiene junto a sí, sobre un pedestal, una calavera. Ambos atributos son típicos de los penitentes, como vemos por ejemplo en las representaciones habituales de San Jerónimo o Santa María Magdalena. Esta imagen no se corresponde fielmente con ninguna de

[27] He venido a arrojar fuego a la tierra, y ¿qué quiero sino que arda?

las que propone Ripa para la virtud de la Penitencia[28], aunque en uno de los casos sí contempla el crucifijo y en otro que la mujer sea vieja.

311. ***La Perseverancia.***
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, pechina suroeste de la cúpula del presbiterio.

Mujer que sujeta con su mano una serpiente que se muerde la cola, mientras que con la otra agarra una palmera. El atributo de la serpiente circular corresponde a la Perseverancia según aparecía pintada en el Palacio del Cardenal Orsino, en Pasquino. La palmera se explica porque "a pesar de que algún peso tire de ella y la oprima, aún así se levanta, como hace la virtud, pues ésta se manifiesta especialmente cuando el vicio le brinda ocasión de resistirse"[29].

312. ***La Perseverancia (boceto)***
43 x 48 cm.
1791 ó 1792.
Óleo / lienzo.
Jaca, Palacio Episcopal.

Está bastante desvirtuado por repintes que seguramente sean ateriores a la restauración de Ramón Gudiol. Se aprecia incluso una cabeza de angelito a la grisalla (ángulo superior izquierdo) semitapada por el repinte.

313. ***La pesca milagrosa***[30]**.**
411 x 725 cm.
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, muro sur del presbiterio (lado de la Epístola).

---

[28] RIPA (ed. 1987), t. II, p. 190-192.

[29] RIPA (ed. 1987), t. II, p. 199. Ramón Bayeu pintó en El Pilar de Zaragoza una pechina con la misma alegoría de la Perseverancia, coincidente en el atributo de la serpiente aunque varía en el árbol, que es un laurel, como también propone Ripa.

[30] Los temas de las tres pinturas que siguen (*La pesca milagrosa, Aparición de Cristo a sus discípulos en el lago Tiberiades* y *La triple confesión de San PedroCristo,* cat. 313-318) fueron denominados por ARCO (1946, 1º), p. 404 "la pesca milagrosa", "Jesús con los apóstoles aplacando la tempestad" y "Jesucristo entregando las llaves a San Pedro". Para MORALES (1979), p. 182, son cuatro los temas dedicados a San Pedro en las paredes de Jaca: "La pesca milagrosa", "Jesús con los apóstoles", "Aplacando la tempestad" y "Jesús entregando a San Pedro las llaves". Serán LIZALDE (1992) y LACARRA (1993), p. 49, quienes reconozcan adecuadamente el mural del lado del Evangelio, que no es "Jesús aplacando la tempestad" (Mateo 8, 23-27; Marcos 4, 35-41; Lucas 8, 22-25), sino la "Aparición de Cristo a sus discípulos en el lago Tiberiades", después de resucitado (Juan 21, 1-14), pero siguen manteniendo como título del tercer mural "La entrega de las llaves a San Pedro".

Forma una gran composición cuadrangular apaisada, a modo de un gran cuadro, enmarcado por una gruesa moldura dorada. Representa un episodio descrito por el evangelista San Lucas: "Agolpándose sobre Él [*Jesucristo*] la muchedumbre para oir la palabra de Dios, y hallándose junto al lago de Genesaret, vio dos barcas que estaban al borde del lago; los pescadores, que habían bajado de ellas, lavaban las redes. Subió, pues, a una de las barcas, que era la de Simón, y le rogó que se apartase un poco de tierra, y sentándose, desde la barca enseñaba a las muchedumbres. Así que cesó de hablar, dijo a Simón: Boga mar adentro y echad vuestras redes para la pesca. Simón le contestó y dijo: Maestro, toda la noche hemos estado trabajando y no hemos pescado nada, mas porque tú lo dices echaré las redes. Haciéndolo, capturaron una gran cantidad de peces, tanto que las redes se rompían, e hicieron señas a sus compañeros de la otra barca para que vinieran a ayudarles. Vinieron y llenaron las dos barcas, tanto que se hundían. Viendo esto Simón Pedro, se postró a los pies de Jesús, diciendo: Señor, apártate de mí, que soy hombre pecador. Pues así él como todos sus compañeros habían quedado sobrecogidos de espanto ante la pesca que habían hecho, e igualmente Santiago y Juan, hijos de Zebedeo, que eran socios de Simón. Dijo Jesús a Simón: No temas, en adelante vas a ser pescador de hombres. Y atracando a tierra las barcas, lo dejaron todo y le siguieron"[31]. A la izquierda, junto a la orilla del lago Genesaret, vemos esbozada unas construcciones y la multitud que acompañaba a Jesús antes de subirse a la barca de Simón Pedro. Los peces rebosan de las barcas y aún luchan dos discípulos por sacar más de la red. Cristo y Pedro mantienen el diálogo referido en el texto evangélico.

La composición, acorde con el formato de la pintura, es de acentuada horizontalidad, determinada por dos bandas. En la inferior, que ocupa casi dos tercios, se disponen como en un friso todos los personajes principales a lo largo de las dos barcas, sobre el fondo acuático uniforme. La banda del tercio superior arranca con la línea del horizonte y está suavemente salpicada de nubes y aves. Sobre la palidez cromática que domina el fondo, destaca intencionadamente el grupo de figuras protagonistas del primer plano, tanto por su escala como por su mayor intensidad cromática y mayor afán descriptivo. Bayeu aprovecha la oportunidad que le brinda el tema para incidir en dos características que le son peculiares, la corpulencia exagerada de las anatomías, y los gestos y expresiones marcadamente exaltados[32].

Sigue literalmente el modelo iconográfico creado por Rafael en uno de los cartones para tapices realizados en 1515 con destino a la Capilla Sixtina[33]. Rafael dispuso la escena de forma invertida para que fuera trasladada al arte textil en el mismo sentido que lo vemos en Bayeu. Era intención de Rafael que la escena, carente de eje de simetría central, se desarrollara en creciente

---

31 Lucas V, 1-11.

32 ARCO (1946, 2º), al comentar las figuras de los apóstoles-pescadores en los bocetos de estas pinturas laterales, señala que "están concebidos a lo Ribera con fuertes acusadas musculaturas, de epidermis tostadas, broncíneas".

33 MORALES (1979), p. 182, señala: "Para las pinturas murales [de las paredes del presbiterio de la Catedral de Jaca], fray Manuel se dejó guiar por grabados rafaelescos, como puede apreciarse sensiblemente. Trazos amplios y certeros y un colorido más agrio configuran estas composiciones, indudablemente inferiores en originalidad y tratamiento a la decoración de la cúpula". Más adelante, MORALES (1994), p. 351, valora lo rafaelesco como un elemento de modernidad: "El único homenaje, el único retazo de conocimiento de las nuevas corrientes nos lo ha de ofrecer [Manuel Bayeu] en la bóveda del presbiterio de la catedral de Jaca, con su admiración por Rafael...". También CAMÓN (1980), vol. I, p. 38, da cuenta de la inspiración rafaelesca al hablar de "una de las pinturas de la catedral de Jaca que es copia de un tapiz de Rafael".

dramatismo de izquierda a derecha. Hoy el cartón se conserva en el en el Victoria and Albert Museum de Londres[34].

314. ***La pesca milagrosa (boceto).***
42'5 x 93'5 cm.
Óleo / lienzo.
1191 ó 1792.
Jaca, Palacio Episcopal..

La diferencia más notable con el mural, con ser escasa, radica en la orilla que del lago se ve en primer plano.

315. ***Aparición de Cristo a sus discípulos en el lago Tiberiades.***
414 x 719 cm.
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, muro norte del presbiterio (lado del Evangelio).

No representa esta escena, como a veces se ha dicho[35], la *Pesca milagrosa*, sino una de las apariciones de Cristo a sus discípulos después de haber resucitado. Según San Juan: "Después de esto se apareció Jesús a los discípulos junto al mar de Tiberiades, y se apareció así: Estaban juntos Simón Pedro y Tomás, llamado Dídimo; Natanael, el de Caná de Galilea, y los de Zebedeo, y otros dos discípulos. Díjoles Simón Pedro: Voy a pescar. Los otros le dijeron: Vamos también nosostros contigo. Salieron y entraron en la barca, y en aquella noche no pescaron nada. Llegada la mañana, se hayaba Jesús en la playa; pero los discípulos no se dieron cuenta de que era Jesús. Díjoles Jesús: Muchachos, ¿no tenéis en la mano nada que comer? Le respondieron: No. Él les dijo: Echad la red a la derecha de la barca y hallaréis. La echaron, pues, y ya no podían arrastrar la red por la muchedumbre de los peces. Dijo entonces aquel discípulos a quien amaba Jesús: ¡Es el Señor! Así que oyó Simón Pedro que era el Señor, se ciñó la sobretúnica -pues estaba desnudo- y se arrojó al mar. Los otros discípulos vinieron en la barca, pues no estaban lejos de tierra, sino como unos doscientos codos, tirando de la red con los peces. Así que bajaron a tierra, vieron unas brasas encendidas y un pez puesto sobre ellas y pan. Díjoles Jesús: Traed de los peces que habéis pescado ahora. Subió Simón Pedro y arrastró la red a tierra, llena de ciento cincuenta y tres peces grandes; y con ser tantos, no se rompió la red. Jesús les dijo: Venid y comed. Ninguno de los discípulos se atrevió a preguntarle: ¿Tú quién eres?, sabiendo que era el Señor. Se acercó Jesús, tomó el pan y se lo dio, e igualmente el pez. Esta fue la tercera vez que Jesús se apareció a los discípulos después de resucitado de entre los muertos"[36]. La pintura de Bayeu ilustra diversos detalles del texto evangélico. Siete son, como

[34] PRISCO y VECCHI (1978), p. 113, nº 116.
[35] Ver nota a propósito de *La pesca milagorsa* (cat. 313).
[36] Juan XXI, 1-14.

dice el cronista, los discípulos que iban en la barca, entre los que pueden reconocerse al joven Juan en la proa, y a Pedro con un pie levantado dispuesto a arrojarse al agua. Otros dos personajes se ocupan en la cuantiosa pesca que les ha proporcionado Jesús. En la orilla, a los pies del Resucitado, está el pez asándose sobre las brasas.

El planteamiento compositivo de la escena es coincidente con la escena anterior (cat. 313). Consiste en destacar en primer plano la barca con los apóstoles, sobre un pálido fondo de agua, montañas y celajes. Pero el conjunto de la barca, inscrito compositivamente en una elipse, no acapara todo el interés visual del tema (como ocurre en *La pesca milagrosa*), sino que queda algo desplazada hacia la izquierda para así colocar la figura de Cristo en el extremo contrario, compensando la composición y estableciendo dos focos de atención. Las mismas observaciones hechas con la pintura anterior respecto a los estudios anatómicos y de gesticulación, son válidas en la presente pintura.

316. ***Aparición de Cristo a sus discípulos en el lago Tiberiades (boceto).***
42'5 x 93'5 cm.
Óleo / lienzo.
1791 ó 1792.
Jaca, Palacio Episcopal.

317. ***La triple confesión de San Pedro.***
500 aprox. x 421 cm.
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, muro este del presbiterio (muro de cierre).

Es el episodio que sigue inmediatamente al anterior (cat. 315-316) en el Evangelio de San Juan: "Cuando hubieron comido [*junto al lago Tiberiades*], dijo Jesús a Simón Pedro: Simón, hijo de Juan, ¿me amas más que éstos? Él le dijo: sí, Señor, tú sabes que te amo. Díjole: apacienta mis corderos. Por segunda vez le dijo: Simón, hijo de Juan, ¿me amas? Pedro le respondió: sí, Señor, tú sabes que te amo. Jesús le dijo: apacienta mis ovejas. Por tercera vez le dijo: Simón, hijo de Juan, ¿me amas? Pedro se entristeció de que por tercera vez le preguntase: ¿me amas? Y le dijo: Señor, tú lo sabes todo, tú sabes que te amo. Díjole Jesús: apacienta mis ovejas"[37]. Ahora, acompañando a San Pedro arrodillado, aparecen ya todos los demás apóstoles (diez), destacando justo detrás del principal el imberbe San Juan[38]. La figura de Cristo resucitado queda realzada por su ligera separación del grupo compacto de apóstoles. Cubre su cuerpo solamente con un amplio manto y conserva los estigmas de la crucifixión, es decir, los agujeros de los clavos en pies y manos y la llaga de la lanza en el costado. Con una mano señala hacia Pedro y con la otra a un rebaño de ovejas, condensando en este gesto el significado

[37] Juan XXI, 15-17.
[38] San Juan, en los versículos posteriores, se va en pos de Pedro cuando éste sigue a Jesús (Juan XXI, 20-22).

profundo del pasaje que consiste en expresar la primacía jerárquica del primer pontífice de la Iglesia. Esta idea se refuerza con el recuerdo de otro pasaje evangélico incorporado a la misma escena, el episodio de la entrega simbólica de las llaves del Cielo a San Pedro, llaves que el apóstol sostiene en sus manos[39]. Los rostros y manos de los apóstoles poseen, en general, recia expresividad varonil, sobre todo en el caso de San Pedro, dotado de intensa mirada. Hercúlea es la anatomía de Cristo, pero su bondadosa faz resulta melíflua.

Todo el grupo de figuras forma un bloque horizontal homogéneo, todavía más acentuado que en los dos murales laterales que preceden (cat. 313, 315). Esta disposición horizontal queda subrayada por los troncos extendidos abajo, en primer plano, muy típicos de fray Manuel. Algo de variedad incorpora la mitad superior, con la palmera oblicua y las lejanas orillas que forman una masas contrapuestas a la otra masa de espesas nubes que sigue a continuación.

Al igual que *La pesca milagrosa* (cat. 313-314), reproduce un cartón para tapiz de los hechos por Rafael y su taller en 1515 para la Capilla Sixtina (Londres, Victoria and Albert Museum).

En 1918 el órgano, que se encontraba en la nave, fue trasladado al presbiterio[40]. Desde entonces la pintura mural permanece tapada, aunque todavía es posible verla, no sin dificultades, situándonos en el pequeño espacio que queda detrás del órgano. Para tener una clara idea de conjunto hay que recurrir al boceto.

318. ***La triple confesión de San Pedro (boceto).***
85 x 58'5 cm.
Óleo / lienzo.
1791 ó 1792.
Jaca, Palacio Episcopal.

319. ***Ágeles con atributos de San Pedro.***
450 x 115 cm aprox.
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, muro del presbiterio, espacio previo a la cúpula, lado del Evangelio.

[39] Sin embargo, no debe identificarse el título de la escena con el episodio de la entrega de las llaves ya que éste sucede en vida de Cristo, mucho antes de la Pasión (Mateo XVI, 19). Por el contrario, la escena que nos ocupa es posterior a la muerte y resurrección de Jesús. Simplemente ha habido una apropiación retrospectiva del pasaje de las llaves para reforzar el significado del pasaje de la triple confesión de San Pedro. A pesar de lo dicho, la pintura de Bayeu figura en todas las publicaciones como "Jesús entregando las llaves a San Pedro".

[40] BUESA (1982), p. 84. BUESA, *et al.* (1987), p. 68.

En los muros de los dos pequeños espacios anterior y posterior al de la cúpula del presbiterio, hay cuatro paneles de altura similar a las dos grandes escenas laterales pero muy estrechos, de manera que presentan un formato acusadamente vertical (cat. 319-322). Flotando entre nubes, aparecen en ellos ángeles niños que llevan atributos o elementos complementarios a la temática de todo el conjuto pictórico. La tipología de estos ángelitos es característica de Manuel Bayeu, al igual que los de la cúpula: mofletudos, de frente amplia, ojos algo hinchados y también rasgados, de pelo ondulado, corpulentos, etc.

En el panel que ahora nos ocupa hay dos angelitos que llevan, respectivamente, las llaves y la cruz pontifical (de triple travesaño), objetos distintivos de San Pedro. La mitad superior del campo pictórico está muy deteriorada por la humedad, pero aún se distinguen a otros dos angelitos que parecen portar la tiara pontificia del santo titular.

320. ***Ángeles con atributos de Santa Orosia.***
450 x 115 cm aprox.
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, muro del presbiterio, espacio previo a la cúpula, lado de la Epístola.

Los distintos objetos que llevan los angelitos son alusivos a Santa Orosia, en atención a ser ella la patrona de Jaca[41]. Recordemos que sus reliquias corporales se conservan en una urna bajo el ara de altar de la catedral. Santa Orosia murió en las proximidades de Jaca decapitada por las tropas musulmanas, a lo que hace alusión la espada que lleva el angelito inferior. El mismo, lleva en la otra mano un cetro que aludiría a la condición principesca de la santa. La corona y palma que llevan los dos angelitos flotantes de la zona intermedia expresan la gloria martirial que mereció santa Orosia.

321. ***Coro angélico.***
450 x 115 cm aprox.
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, muro del presbiterio, espacio posterior a la cúpula, lado del Evangelio.
Inscripción en una filacteria: "[...] SAPIENTIA [...]".

De este panel mural, al igual que del siguiente (cat. 322), sólo puede verse una pequeña parte porque ha quedado tapado por el órgano. Es visible un angelito que toca la lira, acompañado de otro. Por arriba se alcanza a leer fragmentariamente una filacteria; la única palabra visible no permite adivinar el resto del texto, que supuestamente estará extraído de las

[41] Sobre la iconografía de Santa Orosia véase RINCÓN, y ROMERO (1982), t. II, p. 15-16.

Sagradas Escrituras con un sentido de alabanza, al igual que en el caso siguiente. Las dimensiones de ambos paneles las supongo parecidas a las de los dos anteriores (cat. 319-320).

322. ***Coro angélico.***
450 x 115 cm aprox.
Fresco y temple.
1792.
Catedral de Jaca, muro del presbiterio, espacio posterior a la cúpula, lado de la Epístola.
Inscripción en la filacteria: "ASCENDIT FUMUS ARÒMATUM."[42].

Un angelito sujeta la filacteria. Hay otro al lado.

B. ENTORNO DE JACA

323. ***La Anunciación***[43]**.**
81 x 74 cm.
Óleo / lienzo.
1795.
Escarrilla (Huesca), iglesia parroquial.
Firmado: "Fr Manl. Bayeu 1795" (áng. inf. izdo.).

Al menos en dos ocasiones anteriores había pintado Manuel Bayeu el mismo tema de la Anunciación, ambas en la Cartuja de las Fuentes (cat. 21 y 259). La segunda de ellas en fechas bastante próximas, en 1793. Sin embargo, se las las arregló para que no resultaran iguales. En la de Escarrilla, que es un simple cuadro de devoción, aparece la Virgen arrodillada junto a una mesa con libro, de frente al espectador pero girando la cabeza hacia el arcángel Gabriel que se aproxima a ella flotando sobre nubes. La paloma del Espíritu Santo, en medio de un rompimiento, baña de luz a María. La composición está regida por una gran diagonal. Es una obra de gran interés porque marca los comienzos de la última etapa artística de Bayeu, etapa en la que masas y figuras van perdiendo pesantez y la pasta pictórica se aligera y aclara de tonos. Los personajes tienden a estilizarse un poco y empiezan a acentuarse algunas desproporciones anatómicas. En cierto modo es como si Bayeu volviera a los presupuestos más netamente rococó de su juventud, con la diferencia de que lo que antaño fue delicadeza como principio estético ahora será blanda decandencia.

[42] "Ascendió el humo aromático" (Apocalipsis VIII, 4).
[43] Lucas I, 26-38.

324. *San Pedro salvado de las aguas.*
62 x 58 cm.
Óleo / lienzo.
1800.
Sasal (Huesca), colección Asso.
Inscripción en el reverso:

"Pintura de Fr Manu[l]
Bayeu. p[a]. el S[r] Cano
nigo de Jaca D Josef de
Asso, año 1800,"

El episodio es narrado por tres evangelistas[44], aunque es Mateo el que lo explica con más detalle y aproximación a la escena pintada. Ya anochecido y con viento levantado, estaban los discípulos de Jesús intentando cruzar en barca un lago cuando Él, que les veía desde la orilla, decidió acercarse a ellos andando sobre las aguas. Al principio se asustaron pensando que era un fantasma, pero Jesús les tranquilizó. "Tomando Pedro la palabra, dijo: Señor, si eres tú, mándame ir a ti sobre las aguas. Él dijo: ven. Bajando de la barca anduvo Pedro sobre las aguas y vino hacia Jesús. Pero viendo el viento fuerte, temió, y comenzando a hundirse, gritó: Señor, sálvame. Al instante Jesús le tendió la mano, le agarró, diciéndole: Hombre de poca fe, ¿por qué has dudado? Y subiendo a la barca, se calmó el viento"[45]. En primer plano, Jesús sujeta a Pedro, quedando detrás la embarcación con los demás discípulos asustados a merced del oleaje, formando sendas diagonales que forman un vértice en la parte inferior. Se aprecian, como en el cuadro anterior (cat. 323), características del Bayeu tardío, tanto por lo que respecta al cromatismo, que es claro y luminoso, como por la ligereza, cierta estilización de las figuras y rostros desdibujados.

El cuadro está dedicado a José de Asso, canónigo de Jaca que fuera secretario del cabildo en el tiempo en que Bayeu tabajó para aquella corporación al proyectar y decorar el nuevo ábside de la catedral. Debieron de hacer buena amistad, como demuestra este cuadro y también el siguiente (cat. 325).

Se parece extraordinariamente, salvando escasas diferencias estilísticas, a otro cuadro de Luca Giordano perteneciente al Patrimonio Nacional (116 x 125 cm). En tiempos de Carlos III se encontraba en la sacristía del Palacio del Buen Retiro[46]. Se diría que Bayeu lo tuvo como modelo directo si no fuera porque esto es altamente improbable.

---

44 Mateo XIV, 22-33. Marcos VI, 45-52. Juan VI, 16-21.
45 Mateo XIV, 29-32.
46 Véase RUIZ (1972), p. 40, 42 y 44.

325. ***Escudo de los Asso.***
106 x 86 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1792-1800.
Sasal (Huesca), colección Asso.
Inscripción: "ARMAS DE LOS ASSOS. / DE SASAL.".

Las armas propiamente dichas de los Asso de Sasal se limitan a las tres veneras sobre campo de azur que vemos en la punta del escudo. El escudo pintado en este cuadro es, sin embargo, más complejo y responde a la descripción que figura en el expediente de pruebas de nobleza para el acceso a caballero de la Orden de Carlos III: "En el centro del escudo, las cuatro barras (palos) de Aragón, sostenidas por un león a cada lado. Encima de éstas hay tres castillos, y en el extremo tres conchas"[47]. Se asienta sobre una tarja decoratica y lleva como timbre un yelmo. Rodean la tarja varios angelitos y guirnaldas de rosas de intención decorativa. De la punta del escudo pende la medalla de caballero de la Orden de Carlos III en la que ingresó, que habrá de ponerse en relación con un título de *Caballero Pensionista Eclesiástico de la Real y Distinguida Orden de Carlos III* que se conserva también en la casa Asso de Sasal y fue extendido a favor del canónigo Bartolomé de Asso, en el lugar de Aranjuez, a 23 de mayo de 1792 (decreto del 22 de enero)[48]. Posiblemente sería hermano de José de Asso, también canónigo de Jaca y encargado de la fábrica nueva del ábside que diseño y pintó Bayeu (ver cat. 324).

Las circunstancias históricas que recaen sobre esta obra propician su atribución a Manuel Bayeu. Pero es, sobre todo, en el análisis formal donde se fundamenta. La tipología de los angelitos, con sus "frescores", sus rizos, sus ojos rasgados y también abultados, la manera de hacer las rosas, el modelado de las formas, el cromatismo alegre y terso. Todo ello pregona indefectiblemente su autoría. La cronología propuesta tiene como límites amplios el periodo en que Bayeu trabajó en la catedral de Jaca (1792) y la dedicatoria inscrita en el cuadro anterior (1800, cat. 324). Pero las tintas predominantemente fuertes hacen pensar en un momento temprano dentro de esas acotaciones, acaso coincidente con el otorgamiento del título a Bartolomés de Asso (1792).

47 GARCÍA CARRAFFA (1923), t. 10, p. 170. Los autores advierten de lo confusa que es esta descripción, poco ortodoxa desde el punto de vista de la terminología de la heráldica.

48 Según GARCÍA CARRAFFA (1923), t. 10, p. 170, a la rama de los Asso que se establecieron en Sasal perteneció "Bartolomé de Asso y Bergosa, natural de Sasal, Canónigo de la catedral de Jaca, Teniente vicario general de los Reales Ejércitos y caballero de la Orden de Carlos III, en la que ingresó el 21 [*sic*] de Mayo de 1792".

7. El Monasterio de Sijena

El Monasterio de Nuestra Señora de Sijena ha sido durante siglos morada de religiosas pertenecientes a la Orden de San Juan de Jerusalén, también llamada del Hospital o de Malta. Fue fundado en 1188 por doña Sancha, esposa del rey Alfonso II de Aragón, a orillas del río Alcanadre, en el sureste de la provincia de Huesca. Dista 16 kilómetros de Sariñena y unos 30 kilómetros de la Cartuja de las Fuentes. Estaba situado en territorio de la Diócesis de Lérida. Las religiosas "dueñas" que formaban parte de la comunidad procedían de alta alcurnia, de allí las estrechas relaciones que tuvo el monasterio con la Corona aragonesa durante la Edad Media y de allí también la posesión de un amplio señorío que en tiempos de Jaime II se extendía a Sena, Villanueva de Sijena, Urgelet, Cajal, Caxicorba, Lanaja, Aguas Achanas, Paúl, Candasnos, Bujaraloz, Ontiñena... A pesar de encontrarse el monasterio dentro de la circunscripción sanjuanista de la Castellanía de Amposta, gozó de amplia autonomía y sólo aceptaba la superioridad del Gran Maestre de la Orden[1].

Intentos de renovación del monasterio

En el siglo XVIII había quedado muy atrás el esplendor de Sijena vivido en tiempos pasados, pero mantenía inalterable su vida cotidiana. Dentro de la languidez dominante en esta época, uno de los aspectos en los que se demostró mayor inquietud fue en el constructivo, contagio de un fenómeno generalizado a numerosas fundaciones monásticas. El afán por reformar el vetusto conjunto de origen románico se vino alimentado durante años, impulsado por prioras como María Josefa de Montolíu (1771-1785) y Juana María Lorés (1785-1792). Concretamente, del tiempo de la segunda datan unos apuntes arquitectónicos de Francisco Rocha, el mismo arquitecto que algunos años después, en 1804, firmó un gran proyecto de reforma neoclásico que no llegó a hacerse realidad[2].

Tras el breve priorato de María Francisca Doz (1792-1795), el día 15 de abril de 1795 fue nombrada para regir Sijena María Francisca Ric y Pueyo de Urriés. Sus antecesoras habían ido reuniendo una sustanciosa cantidad para emprender las obras, que ascendía a unos 45.000 duros. Esta acumulación de dinero, que no pudo mantenerse en secreto, acabó siendo objeto de robo organizado en la noche del 16 de octubre de 1795[3]. "En vista de aquel robo quedaron suspendidas las obras de destrucción [*sic, entiéndase de reforma*], pero las que se habían

---

1 Para una síntesis actualizada sobre la historia del Monasterio de Sijena, con abundante bibliografía, véase PALACIOS (1994).

2 FUENTES (1890), vol. I, p. 87 y vol. II, p. 86.

3 El robo de Sijena ha sido pormenorizadamente descrito por PALACÍN (1989), a partir de un amplio extracto del proceso judicial, que fue visto para sentencia y publicado en 1798.

emprendido para exornar alguna parte de los edificios, se llegaron a terminar, diremos que desgraciadamente, pues contrastan con la magestad y grandeza de las antiguas; aludimos á la exornacion del salon de prioras en el palacio prioral"[4].

Intervención de fray Manuel Bayeu

Efectivamente, una de las intervenciones más relevantes que pudieron llevarse a efecto en el Monasterio de Sijena en las postrimerías del siglo XVIII fue la decoración pictórica de la sala o salón del palacio prioral, partiendo de la idea básica de crear allí una galería de retratos de prioras. Esta sala, también llamada sala pintada, era el lugar más representativo del conjunto del palacio prioral, utilizado para recibir visitas. Era una estancia rectangular, de catorce por siete metros. Se cubría con una techumbre mudéjar de madera en forma de bóveda de medio cañón apuntado y con tirantes, obra del siglo XIV. La decoración pictórica fue encargada a fray Manuel Bayeu.

Sólo una pintura, la primera de la serie, dedicada a los fundadores del monasterio y colocada en el lugar más preeminente, se hizo sobre lienzo. El resto las realizó Bayeu directamente sobre el muro, aunque luego fueron enmarcadas de forma que parecieran cuadros de caballete. Dichos marcos fueron grabados con inscripciones identificativas de las retratadas. Desde la primera priora pintada, doña Sancha de Abiego (segundo cuadro de la serie), hasta la decimotercera, María Díez de Aux (decimocuarto cuadro de la serie), figuró en los muros del salón una selección de aquellas prioras que fueron consideradas más importantes o representativas desde el siglo XII hasta el siglo XVII, inclusives. A partir de María Teresa de Ayerbe, decimocuarta priora retratada (decimoquinto cuadro de la serie), aparecían todas las efigies del resto de prioras que hubo en el convento hasta María Francisca Ric, decimonovena y última retratada (decimoséptimo cuadro de la serie). El último cuadro de la serie, que hace el número dieciocho, estaba dedicado al Gran Maestre de la Orden Hospitalaria. En la zona más próxima a la cabecera principal del salón se colocaron los primeros retratos, mientras que los últimos en la zona opuesta, pero en general la disposición de la serie no siguió un orden cronológico regular, como podemos ver en el croquis de distribución. Afortunadamente, conocemos bastante bien la cronología de las prioras de Sijena[5].

Además de la colección de retratos, la labor de fray Manuel Bayeu se extendió también al techo del salón. La techumbre mudéjar que desde el siglo XIV la cubría debía de estar bastante ennegrecida, así que se decidió tender un cielo raso a la altura de los tirantes, lo que supuso rebajar notablemente la altura de la estancia. "El ingenio de Bayeu echó mano á todos sus recursos, para pintar en él todas las formas de cruces imaginables: la cruz de San Juan, la de Santiago, las de Alcántara y Calatrava, las de San Benito, San Antón, etc.", es decir las cruces de las órdenes militares y regulares. "Por fortuna", en el siglo siguiente la priora Josefa de Salas y Azara (1876-1884), "aprovechando el estado ruinoso del falso techo, concibió la atrevida idea

4 FUENTES (1890), vol. I, p. 88.

5 El prior Moreno hizo en el siglo XVII una crónica de Sijena que situaba cronológicamente a cada priora. PANO (1932), enmendó estos listados contrastándolos con otras fuentes documentales. A él me remito para establecer el año de comienzo y fin de cada priorato.

de restaurar toda la bóveda"[6]. Más contundente es esta otra versión: "el celo, el talento, el buen sentido artístico de M. Iltre. Sra. Priora doña Josefa de Salas, no podian consentir un momento más en 1883 aquel sacrilegio arqueológico, decidiéndose á demoler aquel cielo raso" aprovechando un donativo de Alfonso XII. Las obras fueron acabadas por su sucesora Matilde Ferrer en 1886[7]. De este modo desaparecieron las cruces de fray Manuel Bayeu.

Desaparición de las pinturas y fortuna crítica

El día 3 de agosto de 1936, en los comienzos de la Guerra Civil, el Monasterio de Sijena fue sistemáticamente incendiado. Entre otras muchas obras valiosas, las pinturas de Bayeu perecieron. Actualmente hemos de conformarnos con evocarlas a partir de testimonios gráficos y bibliográficos. Son de especial interés las descripciones de Mariano de Pano y Ruata[8] y Javier Fuentes y Ponte[9] aunque, fieles al gusto historicista y romántico imperante a finales del siglo XIX, desprecian rotundamente la labor de Bayeu. Pano se expresa en estos términos: "En el testero, un gran lienzo pintado con el mal gusto que persiguió al arte en el pasado siglo, representa á los reyes fundadores y á la infanta Dulce; los muros laterales ostentan, dibujados sobre la cal, varios cuadros queriendo representar á las señoras que más se han distinguido en el gobierno de la casa"[10]. Javier Fuentes, más minucioso en las descripciones (como veremos en la catalogación de las pinturas), tampoco fue benévolo al referirse a las escasas reformas "desgraciadamente" emprendidas en Sijena a finales del siglo XVIII, que contrastaban con la "magestad y grandeza" de las obras antiguas. Y sigue disertando, copiando ahora a Pano, acerca del mal gusto del retrato de los reyes fundadores[11].

Las primeras impresiones de Ricardo del Arco siguieron en la misma línea despectiva: "poco agradan los retratos de la estancia, pintados sobre el muro y encuadrados en molduras". Descalifica al autor, fray Manuel Bayeu, "tan laborioso en su arte como poco entendido"[12]. Similar valoración hacía en 1915[13] y en 1921, aunque es esta última publicación advertía que era "buen colorista y de gran inventiva"[14].

---

6 Es descripción de Mariano de Pano en MONSERRAT, y PLEYÁN (1889), p. 133. ARRIBAS (1972), p. 30-31, que también conoció el monasterio antes de su destrucción, defiende la idea en estos términos: "no fue mal gusto el hacerlo así, primeramente porque de todos es sabido que el clima de Sijena es insano, y que la orientación de la estancia era nada menos que de Norte y Sur, y que la pared al descubierto era a Poniente, o sea, batida por el fuerte viento dominante (cierzo), lo que hacía fría y destemplada la Sala. El poner ese techo plano (que pintó seguramente Bayeu, estrujándose el cerebro para decorarlo dignamente, y por eso pasó todas las cruces habidas y por haber) convirtió la pieza con sus más reducidas dimensiones en algo más acogedor".

7 FUENTES (1890), vol. I, p. 114, 116 y 118.

8 En PANO (1883), publicado de nuevo en MONSERRAT, y PLEYÁN (1882), p. 132-133.

9 FUENTES (1890), vol. II, p. 75-78.

10 MONSERRAT, y PLEYÁN (1882), p. 132.

11 FUENTES (1890), vol. I, p. 88. Anteriormente ya he aludido a esta cita.

12 ARCO (1913, 2º), p. 220.

13 ARCO (1915), p. 115.

14 ARCO (1921), p. 60. Nuevas referencias a las pinturas de Bayeu en Sijena, que no aportan nada nuevo, aparecen en ARCO (1942), vol. I, p. 409, ARCO (1944), p. 121, y ARCO (1946, 1º), p. 406.

Julio Arribas Salaberri vendría a paliar estas opiniones negativas con comentarios de este tenor: "Siempre hemos disentido de estas afirmaciones, que consideramos un tanto gratuitas, debido principalmente a que los tres autores aludidos [*Pano, Fuentes y del Arco*], enamorados del arte románico, no podían por menos que sentir aversión a la pintura de la escuela Bayeu. Sin embargo, como hemos sido siempre admiradores de este conjunto de pintura que armonizaba perfectamente con el techo abovedado, y mucho más sin duda con el falso techo que construyeron primitivamente para luego derribarlo, trataremos de reivindicar en lo posible la figura de este pintor en lo sucesivo". Afirma que "las pinturas del Salón eran magníficas" argumentando que Goya o el Greco no las hubieran hecho mejor, y que Bayeu fue capaz de superar la monotonía que suponía retratar a una colección de monjas: "lo cierto es que cada cuadro era distinto, aun siendo el hábito de tan poco colorido y las tocas un grave inconveniente para diferenciar los rostros y más aún para darles expresión, cosa que consiguió el Cartujo a la perfección". Añade que "Bayeu supo insuflar un aire de juventud y renovación, muy dignos de tener en cuenta", en el salón prioral[15].

Además de las viejas descripciones, son de gran valor las fotografías antiguas. No sirven para llevar a cabo un estudio formal exhaustivo de las pinturas, pero permiten reconocer plenamente la personalidad artística de fray Manuel Bayeu. Me he servido principalmente de las siguientes:

* Dos fotografías del Archivo Mas (Barcelona). La primera es una vista parcial del salón hacia el lado de la entrada[16] y fue realizada en 1917. Se reproduce en algunas publicaciones[17]. La segunda es de la techumbre, pero también se ven parcialmente algunos retratos[18].

* Una fotografía de Rafael Gúdel, tomada hacia la cabecera del salón[19].

* Dos fotografías que manejó Mariano de Pano, tomadas hacia el muro de la puerta[20].

* Una fotografía del retrato de la reina doña Sancha y su hija la infanta doña Dulce[21].

* Una fotografía del retrato de la infanta doña Blanca[22].

---

15 ARRIBAS (1972), p. 22 y 31-33. Por lo demás, Arribas copia la descripción de Javier Fuentes en p. 23-24. Véase también ARRIBAS (1977), p. 55-59, 67 y ARRIBAS (1978), p. 8-10. MORALES (1979), p. 184, copia a su vez a Fuentes y a Arribas.

16 Referencia C-19634.

17 ARCO (1942), vol. II, p. 409. BORRÁS (1985), vol. I, p. 326-327.

18 Referencia: serie G/H nº 437.

19 Reproducida en ARCO (1921).

20 Una se reproduce en PANO (1943), p. 129. La otra se encuentra en el fondo Mariano de Pano que adquirió el CEHIMO (Centro de Estudios de la Historia de Monzón).

21 Reproducida en ASÚA (1931), p. 26, y ARRIBAS (1972), p. 32.

22 Reproducida en ASÚA (1931), p. 34, y ARRIBAS (1972), p. 27.

Cronología

No hay datos precisos sobre la cronología de las pinturas de fray Manuel Bayeu en el salón prioral, pero existen varios indicios que apuntan al año 1795[23]:

1) María Francisca Ric comenzó su priorato el 16 de abril de 1795. Un documento que expone algunos datos biográficos suyos dice literalmente: "Hizo pintar a fray Manuel Bayeu, cartujo, el salón de priorado en que se hacen las funciones y mejoró el priorado con otras obras"[24]. Evidentemente las pinturas no pudieron hacerse con anterioridad a aquella fecha.

2) Según Javier Fuentes, con motivo del robo del tesoro de Sijena (16-10-1795), "quedaron suspendidas las obras de destrucción [*sic*], pero las que se habian emprendido para exornar alguna parte de los edificios, se llegaron á terminar... aludimos á la exornación del salón de prioras en el palacio prioral"[25].

3) Durante al menos varios meses de 1796, fray Manuel atendió otras ocupaciones fuera de la Cartuja de las Fuentes (en la Cartuja de Scala Dei, Barcelona, Zaragoza...). Al regresar a su casa en octubre de ese año, la priora de Sijena le invitó a asistir a una profesión[26], señal de que Bayeu ya había trabado amistad tiempo atrás con la comunidad de religiosas: suponemos que por haber estado en el año anterior (o a lo sumo en los primeros meses de 1796) conviviendo con ellas al pintar en el salón prioral.

4) Uno de los retratados del salón era el Gran Maestre de la Orden de Malta Manuel Rohan, muerto en 1797[27]. Por otro lado, en junio de 1797 Pedro María Ric escribía una carta a su padre en la que alude al retrato de Francisca y Micaela Ric del "salón de Sixena"[28]. Por lo tanto, las pinturas no pueden ser posteriores a 1797.

---

[23] ARRIBAS (1972), p. 93, afirma sin aportar prueba alguna: "Este Salón del Palacio prioral fue pintado a fin del siglo XVIII (probablemente del 1795 al 1797)". Según MORALES (1979), p. 165, Bayeu acudió a Sijena en 1795 llamado por la priora Juana María Lorés, y su estancia se prolongó hasta 1800, periodo en el cual hizo las pinturas.

[24] Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 41. El documento no lleva fecha, pero el dato cronológico más tardío al que alude es del año 1799, así que el documento no puede ser anterior a dicho año.

[25] FUENTES (1890), vol. I, p. 88.

[26] Doc. 120

[27] FUENTES (1890), vol. I, p. 88. Véase también el documento antes citado de Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 41.

[28] Doc. 121.

CATÁLOGO

A. PINTURAS DESTRUIDAS DEL SALÓN PRIORAL

[D-14]. ***Doña Sancha y doña Dulce*****.**
Óleo / lienzo.
Ca. 1795.

Las dos retratadas de cuerpo entero, en primer plano. Sobre ellas flotan unos ángeles que sostienen un medallón que acoge a su vez el retrato de Alfonso II de Aragón. Por lo tanto, el cuadro estaba dedicado a los reyes fundadores de Sijena y a su hija Dulce, religiosa que fue del convento. La propia reina se retiró viuda a Sijena, donde murió en 1208. De acuerdo con la importancia de los retratados, el cuadro era el más grande de todos y se situaba en el lugar más preeminente, es decir, en el lado corto que hacía de cabecera del salón. Se refiere Mariano de Pano a este cuadro diciendo: "En el testero, un gran lienzo pintado con el mal gusto que persiguió el arte en el pasado siglo, representa á los reyes fundadores y á la infanta Dulce"[29]. Según Javier Fuentes: "En el centro del frente principal, ó sea del fondo, bajo un dosel dorado, hay puesto un gran cuadro al oleo, en lienzo, representando al rey D. Alfonso II, cuyo retrato fantaseado muestran unos ángeles, y de pie, en primer término, con antiguos trages de religiosas parecen mirar al observador las dos figuras de la reina Soror Dª Sancha y la Infanta Soror doña Dulce, cuyo cuadro deja mucho que desear"[30]. Se ve el cuadro en la fotografía del salón hecha por Rafael Gúdel. Reproducen el cuadro, dentro de una calidad bastante limitada, Asúa y Arribas[31]**.**

[D-15]. ***Doña Sancha de Abiego.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª Sancha de Abiego"[32].

Según el prior Moreno fue priora entre 1182 y 1192, pero Pano[33] puntualiza que documentalmente sólo constan otorgamientos dados por ella en 1190 y 1192.

---

29 MONSERRAT, y PLEYÁN (1889), p. 132.

30 FUENTES (1890), vol. II, p. 76.

31 ASÚA (1931), p. 26 y ARRIBAS (1972), p. 32.

32 Las inscripciones de los marcos fueron transcritas en FUENTES (1890), vol. II, p. 77-78, de donde las he tomado. Pero deben mantenerse ciertas reservas acerca de su fidelidad ya que algunos nombres no coinciden exactamente con los que se conocen por vías histórico-documentales. Además, sabemos por fotografías que los caracteres de las inscripciones originales eran letras mayúsculas, mientras que Fuentes y Ponte las da en minúsculas.

33 Sobre la cronología de ésta y las siguientes prioras véase PANO (1932).

[D-16]. ***Doña Beatrix de Cabrera.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Beatriz de Cabrera.".

Según el prior Moreno, fue priora entre los años 1192 y 1198 pero, como en el caso anterior, Pano documenta únicamente otorgamientos en 1194 y 1198. Apenas se ve en la foto de Rafael Gúdel.

[D-17]. ***Doña María Estopañá (o Estopiñán).***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Maria de Estopañá.".

Priora entre 1198 y 1202, según el prior Moreno. Por su parte, Pano advierte de la inexistencia de documentos. Se ve muy dificultosamente en la foto de Rafael Gúdel.

[D-18]. ***Doña Osenda de Lizana.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Osenda de Lizana.".

Priora, según Pano, de 1202 a 1204. Dio otorgamientos desde 1206 hasta 1224, año de su muerte. Se ve levemente su cabeza en la fotografía del Archivo Mas correspondiente a la techumbre de la sala.

[D-19]. ***Doña Teresa Ximénez de Urrea.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Teresa Ximénez.".

Priora desde 1292 hasta su muerte en 1321. La forma del retrato era irregular porque tenía una esquina inferior mordida por el vano de una ventana. Insignificante es lo que de él se ve en la fotografía del Archivo Mas que muestra parcialmente el salón.

[D-20]. ***Doña Blanca de Aragón.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "La Serma. Infanta Dª. Blanca.".

Infanta real electa priora en 1321. Aunque el cargo era ya vitalicio, renunció al mismo en 1347. Lleva en las manos un libro semiabierto. Reproducen el retrato Asúa y Arribas[34]. También se ve aceptablemente en la fotografía de Rafael Gúdel.

[D-21]. ***Doña Urraca Artal Cornel.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Teresa Artal Cornel." (sic)[35].

Ejerció el priorato entre 1348 y 1357. Es la primera de la serie pintada por Bayeu con el nuevo hábito que adoptaron las sorores y se usó hasta el siglo XX. Consistía en una toca blanca y ahuecada sujeta sobre la frente con una especie de concha; justillo negro ceñido a la cintura, prendido con una cruz sobre el pecho y bastante entreabierto para dejar ver la camisa; túnica negra; manto negro con larga cola que arrastraba por el suelo y que ostentaba sobre el hombro la blanca cruz de Malta[36]. Puede verse someramente a doña Urraca en una foto del salón que perteneció a Mariano de Pano.

[D-22]. ***Doña Isabel de Alagón.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Isabel de Alagon.".

Hay una priora así llamada cuyo gobierno se desarrolla entre los años 1416 y 1427, pero también otra del mismo nombre (conocida asimismo por Sibilia) en el periodo 1543-1548.

[D-23]. ***Doña Beatriz Ximénez Cornel.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª Beatriz Ximénez Cornel.".

Elegida priora en 1427. Murió en 1451. Se aprecia el retrato en sendas fotos de Pano y del Archivo Mas.

---

34 ASÚA (1931), p. 34 y ARRIBAS (1972), p. 27.

35 Como puede verse, el nombre de "Teresa" dado por Fuentes no coincide con el de "Urraca" documentado por Pano. Para mayor embrollo, señalemos que según el prior Moreno hubo desde 1297 una priora llamada Teresa Artal de Alagón (en el tiempo, por lo tanto, de la priora Teresa Ximénez de Urrea), sobre la cual PANO (1932), p. 26, advierte que no existe documentación alguna.

36 MADOZ (1849), vol. XIV, p. 396.

[D-24]. ***Doña Jerónima Olivón y Caldes.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: M.I.S.P.Dª. Gerónima Olivon.".

Sucedió a su hermana en 1563, hasta su muerte en 1571. Bajo este retrato había una puerta que conducía a la sala de San Javier o antecámara del priorado. Es el retrato que mejor se ve en la foto de Gúdel.

[D-25]. ***Doña Serena de Moncayo.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Serena de Moncayo.".

Priora desde 1596 hasta su muerte en 1608. Dos terceras partes de este retrato asoman en la fotografía del Archivo Mas.

[D-26]. ***Doña María Díez de Aux.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Maria Diez de Alfaro." (sic)[37].

Priora desde 1608 hasta 1622. Apenas se ve la mitad superior del cuadro en fotografía del Archivo Mas. Sorprendentemente parece vestir el hábito antiguo.

[D-27]. ***Doña María Teresa de Ayerbe y de los Ríos.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Teresa de Ayerbe.".

Priora desde 1742 hasta 1759. A partir de ella, Bayeu retrató a la totalidad de las que le sucedieron hasta el momento del encargo. Se ve en las fotos del Archivo Mas y de Pano.

[D-28]. ***Doña Manuela Carrillo y Oviedo.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª. Manuela Carrillo.".

[37] La inscripción del marco, dada por Fuentes, es incorrecta.

Priora desde 1760 hasta 1771. Parte del retrato estaba cortado debido a que debajo había una ventana.

[D-29]. ***Doña María Josefa de Montolíu y Boxadós y doña Juana María Lorés y Villanova.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "M.I.S.P.Dª Maria Lores. - M. ilustre S.P.Dª. Josefa Montoliu.".

Fueron prioras durante los periodos 1771-1785 y 1785-1792, respectivamente. Josefa de Montolíu se situaba a la derecha y Juana María Lorés a la izquierda. Un bastón prioral colocado en el centro, y en el que ambas prioras depositaban sus manos, hacía de eje axial. Era un retrato de grupo que además incluía a una religiosa media cruz (religiosa de servicio), detrás de Juana María Lorés, y a un eclesiástico con un rollo en la mano, detrás de Josefa Montolíu. Sobre este cuadro y los dos siguientes (cat. [D-30] y [D-31]) decía Pano: "En el muro donde se apoya la puerta de entrada es donde se hallan los únicos y verdaderos retratos de la estancia"[38]. El cuadro se ve relativamente bien en fotografía del Archivo Mas.

[D-30]. ***Doña Francisca Doz y Funes y doña María Francisca Ric y Pueyo de Urriés.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción: "M.I.S.P.Dª. Maria Francisca Ric. - M.I.S.P.Dª. Francisca Doz y Tenes. [*sic*]".

Francisca Doz y Funes[39] fue priora desde 1792 hasta 1795. María Francisca Ric, hermana de Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, la sucedió desde el mismo año 1795 hata su muerte en 1819. Como ya se ha dicho, fue al principio del gobierno de ésta última cuando fray Manuel Bayeu pinto la serie prioral. Al igual que el cuadro anterior, se trata de un retrato de grupo que incluye a otras personas. María Francisca Ric tiene a cada lado, cogidas de la mano, a dos jovencitas, una niña y otra próxima a la adolescencia. Como dice Mariano de Pano, eran "escolanas; muchachas que se educaban en el monasterio y por lo regular consagraban en él sus días al Señor; la mayor de aquellas es Doña Maria[40] Ric y Monserrat, electa despues priora en 1847; es la menor Doña Felipa Pueyo y Gracia que entró en Sijena á los cinco años, hizo su profesion á los diez y seis y murió de sub-priora á los setenta y tres"[41]. En el extremo izquierdo, detrás de la niña Felipa, se autorretrató fray Manuel Bayeu "con hábito cartujo, barba blanca, una paleta en la mano izquierda y un pincel en la derecha, conmemorando

38 MONSERRAT, y PLEYÁN (1889), p. 132.

39 "Funes" y no "Tenes", como escribe Fuentes. El error parece que también se cometió en la inscripción del marco, según puede apreciarse en la fotografía del Archivo Mas.

40 Debiera decir Micaela, no María.

41 MONSERRAT, y PLEYÁN (1889), p. 132. FUENTES (1890), vol. II, p. 77, repite algunos de estos datos.

así que fué el autor de las pinturas de la sala"[42]. No era la primera vez que se autorretraba así, con paleta y pincel. Recordemos el cuadro de la *Virgen de los cartujos* de la serie dedicada a la vida de San Bruno (cat. 282), o uno de los paneles de la capilla de San Bruno en la Cartuja de las Fuentes (cat. 230). En el extremo derecho del presente retrato de prioras, detrás de Francisca Doz, asoma la cabeza de otra religiosa sanjuanista. Algunos aspectos de este retrato de grupo son muy similares a los de otro que pintó unos dos años después con las figuras de María Francisca Ric y sus sobrinas Micaela y Ana María (cat. 329) para la casa del barón de Valdeolivos en Fonz. De la comparación de ambos podría pensarse que la joven religiosa situada en el extremo derecho de la pintura de Sijena fuera la misma que la situada en el extremo izquierdo del cuadro de Fonz, es decir, Ana María Ric, hermana de Micaela. El retrato de Sijena puede verse aceptablemente en fotografías del Archivo Mas.y de Pano.

[D-31]. ***Don Manuel Rohan Polduc.***
Pintura mural.
Ca. 1795.
Inscripción en el marco: "El Serenísimo Gran Maestre Fr. Manuel de Rohan".

Máximo jerarca o soberano de la Orden de San Juan de Jerusalén desde 1777 hasta 1797, periodo dentro del cual se hicieron éste y los demás retratos de la serie[43] Así lo describe Javier Fuentes: "un cuadro apaisado, retrato de media figura de un dignatario de la Orden, con bastón cetro de mando, tiene trage y peinado de moda en el siglo XVIII, toma de una mesa una corona real"[44]. Aunque con reflejos de luz, puede verse en fotos del Archivo Mas y de Pano.

B. OTRAS OBRAS

Las sorores del Monasterio de Sijena aprovecharon su amistad con Manuel Bayeu para que les pintara otras obras. Entre ellas he podido identificar dos cuadros: una *Inmaculada* y un *San Luis Gonzaga.*

326. ***Inmaculada Concepción.***
Óleo / lienzo.
98 x 62'5 cm.
Ca. último lustro del siglo XVIII o primeros años del siglo XIX.

---

[42] FUENTES (1890), vol II, p. 77. Mariano de Pano, en MONSERRAT, y PLEYÁN (1889), p. 132, también alude al autorretrato: "En el mismo cuadro, y á manera de firma, puso su efigie el autor de la decoración, el cartujo Bayeu".
[43] MONSERRAT, y PLEYÁN (1889), p. 132. FUENTES (1890), vol. I, p. 88.
[44] FUENTES (1890), vol. II, p. 77.

Lérida, Museo Diocesano.
Inscripción: "Tota Pulcra est Amica mea / et macula non es in te" (Toda eres hermosa, amiga mía, y mancilla no hay en ti[45]).

Modelo tradicional, varias veces repetido por Bayeu y especialmente emparentada, desde el punto de vista formal, con la de la Catedral de Huesca (cat. 302). No falta ningún detalle iconográfico al uso: doce estrellas, sol radiante, gesto recogido, mirada baja, túnica blanca, manto azul, bola de mundo, media luna y serpiente con manzana[46]. El aspecto más peculiar de este cuadro viene de la apretada acumulación de ángeles niños que revolotean en torno a la Virgen. El más adelantado lleva unas rosas de intención simbólica[47].

Es pintura inédita que procede del Monasterio de Sijena y sobre el que no existe duda alguna acerca de su autoría porque reproduce numerosos elementos típicos de Manuel Bayeu: protagonismo de la entonación ocre dentro de un colorido vivo, luces tostadas, nubes muy espesas, tipología de los angelitos (manera de hacer las gruesas mejillas, el sombreado de los ojos, los rizos del pelo, la gordura de miembros). Y a pesar de lo dicho sobre el colorido y luz, se aprecia cierta palidez respecto a producciones anteriores de Bayeu, cualidad que también puede observarse, por ejemplo, en la obra *Jesús aplacando la tempestad* (cat. 324) de Sasal, de 1800. Parece que en los años finales del siglo XIX el pintor adoptó una línea cromática más atenuada, levemente más ligera y apagada. El presente cuadro fue restaurado en la década de 1980 en el taller del Obispado de Lérida de Laspaules (Huesca).

327. *San Luis Gonzaga en la gloria*[48].
Óleo / lienzo.
56 x 44 cm.
Ca. último lustro del siglo XVIII o primeros años del siglo XIX.
Museo de Zaragoza.
Inscripción en el reverso: "Sixena".
Inscripciones en el reverso del marco: "Sixena" y "10.881".
Placa sobre el marco: "0881".
Etiqueta pegada en el reverso del marco, impresa y con datos manuscritos: "MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL / SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL / DEPÓSITO DE *Iglesia del Car-/men. Zg.* Nº *a,2* / FECHA DE ENTRADA / PROCEDENCIA *Museo Morera Lé/rida.* DESCRIPCION *Sto. entre nubes Caja nº 157.* PROPIEDAD DE *fuera* ".
Etiqueta mecanografiada pegada en el reverso del marco: "507 / pir.".

Nacido en Mantua, en el seno de la familia principesca de los Gonzaga. Ingresó como novicio en la Compañía de Jesús. Fue enviado a Roma para curar a los apestados, donde se

45 Cantar de los Cantares IV, 5.
46 Apocalipsis XII, 1. Génesis III, 15.
47 "Crecí como palma de Engadí, como rosal de Jericó" (Eclesiástico XXIV, 18).
48 REAU (1955), t. III, p. 823-824.

contagió de la epidemia muriendo a la edad de veintitrés años. Canonizado en 1726. El joven santo jesuita flota en la gloria, situado en el centro de la composición con los brazos extendidos, sobre un aura luminosa rodeada de nubes y cabezas de angelitos. Viste sotana y fajín propios del hábito de la Compañía de Jesús. A los pies, un angelito sostiene un ramo de lirios, atributo de la severa castidad del santo; también hay una corona que alude a su origen principesco.

Obra inédita, cuyo origen del Monasterio de Sijena está acreditado por la distintas inscripciones antiguas que la acompañan. Todas sus facetas plásticas son típicas de fray Manuel Bayeu: luces ocres, nubes muy espesas, modo de extender las grandes manos, tipología de los angelitos, "frescores" o toques rojos en rostro y manos, manera de hacer la grisalla, etc.

8. Colección del barón de Valdeolivos (Fonz)

Dentro de la colección de pinturas existente en la casa solariega de los Ric, en Fonz (Huesca), se guarda cierto número de cuadros atribuibles a fray Manuel Bayeu que fueron producto de la amistad que unió al pintor con los moradores de aquella casa, en especial con Miguel Esteban Ric, segundo barón de Valdeolivos. A través de la correspondencia entre ambos amigos, tenemos plena constancia de que Bayeu trabajó diversas pinturas para la casa solariega de los Ric.

Podemos hacer distintas agrupaciones de los cuadros que pintó Bayeu partiendo de los datos documentales y de las pinturas que actualmemente existen en Fonz:

1) Pinturas concretas mencionadas por la documentación y que hoy permanecen en Fonz. En ellas queda probada documentalmente su autoría (cat. 328-329).

2) Pinturas concretas mencionadas por la documentación pero hoy desaparecidas. También tendrían probada documentalmente su autoría en caso de que existieran (cat. [D-32] - [D-35]).

3) Pinturas inconcretas mencionadas por la documentación. Contamos al respecto con las siguiente noticias:
* En octubre de 1797, estando en Fonz, Bayeu e hizo "algunos rasguños de pronto, al modo del San Luis"[1].
* El día 22 de diciembre de 1797 la priora de Sijena María Francisca Ric anunció a su hermano Miguel Esteban el envío a Fonz de unos cuadros de Bayeu: "Ban los cuadros que embió fray Manuel. Ya les encargo los cuiden no se mojen si lluebe, que se echarían a perder. Nos quedamos sin ber, porque encargó no se desligasen que no sabríamos bolber a componer"[2].
* El día 11 de julio de 1800 Pedro María Ric avisaba a su padre Miguel Esteban: "Fray Manuel Bayeu... se pasará para estar un par de días con vuestras mercedes y llevará los quadros que tiene travajados"[3].

4) Pinturas actualmente existentes en Fonz, atribuibles en algunos casos con absoluta seguridad a Manuel Bayeu y en otros casos con cierto margen de inseguridad (cat. 330-337, 256, 258, 262, 263). Lo más natural es que se dieran algunas coincidencias entre aquellas obras inconcretas del apartado anterior y estas obras existentes hoy en Fonz .

[1] Doc. 125.
[2] Doc. 126.
[3] Doc. 130.

CATÁLOGO

A. RETRATOS Y OTRAS PINTURAS

328. ***Pedro María Ric y Monserrat.***
219 x 113 cm.
Óleo / lienzo.
1797.
Fonz, colección Barón de Valdeolivos.
Firmado: "Fr.y. M^{l} Bayeu f^{t}." (áng. inf. dcho.).
Inscripción: "El Yttmo. Sr. Dn. Pedro Maria Ric. y de Monserrat, Baron de Valdeolivos Noble de Aragon, Carlan de Aguilar, Señor de la Buje-/da, y de la torre de Aguilar, Caballero Pensionado de Numero de la Rl. y Distda. Ordn. Española de Carlos III. Fue Colegl. Mayor de San / Vicente, Catedratico y Retor de la Vniversidad de Huesca; Camarero Secreto de Su Santidad, Ministro del Crimen, Oydor, Gober/nador de la Sala, y Regente de la Rl. Audiencia de Aragon; Yndividuo de la Junta creada por las Cortes de Aragon para exercr. / la Soberania en la cautividad del Rey N.S.Dn. Fernando VII. Presidente de la Suprema de Aragon erigida en el segundo Si/tio de Zaragoza, Vice Presidente dela de observacion y defensa del mismo Reyno; Ministro del Supremo Tribunal de Vigilanca / cuya Plaza renunciò, asi como otra del Rl. y Supremo Consejo de Castilla, y S.M. le concediò los honores, y antiguedd. del / mismo Supmo. Consejo, y del de la Camara. Mereció el honor de que el Rey N.S. y el Sermo. Sor. Ynfante Dn. Carlos a su regre/so de Francia, fuesen a su Casa, comiendo en su Real mesa todos los dias que se detuvieon. en Zaragoza. Obtuvo la jubilacion / de su Empleo con todos sus honores, que solicitò para restituirse â Fonz donde nació en 24 de Setre. de 1766. / Murió en Fonz â 29 de Marzo de 1831 â la edad de 64 años 6 meses y 5 dias." (franja inferior).

Hijo de Miguel Esteban Ric, de quien heredó el título de barón de Valdeolivos. Nació y murió en Fonz (1766-1831). Su brillante currículum queda bien recogido en la inscripción que le acompaña. Célebre especialmente por sus intervenciones en la defensa de Zaragoza contra los franceses y por haber contraído matrimonio con María de la Consolación Azlor, condesa de Bureta, famosa heroína de los Sitios. Es un retrato de cuerpo entero. Viste toga negra y va tocado con peluca, de acuerdo con su condición de magistrado y regente de la Real Audiencia de Aragón. Lleva prendidas varias condecoraciones en el pecho: Cruz de comendador y placa de comendador de numero de la Orden de Carlos III (las dos superiores)[4], condecoración a los defensores del Primero y Segundo Sitio de Zaragoza[5] y condecoración a los vocales de las

[4] Véase el capítulo de Antonio Ferrer del Río "Orden de Carlos III" en BENAVIDES (1864), vol. 3, lam. junto a p. 125.

[5] Condecoración que funde en una sola las correspondientes a la del primer Sitio y a la del segundo Sitio. Formada por cuatro aspas de esmalte, mitad rojo y mitad blanco; una corona olímpica pasa por el aspa inferior y una corona mural por la superior; entre los brazos flores de lis; medallón azul celeste con imagen de la Virgen del Pilar y

Juntas Provinciales de la Guerra de la Independencia[6] (las dos inferiores, necesariamente pintadas con posterioridad al retrato). Sujeta con la mano izquierda un billete carente de inscripciones. A su vera hay una mesa tapada con paño, sobre la cual descansa el birrete y una escribanía. Fondo paisajístico, quizás inspirado en la extensa huerta que en Fonz se contempla desde la elevada solana de la casa Ric.

Domina un cromatismo claro y apagado, de entonación ligeramenta azul-verdosa. Son aspectos bien reconocibles de fray Manuel Bayeu las grandes manos con largos dedos extendidos, la escasa sensibilidad hacia los efectos atmosféricos de la luz y el aire sobre las figuras y objetos, la corpulencia exagerada del retratado (sin perjuicio de que fuera obeso) y los abultados pliegues del tapete.

Conservamos las palabras de Manuel Bayeu en las que atestigua haber pintado un retrato de Pedro María Ric en octubre de 1797, durante una temporada que pasó en Fonz reponiéndose y descansando: "me instó don Pedro María Ric a que fuesse a Fonz, su cassa, que me conpondría y passearíamos por aquel monte tan fertil. Lo berifiqué el día de San Miguel y me llebé unos pocos colores por no estar ociosso, que empleé en retratarlo de cuerpo entero"[7]. El cuadro lleva firma, aunque cabe la posibilidad de que sea apócrifa. Asimismo se nos plantea la duda de cuándo se puso la inscripción de la banda inferior. En cualquier caso, es obvio que la línea final de dicha inscripción es tardía, no anterior a 1831. La Sala Valdés dice que este retrato lo pintó fray Manuel Bayeu en 1814, lo que es imposible porque ya había muerto; además transcribe toda la inscripción que lo acompaña[8]. Mariano de Pano menciona la existencia del retrato, junto con el de María Francisca Ric (cat. 329): "En tiempos de D. Pedro [*María*] aumentose [*la serie de retratos de la casa Ric*] con los de la priora de Sijena Dª Francisca Ric, su tía carnal y con el suyo propio, ambos pintados por el cartujo Fray Manuel Bayeu, grande amigo de la familia"[9]**.**

329. ***María Francisca Ric y Pueyo de Urriés*** [10].
212 x 109 cm.
Óleo / lienzo.
1797.
Fonz, colección barón de Valdeolivos.

---

alrededor de ella se entrelazan dos palmas; inscripción en el reverso del medallón "El Rey a los defensores de Zaragoza en su 1º y 2º Sitio"; corona real de remate; cinta azul celeste con cuatro filetes a cada extremo, dos rojos y dos amarillos. Véase el capítulo de Antonio Ferrer del Río "Condecoraciones por sucesos relativos a la Guerra de la Independencia" en BENAVIDES (1864), vol. 3, p. 252-253 y vol. 4, lam. junto a p. 337.

6 Cruz de oro en esmalte púrpura y contornos blancos, con ocho puntas rematadas en globos y cuatro flores de lis entre los brazos; medallón ovalado con esmalte de verde esmeralda donde figura el busto de Fernando VII coronado, rodeado de orla blanca con la inscripción "Al celo y constancia de la Junta Provincial"; reverso del medallón en esmalte azul celeste, con las armas en el centro de la Provincia; corona real de remate; cinta con filete negro en el centro y encarnado y blanco a las orillas. Véase el capítulo de Antonio Ferrer del Río "Condecoraciones por sucesos relativos a la Guerra de la Independencia" en BENAVIDES (1864), vol. 3, p. 240 y lam. junto a p. 239.

7 Carta de fray Manuel Bayeu al conde de Fuentes del 6-12-1797 (doc. 125).

8 LA SALA (1908), p. 304. Véase también RIBA (1911), p. 32, y GARCÍA CIPRÉS (1912), p. 441.

9 PANO (1947), p. 262.

10 Al igual que el retrato anterior, es mencionado como obra de fray Manuel Bayeu.por PANO (1947), p. 262

Inscripciones:
"La Veneranda Sª. Dª. Maria Franca. Ric, y Pueyo de Urries. Gran / Cruz de la Religion de Sn. Juan, Priora del Real Monasterio de Sixena. / Natural de la Villa de Fonz." (franja inferior).
"Dª Ana Maria Ric y / Monserrat" (abajo, izquierda).
"Dª. Micaela Ric y Monserrat." (abajo, derecha).

Retrato de grupo cuyo personaje principal es María Francisca Ric (Fonz, 1766 - Monasterio de Sijena, 1819), hermana del barón de Valdeolivos Miguel Esteban Ric. Siendo religiosa de la Orden de San Juan de Jerusalén en Sijena, fue electa priora vitalicia el día 16 de abril de 1795. Aparece en primer plano, de cuerpo entero, posando en una de las galerías del claustro de su monasterio cuya profunda perspectiva sirve de fondo, con dos religiosas en la lejanía. Viste hábito propio de las sanjuanistas, de color negro y caracterizado por la toca blanca ahuecada sujeta sobre la frente por una concha, así como por la cruz de Malta sobre el pecho. De una cinta pende, a modo de collar, otra pequeña cruz de Malta hecha aparentemente de metal y esmalte. Como distintivo de su jerarquía, sujeta el bastón prioral con una mano y con la otra un abanico plegado.

A la derecha está su sobrina Micaela Ric y Monserrat (1783-1856), que era por entonces escolana del monasterio, lo que le permitía llevar todavía el pelo descubierto, aunque sujeto con una diadema. Por lo mismo, la vestimenta es menos severa, aunque también lleva prendida la cruz de Malta con un lazo rojo adornado con flores. Más confusión plantea, como iremos viendo, la religiosa que se sitúa detrás de la priora, sujetándole el manto.

En carta del 21 de junio de 1797, Miguel Esteban Ric pedía a fray Manuel Bayeu que pintara este retrato de su hermana María Francisca[11]. Pedro María fue quien proporcionó el lienzo necesario y se ocupó de que las medidas fueran iguales al de otro retrato de su padre Miguel Esteban que fray Manuel había pintado con anterioridad (cat. [D-33]). Pedro María también quería que apareciera retratada en el mismo lienzo su hermana Micaela, acompañando a su tía. Sabemos todo esto a partir de una carta de Pedro María a su padre, el barón, del 24 de junio de 1797 que dice así: "Puede vuestra merced hacer tomar las medidas de los retratos que hay aí y enviármelas, pues fray Manuel Bayeu quiere hacer el retrato de mi tía, aunque no le parece del todo porque no quiso dejarse retratar. Y yo le digo que lo hagamos igual de vuestra merced en las medidas, solo que de ese modo no cabrá el de Micaela, a quien han puesto también en el salón de Sixena [*cat. [D-30]*]"[12]. El día 6 de agosto Bayeu escribía al barón de Valdeolivos para decirle que el retrato estaba terminado y que podía pasar a recogerlo: "En consecuencia de la que reciví de vuestra merced de 21 de junio sobre pintar el retrato de mi señora la priora de Sixena, su hermana, lo executé en conpañía de la hija de vuestra merced doña Micaela que la he pintado a deboción del señor don Pedro María, que me lo indicó cuando me enbió el lienzo. Y para que haga mejor conposición el cuadro, assoma detrás de la señora priora una media cruz, como que va a conponerle el manto sin que las tres figuras que se ben agan confussión. Tengo el gusto de que los dos retratos de tía y sobrina los conoze qualquiera de los que las an bisto; y es tan parezido que no ha sido poco para la dificultad que yo tenía. Donde está la media cruz pensé aber hecho a doña Ana María y he trabajado dos mañanas sin fruto, sin que pudiera semejarla nada, y esso que passé de un intento a Sixena y no pude lograr se

[11] Ver carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 6-8-1797 (doc. 122).
[12] Doc. 121.

estubiesse un cuarto de ora con el fin de azer un dibujito para mi gobierno, en lo que las dos sobrinas an querido imitar a su tía. Podrá vuestra merced embiar a buscar siempre que quiera por dicha pintura, que la tendré rollada y conpuesta para que la lleben sin maltratarla. Y para entonces aconpañará una relación que instruya al carpintero para ponerla en bastidor y marco. Y prebengo a vuestra merced con sinceridad de religioso que no quiero gratificación ninguna, porque para mí es bastante el serbir a vuestra merced y todos los suyos, y si es a su gusto mil bezes más"[13].

Según sus propias palabras, Bayeu tuvo que renunciar en un principio a incluir a la otra sobrina, Ana María, hermana de Micaela, por no lograr el parecido deseado, pero más adelante enmendaría el cuadro para que finalmente figurara Ana María en vez de la religiosa media cruz, según se desprende de otra carta del 6 de diciembre de 1797 en la que alude a la obra en cuestión: el retrato de "la señora priora de Sixena, su tía, que ya tenía yo hecha en otro lienzo con las dos sobrinas monjas"[14] La inscripción con el nombre de Ana María, puesta a sus pies, confirmaría que la enmienda fue efectiva, aunque no hay que descartar la posibilidad de que dicha inscripción sea más tardía.

Reune este retrato triple retrato múltiples elementos característicos de Bayeu, de manera que las aportaciones documentales que anteceden vienen a corroborar lo que el análisis formal hace ya hace evidente en cuanto al autor. Las carnaciones entonadas y modeladas con cierta dureza, los pliegues hinchados, las anatomías corpulentas, el colorido crudo, la perspectiva aérea fallida, la manera de describir los pequeños objetos y detalles, son plenamente identificables con el personal estilo de Bayeu.

330. ***Miguel Ric y Ejea.***
212 x 108 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1797.
Fonz, colección barón de Valdeolivos.
Inscripción: "El M. Ytte. Sr. Dr. Dn. Miguel Ric, y Exea, Colegial del maior de Sn. Vicente de Huesca, del Confo. / de S.M. en el de Castilla, Ministro de las Juntas de Juros, Dubios. y Abastos. Juez de Plantios, y / Presidente de la Compañia de la Havana; Oidor de la Rl. Audiencia de Aragon, Alde, de Casa / y Corte, Fiscal con voto del Consejo Rl. Tubo importantes Comisiones en q. acreto, su zelo, y Sabidria, / Murio en Madrid de hedad de 59 años, â 19 de Mayo de 1758. natural de la Villa de Fonz." (franja inferior).

Hermano del primer barón de Valdeolivos, Pascual Miguel Ric, y tío, por lo tanto, del segundo barón, Miguel Esteban Ric. Nació en Fonz en 1699 y murió en Madrid en 1758. De sus cargos y méritos da buena cuenta la inscripción inferior[15]. Está representado de cuerpo entero, en pie, caracterizado como jurista por la toga negra y la peluca, así como por los libros, escribanía, papeles y banda que descansan sobre la mesa que hay con tapete junto a sí. El

[13] Doc. 122.
[14] Doc. 125.
[15] Pueden contejarse estos datos con la breve reseña de GARCÍA CIPRÉS (1912), p. 438.

escenario es una terraza con balaustrada desde la que se vislumbra una amplia panorámica, quizá sugerida por la extensa huerta que desde la galería alta de la casa Ric todavía se contempla hoy. Fray Manuel Bayeu no pudo conocer a Miguel Esteban Ric y Ejea, pero sin duda utilizó como modelo del rostro otro retrato anónimo de mismo individuo que se encuentra en la casa, además de reproducir la misma inscripción inferior.

Aunque el cuadro es inédito y carece de referencias documentales[16], es obra evidente de Bayeu. Son típicas de la producción avanzada del pintor todas las peculiaridades que se aprecian: cromatismo claro pero vivo, ausencia de efectos atmosféricos y de brillos lumínicos, nubes espesas, manos grandes con dedos extendidos, pliegues de paños abultados y pesantez del personaje. Es muy estrecho el parentesco de este retrato (empezando por las dimensiones), con los de Pedro María Ric y María Francisca Ric (cat. 328 y 329).

331. ***Cristo Salvador.***
50 x 44 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. finales del siglo XVIII.
Fonz, colección barón de Valdeolivos.
Inscripción: "Qui sequitur me non ambulat in tenebris tenebris..."[17].

Cristo de medio cuerpo e inclinado hacia un lado, dando lugar a una composición en diagonal. Lleva un fino cetro en la mano. Fondo oscuro neutro. Es cuadro inédito, plenamente encuadrado dentro de las tipologías fisonómicas creadas por Manuel Bayeu. Al igual que los pliegues y reflejos de la indumentaria, son también típicas del artista las manos huesudas y modeladas con peculiares toques blancos y rojizos. Colorido denso, similar al utilizado por Bayeu en producciones más antiguas (años ochenta), aunque el hecho de que el cuadro se encuentre en la casa Ric podría retrasar la cronología a la siguiente década. Forma pareja con la Virgen de la siguiente pintura catalogada (cat. 332), iguales ambas en planteamiento general, medidas y marco.

332. ***Virgen María.***
50 x 42 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. finales del siglo XVIII.
Fonz, colección barón de Valdeolivos.

---

16 A no ser que lo supongamos implícitamente incluido en unas líneas escritas por fray Manuel Bayeu al conde de Fuentes hablando de que había pintado el retrato de Pedro María Ric "para aconpañar otros de la familia" y el de María Francisca Ric (carta del 6-12-1797, doc. 125).

17 Fragmento de Juan VIII, 12, que recoge una de las predicaciones de Jesús a sus discípulos: "Iterum ergo locutus est eis Jesus, dicens: Ego sum lux mundi: **qui sequitur me, non ambulat in tenebris,** sed habebit lumen vitae" (Y otra vez les habó Jesús diciendo: Yo soy la luz del mundo: **el que me sigue no anda en tinieblas**, sino que tendrá la luz de vida).

Inscripción: "Respexit humilitat Ancillæ suæ."[18]

Disposición y características muy similares a la pintura anterior (cat. 331), con la que forma pareja. En este caso figura la Virgen María con la cabeza semicubierta por un manto, lo que proporciona un claroscuro intenso al rostro.

333. *San Juan Nepomuceno*[19].
80 x 60 cm aprox.
Óleo / lienzo.
Ca. último lustro del siglo VVIII.
Fonz, colección barón de Valdeolivos.
Inscripción: "S. Juan Nepomuceno." (franja inferior).

Santo bohemio nacido en 1340. Fue canónigo regular de San Agustín en la Catedral de Praga. Murió mártir, arrojado al río Moldava por órden del rey Wenceslao, por negarse a violar el secreto de confesión de la reina Juana. Fue canonizado en 1729. Pintado de medio cuerpo sobre fondo oscuro. Viste hábito de canónigo. Lleva en sus manos un crucifijo al que besa, su atributo más común. El limbo está rodeado por cinco estrellas en recuerdo de las luces misteriosas que iluminaron su cadáver y permitieron encontrarlo en las aguas del Moldava.

Nuevo caso de atribución a Manuel Bayeu, con características formales muy próximas a la pareja anterior (cat. 331-332). La cronología también resultaría dudosa. Se reconoce el estilo de Bayeu en los plegados gruesos y empastados de los paños, así como en los fuertes rasgos fisonómicos.

334. *Inmaculada Concepción.*
145 x 96 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. último lustro del siglo XVIII.
Fonz, colección barón de Valdeolivos.

Modelo habitual de Inmaculada, de tradición barroca, determinado por el sol y las doce estrellas sobre la cabeza (en realidad sólo se ven once), manto azul, túnica blanca, mirada baja, manos recogidas, serpiente a los pies con manzana en las fauces, así como esfera terráquea y

[18] Fragmento de Lucas I, 48, perteneciente al episodio de la visitación de María a su prima Santa Isabel: "Quia **respexit humilitatem ancillae suae**: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes" (Porque **miró** -dice María a Isabel, refiriéndose a Dios y a sí misma- **la humildad de su sierva.** Pues ya desde ahora me dirán bienaventurada todas las generaciones).
[19] REAU (1955), vol. III, p. 728-731.

media luna también a los pies[20]. Escena ambientada en la gloria, recreada a base de nubes y angelitos, unos pintados sólo de cabeza, bien en color o bien a la grisalla, y otros de cuerpo entero en primer plano. Dos de estos últimos llevan una rosa y un ramo de lirios, atributos marianos prefigurados en el Antiguo Testamento[21]. Es normal que el tema de la Inmaculada, tan abundante en la pintura española, fuera repetidamente objeto de los pinceles de Manuel Bayeu. De todas ellas, son las Inmaculadas de la Catedral de Huesca (cat. 302) y del Museo Diocesano de Lérida (cat. 326) las que presentan mayores analogías con la de Fonz, especialmente en detalles como el rostro y cabello de María, la tipología de algunos angelitos o los motivos florales. Sin enbargo, en comparación con aquellas, su cromatismo es menos delicado, más fuerte. Además, el aire general de la obra no satisface plenamente el perfil artístico de Manuel Bayeu. Por estos motivos, no es seguro que sea un cuadro pintado íntegramente por él.

335. ***Virgen con el Niño y San Juanito.***
117 x 90 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. último lustro del siglo XVIII.
Fonz, colección barón de Valdeolivos.
Inscripción en la filacteria: "EC... AGN... DEI Q... TA... MUNDI"[22]

Grupo compacto, en composición apiramidada, formado por la Virgen María, el Niño Jesús y San Juan Bautista, también niño. La Virgen, sentada, destaca por la amplia mancha roja de su túnica; lleva una aureola de doce estrellas. Jesús, semidesnudo y sujeto por su madre, dirige sus gestos y mirada hacia San Juanito, caracterizado por ir vestido con una piel de camello y por llevar una caña cruciforme con filacteria. Le ofrece a Jesús un racimo de uvas, prefiguración simbólica de la institución eucarística y del futuro sacrificio de Cristo. Fondo neutro de tonos ocres y con resplandores tras las cabezas de María y de su divino hijo.

Nos encontramos ante un cuadro cuya atribución a Manuel Bayeu suscita dudas. Si bien es propio del estilo del pintor el tratamiento cromático y lumínico, no lo son tanto los rostros de los tres personajes, sus ojos y miradas, así como la acentuada suavidad del modelado de las carnes. A pesar de todo ello, sigue pesando en la percepción del conjunto la sensación de familiaridad con la producción de Bayeu, al igual que ocurre en el cuadro anterior (cat. 334).

[20] Apocalipsis XII, 1. Génesis III, 15.
[21] "Crecí como palma de Engadí, como rosal de Jericó" (Eclesiástico XXIV, 18). "Como lirios entre las espinas es mi amada entre las doncellas" (Cantar de los Catares II, 2).
[22] "Ecce Agnus Dei qui tollit pecata mundi" (Este el el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo. Juan I, 29).

336. *San Antonio de Padua* [23]**.**
62 x 46 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. último lustro del siglo XVIII.
Fonz, colección barón de Valdeolivos.
Inscripción: "Sn. Antonio de Padua." (franja inferior).

Santo nacido en Lisboa en 1195, muerto en Padua en 1231 y canonizado en 1232. Viste hábito franciscano, orden en la que profesó. La presente escena es la más divulgada de su iconografía, aquella en la que el Niño Jesús se le apareció cuando estaba orando en su celda. De acuerdo con el carácter sobrenatural de la aparición, la figura del Niño irradia luz y está envuelta entre nubes. La mesa con tapete, el plinto con columna y el cortinaje son los elementos auxiliares que recrean de modo convencional y bien barroco el interior de la celda, a la vez que determinan, junto con las dos figuras, una composición diagonal. En el suelo, el libro y la calavera recuerdan la dedicación del santo a la meditación, mientras que las azucenas son símbolo de su pureza. Otra versión del mismo tema, aunque no muy parecida, pintó Bayeu en los muros de la Cartuja de las Fuentes (cat. 195).

No hay pruebas documentales que demuestren la autoría del cuadro, pero se reconoce bien el estilo de fray Manuel a través del colorido espeso, densas nubes, rasgos fisonómicos del santo (por ejemplo los amplios párpados redondeados), tipo de manos y plegados, etc. También es peculiar de algunas obras al óleo de fray Manuel el deterioro del pigmento blanco, que lleva a parciales desprendimientos de dicho color en los lugares en que ha sido utilizado.

337. *Escudo de armas de Miguel Esteban Ric.*
100 x 84 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. último lustro del siglo XVIII.
Fonz, colección barón de Valdeolivos.
Lemas en las filacterias: "VERITAS VINCIT", "VIRTVS VERA NOBILITAS".

Escudo compuesto que reúne los correspondientes a los primeros apellidos del segundo barón de Valdeolivos, don Miguel Esteban Ric y Pueyo de Urriés y Ejea. El mismo escudo, como es natural, tenía su hermana su hermana María Francisca Ric y Pueyo de Urriés, según quedó plasmado en el álbum de blasones de las prioras del Monasterio de Sijena[24]. En el primero y segundo cuartel se reconocen, respectivamente, las armas de los Ric (cuartelado: primero y cuarto de oro con cruz floreteada de gules, y segundo y tercero de azur con luna creciente de plata adiestrada[25]) y de los Pueyo (en campo de gules, un pueyo -pequeño

[23] REAU (1955), vol. III, p. 115-122.
[24] Véase ACÍN, y PALLARÉS (1988), p. 134-135.
[25] GARCÍA CARRAFFA (1956), vol. 76, p. 32.

montículo- de plata, moteado de azur, sumado de una flor de lis de oro y puesto sobre ondas de agua de azur y plata[26]).

Pocos indicios aporta una pintura tan sencilla como ésta a la hora de proponer atribución. El cromatismo vivo y simplista no desentona con la manera de fray Manuel, pero no es prueba suficiente para adjudicarle el cuadro. Sin embargo, podemos añadir dos consideraciones que incrementan las posibilidades de haber salido de los pinceles de Manuel Bayeu. En primer lugar, el cuadro se hizo, obviamente, para Miguel Esteban Ric, con quien Bayeu mantuvo prolongada amistad y para quien pintó diversos cuadros. En segundo lugar, ya conocemos otro caso de haber pintado Bayeu un escudo de armas, concretamente para la familia Asso (cat. 325). El cuadro heráldico de los Asso tiene elementos más evidentes que demuestran su autoría (rosas y angelitos), pero si nos fijamos en el escudo propiamente dicho encontramos notable similitud pictórica con el de Fonz.

.....

En esta misma relación de cuadros de fray Manuel Bayeu que se encuentran en la casa Ric de Foz deberían incluirse cuatro bocetos para otras tantas pinturas de la capilla de la Asunción en la Cartuja de las Fuentes. Desarrollan episodios de la vida de la Virgen y se titulan: *Presentación de la Virgen niña en el templo, Desposorios de la Virgen y San José, Visitación de laVirgen a su prima Santa Isabel y Presentación del Niño Jesús en el templo* (cat. 256, 258, 261 y 263). Se presentan en la parte del catálogo correspondiente a la Cartuja de las Fuentes. Teniendo en cuenta que en la capilla de la Asunción figura una cartela con el año 1793, hemos de suponer que los bocetos conservados daten aproximadamente del mismo momento y que más adelante Bayeu los regalaría a Miguel Esteban Ric. Son inéditos. No son muchos los bocetos preparatorios de fray Manuel Bayeu hoy conocidos, pero sí suficientes para probar que habitualmente los hacía como estudios previos a sus pinturas murales, práctica común, por lo demás, en los pintores de la época. Los cuatro bocetos que ahora nos ocupan reproducen fielmente, desde el punto de vista iconográfico, los murales correspondientes. Dentro de su natural factura abreviada, se reconocen en ellos plenamente todas las peculiaridades de fray Manuel, incluida la tendencia que en los años noventa demuestra hacia las gamas cromáticas aclaradas.

[26] GARCÍA CARRAFFA (1954), vol. 72, p. 243.

B. PINTURAS DESAPARECIDAS

[D-32]. ***Santa Waldesca.***
Óleo / lienzo.
1802.

Micaela Ric y Monserrat, sobrina de la priora María Francisca Ric, ingresó muy niña en el Monasterio de Sijena, pero en marzo de 1802 regresó a la casa paterna en Fonz donde permaneció hasta febrero de 1803 para convalecer de una grave enfermedad[27]. Fray Manuel Bayeu, buen amigo de la familia Ric, se preocupó por su estado de salud y quiso hacer aquello que estuviera en su mano para animarla, como por ejemplo escribirle alguna carta reconfortante[28]. Parece ser que los Ric pidieron a Bayeu que pintara un cuadro de Santa Waldesca, antigua religiosa sanjuanista del Monasterio de San Cosme en Pisa, para consuelo de Micaela, según se desprende de varias noticias documentales. La primera al respecto se extrae de una carta de Bayeu a su amigo Miguel Esteban Ric, padre de la joven enferma, escrita el 16 de mayo de 1802: "Por la adjunta que tenía escrita para que vuestra merced se la diese a doña Micaela, berá vuestra merced que no me olbido y aora la incluyo. Con 5 palmos de (vrea? [*¿lienzo?*]) que se trayga don Antonio [*Ric y Monserrat, freire sanjuanista*] abrá bastante, a no ser que quiera vuestra merced que sirba para algún retablito en Sixena. Santa Uvaldessa yo no la e pintado nunca, pero si rebuelbo papeles he de hallar una estanpa basta que tiene un angelito abajo con no sé qué, y la santa no sé si tiene en la mano una palma u otra cossa, pero no está de monja. Si vuestra merced tiene estanpa ya me la enbiará. Si no, dígame vuestra merced si se a de pintar como las de Sixena, aunque con tocado recojido, como iban antes de la priora que lo trajo de Francia e iba la fundadora"[29]. En resumidas cuentas, los Ric iban a proporcionar a Bayeu una pieza de lienzo para que pintara a Santa Waldesca. El pintor utilizaría una estampa como modelo, aunque se planteaba la duda de si vestirla con el antiguo hábito de la Orden Sanjuanista o con el nuevo. Con ambos tipos de hábito había pintado a las prioras del Monasterio Sijena varios años atrás. El destino final del cuadro podría acabar siendo dicho monasterio.

El día 27 de mayo de 1802 Miguel Esteban Ric envió a Bayeu una carta acompañando "el lienzo y la estanpa de Santa Uvaldesca", a través de la priora de Sijena. Sin embargo decidió utilizar otra tela distinta: "discurría que si el lienzo abía de preparar retrasaría el gusto que vuestra merced y doña Micaela tendrán de berla luego; y más si la santa quiere darle la salud. Y tomé otro lienzo del casso que tenía preparado y era justo para un cuadro de pendón que tengo encargado. Y luego puse manos a la obra y lo concluí el sábado de Pasqua. El miércoles de esta semana aré que el correo lo llebe rollado a manos de la señora priora y vuestra merced tendrá cuidado de enbiar por él, que si no lo desplegan o si lo buelben a plegar como yo lo aré, podría ir

[27] FUENTES (1890), vol. I, p. 92.
[28] Docs. 135 y 137.
[29] Doc. 134.

a Roma sin perder nada"[30]. A continuación describe algunos detalles del cuadro: "El rótulo lo he puesto así por consejo que no diga su patria, por que al que lea su bida ya lo sabe, y el que no la aya leído y bea el cuadro pensará que a sido religiosa en Sixena, o priora. Y no pierde nada el monasterio por esso, ni la santa por no espresarle su patria, pues tiene la del Cielo; y siendo abogada de los frutos de la tierra, lo es, por supuesto, de tenpestades, secas, nieblas. No he puesto las parras alrededor por que assí es bastante y se be más despejada la santa para tenerle deboción y mober más a hamar su hermosura". Fray Manuel Bayeu confiaba en que Santa Waldesca propiciaría el restablecimiento de Micaela Ric. Aconsejaba a su padre: "A doña Micaela dígala vuestra merced que se ofrezca de beras y le prometa tenerla una deboción tierna toda su vida, que la curará y esperimentará su patrocinio". El día 8 de julio, estando ya el cuadro en Fonz, escribía fray Manuel a la propia Micaela: "encomiéndese de corazón a la Santa Ubaldesca y tenga fe"[31].

En el claustro del Monasterio de Sijena hubo una capilla dedicada a Santa Waldesca construida en tiempos de la priora Serena de Moncayo (1593-1608) con motivo de haber regalado el Gran Maestre sanjuanista una reliquia de la santa al monasterio en el año 1600. Presidía la capilla un retablito de mazonería romanista con pintura de la titular en el centro y pinturas de su vida en el banco[32]. Este retablo, hoy desaparecido, podemos conocerlo a través de fotografías anteriores a la Guerra Civil[33]. La posibilidad de que el cuadro titular fuera el de Bayeu, en sustitución de uno anterior, me parece remota pero no del todo descartable, entre otras cosas porque el mismo Bayeu apuntó la posibilidad de que el destino final de la obra fuera "algún retablito de Sixena"[34].

[D-33]. ***Miguel Esteban Ric y Pueyo de Urriés.***
212 x 109 cm aproximadamente.
¿Óleo / lienzo?
Ca. 1796-1797.

Cuando Pedro María Ric escribió a su padre Miguel Esteban el día 24 de junio de 1797 para tratar sobre el retrato que Bayeu iba a hacer de María Francisca Ric (cat. 329), le comenta: "yo le digo [*a Bayeu*] que lo hagamos igual [*al*] de vuestra merced"[35] Por consiguiente, el retrato de Miguel Esteban Ric, segundo barón de Valdeolivos y amigo del pintor, ya estaba realizado, aunque nada sepamos hoy de él.

---

[30] Carta de contestación de fray Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric del 6-6-1802 (doc. 136). El sábado de Pascua (de Pentecostés) al que se refiere Bayeu caía ese año en 5 de junio, es decir, el día anterior a escribir la carta. Tenía intención de remitir el cuadro al miércoles siguiente, día 9 de junio. Véase PEÓN (1863), p. 486.

[31] Doc. 137.

[32] FUENTES (1890), vol. II, p. 87.

[33] Publicadas en ARCO (1942), vol. II, p. 407 (foto de conjunto del retablo) y en PANO (1943), p. 143 (foto de la escena central del banco). La pintura de la santa titular, en el primer libro, se ve con escasa definición.

[34] Carta de fray Manuel Bayeu a Miguel Estaban Ric del 16-5-1802 (doc. 134).

[35] Doc. 121.

[D-34]. ***Retrato de un camarista.***
1797.

Cuando fray Manuel Bayeu pasó una temporada con los Ric en Fonz durante el mes de octubre y parte de noviembre de 1797, ocupó parcialmente su tiempo en pintar algunos cuadros, entre ellos el retrato de un camarista o criado de confianza de la casa. Así lo contaba Bayeu al conde de Fuentes varias semanas después: "me llebé unos pocos colores, por no estar ociosso, que enpleé en retratarlo de cuerpo entero [*a Pedro María Ric, cat. 328*] y tanbién a un camarista de la cassa para aconpañar otros de la familia... Tanbién hize algunos rasguños de pronto, al modo del San Luis"[36].

[D-35]. ***San Luis.***
Ca. 1797.

Composición abocetada que se menciona a propósito del cuadro anterior (cat. [D-34]).

[36] Carta del 6-12-1797. Doc. 125.

9. Mallorca

A. PINTURA MURAL EN LA CARTUJA DE VALLDEMOSA

La Cartuja de Valldemosa fue fundada en 1399 en un alcázar mallorquín donado por Martín el Humano, en el que fueron necesarias sucesivas reformas a lo largo del tiempo para adaptarlo a sus funciones conventuales. El edificio primitivo, con sus añadidos, nunca resolvió adecuadamente las exigencias de la vida cartujana. Por ello, en el año 1702 se tomó la decisión de levantar una cartuja de nueva planta. Toda la primera mitad del siglo XVIII se invirtió en buscar el proyecto adecuado y acondicionar el terreno. A partir de 1750 se comenzó el grueso de la fábrica, con periodos especialmente activos como el del priorato de Sebastián Marqués (1767-1771) y años subsiguientes. Se supone que el autor del proyecto de la iglesia fue el maestro de obras Lucas Mesquida, en 1739. En 1802, siendo prior Miguel Pascual, la iglesia estaba en gran parte abovedada. En ese mismo año Jovellanos daba algunos consejos para la ejecución del pórtico. En septiembre de 1803 el arquitecto italiano Joaquín Cocchi, junto con el presbítero Sebastián Sanz, dictaminó que las obras del templo eran convenientes. A partir de entonces, Cocchi dirigió la construcción de la cúpula del crucero y fue responsable de la decoración interior del templo En los años inmediatamente siguientes es cuando fray Manuel Bayeu se hizo cargo de completar el aspecto interior de la iglesia ejecutando frescos para sus bóvedas y algunos muros. En 1812 el prior Bruno Montaner bendijo solemnemente la iglesia. Hasta ese momento se habían acometido grandes obras, pero el nuevo monasterio estaba todavía inconcluso, y así quedó para siempre. Casi dos alas del gran claustro, diversas capillas y un claustrillo se cuentan entre las principales dependencias que quedaron por realizar[1].

Cuando Bayeu llegó a Valldemosa en 1804 se encontró con una iglesia recién terminada, propia de la arquitectura cartujana y acorde con el gusto moderado del barroco tardío: nave única de cuatro tramos dividida en dos coros (de legos y padres), crucero con cúpula, presbiterio de testero recto y capilla del sagrario detrás del mismo, bóvedas de medio cañón con lunetos, pilastras con capiteles compuestos, entablamento corrido, etc. En suma, volvía a vérselas con una iglesia muy similar a la de su casa de profesión, la Cartuja de las Fuentes. Es muy natural que trajera ideas directamente inspiradas en el trabajo realizado años atrás en ella. Al igual que en la cartuja oscense, en Valldemosa dedicó la bóveda de la nave y presbiterio a episodios de la vida de la Virgen. Unas y otras escenas difieren en conjunto notablemente, pero se detectan en detalle numerosas coincidencias de figuras y objetos. En cuanto a las bóvedas sobre el crucero y sus brazos, ambas cartujas coinciden en parte por sus temas alegóricos. Las mujeres fuertes del Antiguo Testamento pintadas en las pechinas son prácticamente idénticas.

[1] Sobre la historia e historia constructiva de la Cartuja de Valldemosa véase BARLES (1993), t. 12 y 13. Recoge, además, exhaustiva bibliografía al respecto.

En conjunto, domina una intención iconográfica de carácter mariano, de gran importancia en el seno de la Orden Cartujana como ya se demuestra al tratar las pinturas que se extienden por las bóvedas de la Cartuja de las Fuentes[2].

Al margen de los asuntos pintados, Valldemosa difiere de Las Fuentes por ser sus murales obra de menos empeño, de escenografía más limitada, de menor superficie y, desde luego, de peor calidad. Fray Bayeu ya no tenía las mismas fuerzas, entusiasmo y juventud que al enfrentarse con el monasterio monegrino, su casa. La probada habilidad demostrada antaño para organizar grandes composiciones decae, es más simplista, y dibuja incorrectamente. Los volúmenes están trabajados de manera sumaria y carecen de la rotundidad de otras épocas; los pliegues de ropajes son torpes y convencionales; los rostros son inexpresivos, con tendencia a achicar los rasgos fisonómicos; el colorido tiende a la palidez. En fin, subyace el fray Manuel Bayeu de siempre pero con una merma evidente de las facultades.

Podemos situar con bastante aproximación cronológica la realización de los frescos guiados por el testimonio del propio autor. El día 22 de marzo de 1805 escribía: "Después [*de otros trabajos*] pinté la cúpula de la yglesia al fresco, que a benido a berla lo mejor de Palma, sin desdeñarse el cardenal Despuch, el obispo y otros señores. Aora he acabado las pechinas y bóbedas del crucero y ban trabajando para prepararme las otras"[3]. De estas palabras se deduce que Bayeu había empezado a trabajar algún tiempo atrás, quizás hacia el verano de 1804, y que su tarea se prolongó durante el año 1805.

La primera noticia erudita que he hallado sobre la intervención de Manuel Bayeu en Valldemosa procede de la *Miscelánea* de Joaquín María Bover, obra manuscrita iniciada en 1839. Señala a Bayeu como autor de los frescos de la iglesia, en el año 1806[4]. Dice también que en el año anterior pintó la capilla de San Miguel del mismo convento, hecho del que carecemos de todo vestigio material. Menciona los temas representados en la cúpula, pechinas, lunetos, muros y nave[5]. Otros tratadistas posteriores han publicado breves descripciones de los frescos[6]. De todos ellos sólo merece la pena destacar las valoraciones de Antonio Alonso[7].

---

[2] Sobre el mensaje mariano de los frescos de Valldemosa véase SEBASTIÁN (1981), p. 258-259.

[3] Carta de Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric. Doc. 141.

[4] Ligero error, porque ya hemos demostrado documentalmente que los pintó entre 1804 y 1805.

[5] BOVER (1839 y ss.), t. XII, fol. 356 v.

[6] PIFERRER, y QUADRADO (1888), p. 449-450.
VIÑAZA (1889-94), t. II, p. 52.
FURIÓ (1925), p. 30-31.
LLORENS (1929), pp. 52-53.
LLABRÉS (1958), t. I, p. 118.
MORALES (1979), pp. 165 y 182-183.
MURRAY, PASCUAL, y LLABRÉS (1992), p. 204.

[7] ALONSO (1971), p. 122-123. También en RAMIS, BOUTROUX, y ALONSO (1973), pp. 122-123.

338. ***El nacimiento de la Virgen*** [8].
Fresco.
1805.
Primer tramo de la bóveda de la nave.

Suelo sobreelevado por dos escalones. En primer plano doncella con la Virgen María, recién nacida, en sus brazos, acompañada por otras dos doncellas y San Joaquín, que contempla a su hija. Al fondo, en otra habitación con distinta ambientación lumínica, Santa Ana en el lecho del parto, atendida por dos doncellas; sobre ella un disco luminoso radiante con el monograma del nombre de María. Composición marcadamente diagonal. Alonso señala la opulencia de las figuras, llenas de vigor barroco, pero censura la ausencia de perspectiva y el excesivo equilibrio de la composición. Para él, desentonan las dos criadas que atienden a Santa Ana[9].

339. ***Presentación de la Virgen niña en el templo*** [10]
Fresco
1805.
Segundo tramo de la bóveda de la nave.

Santa Ana ayuda a su hija María, de tres años de edad, a subir las gradas del templo para llegar ante el sumo sacerdote que le acoge con los brazos abiertos. Detrás de Ana se ve el rostro del padre, San Joaquín. Otros personajes complementan la escena, destacando en primer plano una mujer que lleva como ofrenda un cesto con dos palomas. Nubes y cabezas de angelitos en la parte superior. Composición marcadamente diagonal, marcada por las gradas.

Jovellanos, a propósito del boceto para esta pintura, comenta: "Por Dios que no se pinte a Santa Ana como una Marinuño. Era vieja, sin duda, pero no tan vieja, sino tal que admitía todas las gracias marchitas de la vejez"[11]. El mismo defecto que Jovellanos detectaba en el boceto, se aprecia en el fresco. Surcan la cara y cuello de Santa Ana tremendas arrugas que le dan una apariencia un tanto grotesca.Se desconoce la suerte de éste y otros bocetos a los que Jovellanos alude en sus cartas aquí. Alonso señala que la composición es de proporciones rectangulares verticales, con aprovechamiento de la escalera para "darnos unos escorzos y estudios de profundidad típicamente barrocos, auque no pocos de sus defectos se deben a su inspiración en fuentes venecianas"[12].

---

[8] *Protoevangelio de Santago V.*
[9] ALONSO (1971), p. 122.
[10] *Protoevangelio de Santiago* VII.
[11] Carta de Jovellanos a fray Manuel Bayeu, 1805. Doc. 143.
[12] ALONSO (1971), p. 122.

340. ***Desposorios de la Virgen y San José*** [13].
Fresco.
1805.
Tercer tramo de la bóveda de la nave.

Realzado por tres gradas se encuentra el grupo formado por el sumo sacerdote y los esposos. Aquel toma la mano de María. San José lleva la vara florida. Otros personajes en torno complementan la escena desarrollada en el interior del templo, ambientado por una arquitectura de arcos, una cúpula, una columna y un gran cortinaje. De un arco pende una gran lámpara. Composición marcadamente diagonal.

Del boceto para esta pintura comentaba Jovellanos: "Es muy lindo cuadro, salvo la actitud de la Virgen, que es poco decorosa, y el tono general, que es más triste de lo que pide una boda, y una boda del cielo, que supone una inundación de gloria y luz celestial"[14]. Si el fresco se ajusta a lo que era el boceto, debe entenderse que la actitud poco decorosa se refiere a la inestable inclinación hacia atrás del cuerpo de la Virgen, como si estuviera asustada. Los rostros, bastante inexpresivos, y las actitudes convencionales no contagian, ciertamente, entusiasmo y alegría. Junto con el siguiente (cat. 341), es para Alonso un mural poco feliz, pues Bayeu "se apartó de las fórmulas de los fresquistas venecianos" y considera la composición carente de perspectiva. Juzga las escalinatas demasiado grandes, no dejando escenario para los personajes. Ve los personajes carentes de firmeza y el cortinaje "sin apenas estudio"[15].

341. ***Dormición de la Virgen***[16]**.**
Fresco.
1805.
Cuarto tramo de la bóveda de la nave.

Realzada una vez más sobre un graderío de tres escalones, la escena presenta el instante en que la Virgen María deja de vivir sin morir, echada sobre un lecho. La rodean los doce apóstoles que expresan distintas actitudes ante el suceso. Ambientación arquitectónica de fondo y cortinaje. El conjunto principal de figuras se alinean casi horizontalmente, con cierta inclinación.

Jovellanos dedicó al boceto bastantes observaciones[17]. Señala "que está superiormente dibujado" y alaba la "variedad, el contraste y la enérgica expresión de los semblantes", frente a lo cual va repasando los distintos defectos observados. "El tono general es triste, cuando no lo es

[13] *Libro de la Natividad de María* VIII.
[14] Carta de Jovellanos a Bayeu, 1805. Doc. 143.
[15] ALONSO (1971), p. 122.
[16] Véanse apócrifos asuncionistas
[17] *Ibíd.*

el asunto, porque si la muerte de los santos es alegre y preciosa, ¿cuánto no lo sería la de la reina de los santos?". Hecha en falta un rompimiento celestial en lo alto de la escena: "si en la muerte de otros [*santos*] no sería extraño representar alguna luz de gloria, ¿cuánto más convendría en el tránsito de aquella reina del cielo, que tenía preparado en él un trono inmarcesible?". Quiere que se dignifique más la figura de la Virgen: "el blanco de las ropas debiera ser cándido y puro, como quien las vestía, y aun el pequeño movimiento del cuerpo destruye un poco la idea de paz y reposo que debía reinar en un espíritu para quien estaban abiertos los cielos". Quiere también que se dé mayor relieve a la figura de San Juan Evangelista: "no se olvide de que el discípulo amado, a quien se honró con el nombre de hijo de María, debe hacer gran papel en esta escena". Arremete contra la composición en un detalle particular -"el lecho está colocado en demasiada altura"- y en todo su conjunto: "este pensamiento, si no está ejecutado, es menester arrimarle y componerle de nuevo". Las críticas de Jovellanos revelan que el boceto debía de ser idéntico al fresco y que no lo rectificó, seguramente porque ya estaba pintado. Efectivamente, se aprecia un repertorio variado de actitudes aunque poco convincentes, el tono es dramático, no hay rompimiento, la Virgen está demasiado "viva", sus ropajes son de una blancura un tanto sucia, San Juan está tan escondido que casi no se le ve, y la cama queda exageradamente alta. El recurso de la escalinata es insuficiente, en opinión de Alonso, para dar la profundidad adecuada. Dice "adivinarse en algunos trozos la inspiración de un Rafael barroquizado"[18].

342. ***Asunción de la Virgen*** [19].
Fresco.
1805.
Bóveda del presbiterio.

Irradiando un halo luminoso, la Virgen asciende en cuerpo y alma a los cielos flotando sobre nubes y rodeada de ángeles mancebos y niños. En la esquina inferior izquierda asoma su sepulcro colmado de rosas. La figura de la Virgen sobre la nube centraliza la composición, algo desplazada hacia la derecha para dar cabida al sepulcro. Afirma Alonso que es el fresco más logrado de todos, por el color, dibujo y disposición. El ángel inferior le recuerda a Palomino[20].

343. ***La Gloria***
Fresco.
1804-1805.
Cúpula del crucero.

Visión simbólica de la cúpula celestial, ambientada con nubes y haces de luz sobrenatural y presidida por la Trinidad, cuya tercera persona o Espíritu Santo domina desde el punto más elevado toda la composición, planeando en forma de paloma. A media altura están

18 ALONSO (1971), p. 122.
19 *Libro de San Juan, Arzobispo de Tesalónica* XIV.
20 ALONSO (1971), p. 123.

Dios Hijo, con la cruz y huellas de los clavos en las manos, y Dios Padre, con nimbo trinitario y bola y cetro en la mano. Alrededor, a distintas alturas, los demás grupos de personajes celestiales, santos y ángeles: la Virgen María un poco más abajo y a la derecha de su Hijo, con túnica rosa y manto azul al igual que en la Asunción; tras ella San José, anciano y con vara florida; San Juan Bautista, semivestido con manto y piel de camello, con caña cruciforme rodeada por filacteria con la inscripción "ECCE AGN / QUI TOLL"[21]; Santa María Magdalena, acompañada de un angelito que le lleva el tarro de ungüento; Santa Bárbara, con palma martirial y junto a ella una torre; San Bruno arrodillado y otro cartujo que le señala; santo con capa; tres santas vírgenes y mártires, la que está de espaldas con el torso desnudo y palma martirial; Santa Águeda, cogiéndose un pecho con una mano y llevando un cuchillo en la otra; al lado, santa Marta llevando hisopo y acetre, acompañada de dos ángeles y del dragón al que asperjó; grupo de cuatro apóstoles, dos con lanza y uno, San Bartolomé, con un cuchillo; grupo con San Antonio Abad, San Isidro, ambos con bastón, santo anciano, Santo Domingo con hábito dominico y libro, y San Juan de la Cruz; San Ignacio de Loyola, revestido de misa y con el libro de la regla de los Jesuitas, al que obedece la inscripción "AD.M / DEI / GLO / IA / M."[22]. Siguiendo en estratos más altos hay un grupo con tres apóstoles, el primero San Pablo con la espada, el segundo quizá San Juan, y el tercero que lleva una lanza; Santa Quiteria, con tenaza, acompañada de otra santa; San Francisco de Asís, vestido de franciscano y con las llagas, y San Antonio de Padua de espaldas a sus pies, con lirios; San Ambrosio, que lleva estola decorada con cruces; San Agustín vestido de obispo, llevando un corazón ardiente y un libro, acompañado de un angelito que le lleva la pluma y el tintero; San Pedro Nolasco redimiendo a unos cautivos, con hábito mercedario y grilletes en la mano; Santo Tomás de Aquino, de dominico y con alas de doctor seráfico; San sebastián, desnudo, con flechas en la mano y dos angelitos junto a él llevando más flechas; Santa Catalina de Alejandría, con palma martirial y la rueda dentada de su martirio, acompañada de otra mártir; San Ramón Llull, con un libro de geometría, junto a la beata valldemosina Catalina Tomás; los cuatro apóstoles restantes, sin atributo alguno, auque la vejez y barbas de tres de ellos hace pensar que uno sea San Pedro. En uno de los estratos más elevados, San Bernardo con hábito cisterciense, junto a otro monje o santo de su congragación; después tres cartujos, de los cuales el más destacado sería San Hugo de Lincoln por el cisne que hay junto a ellos, y el tercero hermano lego según indica la barba. Dos grandes ángeles turiferarios hechan incienso hacia la Trinidad.

En opinión de Alonso, Bayeu tuvo en cuenta la cúpula de Palomino pintada en la iglesia de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Le recuerda a la misma la disposición en círculos concéntricos de nubes, ángeles y santos. Subraya la presencia de los santos mallorquines Ramón Llull y Catalina Tomás[23]. Las analogías entre esa cúpula valenciana y la de Valldemosa son lógicas, ya que ambas se alimentan de la misma tradición barroca de la pintura de techos, pero no quiere decir que Bayeu la tomara como modelo. Todavía es más semejante, dándose ciertas coincidencias de grupos y personajes, la cúpula de la capilla del sagrario de la Cartuja de Granada, pintada asimismo por Palomino[24]. Si para la cúpula de la Catedral de Jaca (cat. 303) apreciábamos antecedentes en las bóvedas del Pilar de Zaragoza pintadas por Francisco y Ramón Bayeu, en el caso de Valldemosa son incluso más evidentes. Además de las

[21] ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI: Éste es el cordero de Dios que quita el pecado del mundo (Juan I, 29).

[22] AD MAIOREM DEI GLORIAM: A la mayor gloria de Dios.

[23] ALONSO (1971), p. 122-123.

[24] OROZCO (1980), p. 52.

analogías en la estructura general, formada por anillos de seres celestiales y nubes, hay estrechos parentescos entre algunas figuras concretas: San Sebastián, San Juan Bautista y Santa María Magdalena de la *Regina Sanctorum Omnium* de Francisco Bayeu[25], con los mismos santos de Valldemosa; San Antonio Abad, San Juan de la Cruz, San Bernardo, Santo Domingo y San Bruno de la *Regina Patriarcharum* de Ramón Bayeu[26], con los mismos santos de Valldemosa; San Agustín y Santo Tomás de Aquino de la *Regina Confessorum* de Ramón Bayeu[27] con el personaje situado detrás de San Bruno y con el Santo Tomás de Valldemosa. Dentro de la producción del propio fray Manuel, hay un antecedente muy destacado que es la cúpula de la Catedral de Jaca (cat. 303), cuyo planteamineto general es bastante similar y hay figuras coincidentes como el grupo de la Trinidad o la Virgen María. No obstante, la cúpula de Jaca es mucho más notable por la fuerza del color, la intensidad expresiva y la calidad del dibujo.

343 bis. *La Gloria* (boceto).
74 x 130 cm.
Óleo / lienzo.
1804-1805.
Barcelona, colección particular.

Responde a media cara del cascarón, la principal. Técnica bastante empastada[28].

344. *Débora* [29].
Fresco.
1805.
Pechina noreste.
Inscripción en la base: "Debo / ra".

Juez y profetisa judía. Supo aconsejar a Barac el momento adecuado en que debía presentar batalla contra los cananeos, pueblo opresor. Los distintos atributos bélicos hacen alusión a esta victoria: espada en una mano, loriga en la otra, lanza y carcaj con flechas a sus pies, yelmo portado por un ángel niño. Al fondo, una torre.

Las cuatro heroínas bíblicas de las pechinas muestran una disposición similar: les acompaña un ángel niño, muestran los atributos que les caracterizan, llevan inscripción identificativa en la base, están sentadas sobre una densa nube, y tras ellas se abre un cielo con

25 GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 101.
26 GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 118.
27 GÁLLEGO, y DOMINGO (1987), p. 122.
28 Figura en el archivo fotográfico Mas (Barcelona), nº E-6170, fotografía del año 1982. Publicada en CALVO (1996), p. 85.
29 Jueces IV.

más nubes. Copian literalmente las de las pechinas de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes, por lo cual es evidente que Bayeu, antes de salir de viaje a Mallorca, sabía que iba a repetirlas y cuidó de llevarse los diseños, apuntes, estampas o bocetos correspondientes.

345. *Jael* [30].
Fresco.
1805.
Pechina suroeste.
Inscripción en la base: "Jael".

Tras la victoria propiciada por Débora, el general cananeo Sísara se escondió en la tienda de Jael. Cuando éste dormía, Jael le clavó un clavo en la cabeza, hecho al que alude el martillo que lleva la heroína en la mano y el busto sin vida de Sísara en el suelo, con la sien atravesada.

346. *Judit* [31].
Fresco.
1805.
Pechina noroeste.
Inscripción en la base: "Judit".

Sostiene victoriosa la cabeza que ha conseguido cortar a Holofernes, jefe de las tropas mandadas por el rey asirio Nabucodonosor para sojuzgar al pueblo de Israel. Como atributos guerreros sujeta un alfanje y un escudo.

347. *Ester* [32].
Fresco.
1805.
Pechina sureste.

Ester, mujer judía, consiguió de su esposo, el rey persa Asuero, un edicto por el que se devolvió sus derechos al pueblo judío, saliendo así de la opresión en que vivía. En su condición de esposa de rey, el angelito que le acompaña lleva una corona. Su mirada se dirige hacia un haz de luz sobrenatural.

[30] Jueces IV.
[31] Judit I al XVI.
[32] Ester I al X.

348. ***Las Marías ante el sepulcro*** [33].
Fresco.
1805.
Luneto del presbiterio del lado de la Epístola.

El Domingo de Pascua Jesucristo resucitó y abandonó su tumba. Las tres Marías[34], que acudieron de madrugada a ungir el cadáver, encuentran sorprendidas el sepulcro abierto y vacío. Un ángel, de "vestidura blanca como la nieve", señala a su interior diciéndoles: "No os asustéis. Buscáis a Jesús Nazareno, el crucificado; ha resucitado, no está aquí; mirad el sitio en que lo pusieron. Pero id a decir a sus discípulos y a Pedro que os precederá en Galilea". Los dos soldados de guardia mandados por Pilatos para vigilar la sepultura yacen dormidos. Los cuatro Evangelios no coinciden en cuanto a la identidad y número de las Marías, salvo en la Magdalena. En la pintura aparece la primera de las tres, perfectamente caracterizada con su larga melena y el tarro de ungüento a sus pies. Compositivamente las figuras se alinean horizontalmente. El sentido de la escena queda enfatizado por la mano del ángel señalando el sepulcro vacío, justamente en el centro de la composición.

A Jovellanos[35] le gustó el boceto en conjunto[36], su composición y colorido. Califica el ángel de "bellísimo", aunque el pecho le parece "algo mujeril". También su secretario, Manuel Martínez Marina, da su opinión favorable al pequeño cuadro: "el ángel sentado en el sepulcro me tiene enamorado". Jovellanos hubiera deseado que la Magdalena apareciera más hermosa pues considera que su representación "no es tan agraciada ni tan bella como nos la figuramos. Esta mujer admite todas las gracias de la hermosura profana, realzadas por el arrepentimiento". A diferencia, supuestamente, del boceto, la Magdalena del fresco sí ostenta suficiente lozanía. Advierte del abuso del ocre en las carnes, "que da alguna palidez al cuadro", otro defecto que no parece afectar al fresco ya que, de por sí, tiende a una mayor suavidad cromática que el óleo. Señala Alonso que es escena sin artificio y que "sólo busca los efectos barrocos en el escorzo de las figuras del primer término"[37].

349. ***La cena de Emaús*** [38].
Fresco.
1805.
Luneto del presbiterio del lado del Evangelio.

---

33 Mateo XXVIII, 1-7. Marcos XVI, 1-8. Lucas XXIV, 1-7. Juan XX, 1 y 11-13.

34 Según Marcos son María Magdalena, María de Santiago y Salomé. Según Lucas son María Magdalena, María de Santiago y Juana.

35 Carta de Jovellanos a Manuel Bayeu, 1805. Doc. 143.

36 Perdido o en paradero desconocido.

37 ALONSO (1971), p. 123.

38 Lucas XXIV, 13-35.

Dos de los discípulos de Cristo, camino hacia la aldea de Emaús, se encontraron con Él y, sin reconocerle, hablaron sobre los últimos sucesos de su muerte y resurreción. Al llegar, le invitaron a cenar y en el momento en que Jesús partió y bendijo el pan decubrieron con asombro que estaban ante su maestro. En la mesa a la que se sientan los tres y en otra mesita auxiliar hay panes, un pescado, una jarra, un vaso y un cuchillo. Los bordones de los discípulos y la clámide de peregrino que viste Jesús aluden a su condición de caminantes. Un sirviente, extraño al texto bíblico, entra en la estancia llevando otro pescado. El rostro de Jesús resplandeciente centraliza la composición, principalmente articulada por la disposición piramidal de los tres protagonistas, que así se adaptan al marco semicircular.

Jovellanos[39] elogia del hoy desconocido boceto su composición, dibujo y colorido. Pero desaprueba que "para de noche, y sin más luz que la de un candil, está demasiado iluminado, y la luz no es tan roja ni confusa como la artificial". Sencillo problema para el que propone una fácil solución: "Otros ponen la acción de día *(la fracción del pan),* y S. Lucas no dice que fue de noche, sino al anochecer; y así, si se quiere apagar el candil y abrir una claraboya en lo alto del muro, nada más habrá que alterar". Asimismo desaprueba la "proporción muy abreviada de medio cuerpo abajo" que presenta el "apóstol que está en pie". En el fresco, éste último defecto es claramente apreciable, sin duda condicionado por la disposición curva de la pintura. Aunque Jovellanos le llama "apóstol", más bien parece un siervo que trae más pescado para la cena. En cualquier caso, es personaje extraño al texto de San Lucas.

350. ***La Ascensión*** [40].
Fresco.
1805.
Medio punto del muro de cierre del presbiterio.

La traza y realización del retablo mayor de la iglesia de la cartuja de Valldemosa es posterior a la obra mural de Bayeu[41]. Cuando dicho retablo se levantó, su ático tapó parcialmente el tema pintado en el medio punto del muro de cierre del presbiterio. Aunque su visión ha quedado notablemente reducida, se adivina que representa una *Ascensión.* Se aprecia buena parte de la muchedumbre de discípulos que, mostrando diversas actitudes, asisten al ahora no visible ascenso de Cristo en cuerpo y alma a los cielos. También se distingue parcialmente a los dos ángeles que vienen a hacer entender los acontecimientos a los presentes. Diversos autores que han descrito las pinturas de Valldemosa coinciden en señalar que tras el retablo están representados dos asuntos, *El Salvador con los niños* y otro más no identificado[42].

---

[39] Carta de Jovellanos a Manuel Bayeu, 1805. Doc 143.

[40] Se alude en Marcos XVI, 19 y en Lucas XXIV, 50-52, pero es más prolijo el texto de los Hechos de los Apóstoles I, 9-14.

[41] En un documento firmado por el prior Bruno Montaner el 10 de enero de 1813, se especifican las cantidades cobradas a cuenta y pendientes de cobro por parte del escultor Adrián Ferrán por la realización de tres esculturas de santos y otros trabajos para el retablo mayor. Véase RIPOLL (1978), p. 73, nota 12.

[42] PIFERRER, y QUADRADO (1888), p. 450. FURIÓ (1925), p. 31. LLORENS (1929), p. 53. LLABRÉS (1958), t. I, p. 118. MORALES (1979), p. 183.

Alonso aventura la posibilidad que éste segundo aluda a la fundación de la cartuja[43]. Sin embargo, una observación atenta demuestra que todo lo pintado en el medio punto responde exclusivamente a un único asunto, *La Ascensión* [44].

Resulta especialmente interesante la consideración de esta pintura porque toda una carta de Jovellanos[45] a Manuel Bayeu está dedicada a la crítica que aquél hizo del boceto de una Ascensión pintada por éste, seguramente el boceto para el fresco situado hoy tras el retablo mayor. Téngase en cuenta que Jovellanos ya había visto y juzgado otros bocetos de los murales de Valldemosa y que ahora confronta dos de ellos con el presente boceto de la Ascensión. Marina, amanuense de Jovellanos, empieza, como siempre, aseverando "cuánto ha gustado el boceto a mi amo", concretamente "algunas figuras, soberbiamente dibujadas y expresadas, por ejemplo la del San Pedro, y aun la del San Juan, bien que la actitud de éste le parece poco decorosa". Luego va entrando en observaciones más incisivas. La postura de la Virgen con "brazos caidos y manos cruzadas" no expresa la "plenitud de gozo" que debiera. La figura del Salvador la quisiera "más viva de luz que de carne", "más elevada", y "más en reposo". Los ángeles "deben estar vestidos de blanco, e indicar con su actitud y movimiento que bajan a hablar con los discípulos". Aconseja rebajar "la cima del monte" o descubrir "mayor porción de cielo", así como "que las huellas de las plantas del Salvador no fuesen sino como de luz".

Tanto interesó a Jovellanos el asunto de la representación de la Ascensión que adjuntó a la carta una "Idea de la nueva composición que se cita en la carta anterior". A partir del texto bíblico expone en detalle cómo lo pintaría él: "escogería el momento de la aparición de los ángeles, y que empezasen a hablar a los discípulos del Salvador"; "representaría la figura del Salvador cuando la nube le había separado ya de la vista de sus discípulos, la colocaría en la mayor altura posible del cielo descubierto y haría que al espectador del cuadro le alumbrase como una luz brillante, pero con forma humana, al través de la nube, que por lo mismo debía ser transparente e iluminada, y penetrada por los gloriosos rayos que partieren de la misma figura"; "pondría en primer término sólo cuatro figuras, a saber: los ángeles vestidos de blanco, dirigiendo su palabra a los discípulos; la Virgen, que no habría menester oir lo que ya sabía, a otra parte, mirando al cielo en un éxtasis de gozo como que veía a su Hijo ir a sentarse a la diestra de su eterno Padre en la plenitud de su gloria, y como que estaba cierta de acompañarle muy presto en ella; San Juan al lado de la Virgen, mirando a la misma nube, pero con una expresión que, en medio del gozo que le inspiraba su amor y su fe, indicase algo de la tristeza que le ocupaba la ausencia de su amado. Las santas mujeres deberían ponerse a esta parte";

---

[43] ALONSO (1971), p. 123.

[44] Voy a enumerar los argumentos que prueban que toda la superficie al fresco tras el retablo mayor forma únicamente una Ascensión:
a) Es verdad que en la parte de la derecha hay un varón joven barbado con una vara acompañado por varios niños, y que la fisonomía de este varón recuerda a la de Jesucristo. Sin embargo, al menos tres de los niños y otra figura masculina barbada no miran al supuesto Jesús, sino más a los lejos y hacia arriba. Por lo tanto, el primer varón mencionado no es el protagonista de la escena, sino que se trata de un personaje secundario.
b) En el centro, en la parte más elevada, puede apreciarse que hay un cielo único común a todo el conjunto. Por lo tanto, los fragmentos situados a la derecha y a la izquierda del ático forman parte de la misma escena.
c) Algo se ve de los dos ángeles consustanciales al asunto, uno a cada lado de la zona central.
d) Las actitudes que denotan el conjunto de individuos situados en el fragmento de la izquierda responden inequívocamente a una *Ascensión.*
e) Anteriormente Jovellanos había visto y enjuiciado los bocetos de los frescos de la bóveda y de los muros laterales del presbiterio. Ahora comenta el boceto de una Ascensión cuyo desarrollo al fresco no figura en ningún otro sitio de la cartuja que no sea tras el retablo mayor.

[45] Carta de enero de 1806. Doc. 145.

"dividiría en grupos y en diferentes términos lo restante de la muchedumbre, de la manera más conveniente para el constraste. De los principales discípulos, unos expresarían en su actitud la más desconsolada tristeza por haber perdido de vista a su divino maestro, como que todavía no oyeran las promesas de los ángeles; otros seguirían aún con sus ojos la nube que le envolvía; pero, si fuere posible, indicando ya que la viva voz de los ángeles empezaba a atraer su atención, y los más convertidos del todo a oir esta voz; unos con gran sorpresa, otros sólo con gran curiosidad"; "colocaría la parte más elevada del monte a la derecha de la escena; pero sin levantarla demasiado, y graduándola hasta el último término para darle más fondo y que me dejase mucho cielo abierto"; "Tampoco pondría la nube del Salvador en medio, ni sobre la altura del monte, sino a un lado de ella, y donde hubiese mayor espacio de cielo. Pintaría éste muy limpio y claro para hacer brillar más el resplandor de la nube, sin dejar de poner algunos arreboles que contribuyesen a hermosearle, ni de bañar el horizonte de una suave y hermosa luz, para aislar las figuras que le cortasen".

En aquellos detalles que pueden compararse con el fragmento de fresco visible, se aprecia que las sugerencias de Jovellanos no encontraron eco en la pintura de fray Manuel. Tampoco se pretendía: Su Excelencia –escribe Marina de parte de su señor- "ha formado la idea de una nueva composición sobre el mismo asunto, para que cuando usted tenga que pintarle otra vez (pues que la del boceto ya no se debe mudar, sino sólo mejorar) tome de ella lo que le acomodare".

El día 26 de febrero de 1806 Jovellanos recibió un cuadro de Bayeu "conforme a la idea que de acá se le envió"[46]. Por lo tanto, pocas semanas después de recibir el boceto que hemos comentado extensamente. Sospecho que se trata de una segunda versión de *La Ascensión* que Bayeu pintaría siguiendo los consejos de Jovellanos. Este segundo boceto sería el que legó Jovellanos a su amigo Carlos González de Posada[47].

La relevancia que tuvo en su momento para Manuel Bayeu la cuestión de la representación de la *Ascensión* se manifiesta en otro particular. En el autorretrato que hizo y regaló a su amigo Francisco Tomás (cat. 360), tras la figura del fraile, aparece un cuadro sobre un caballete que ostenta, muy abocetadamente, este mismo tema.

En un *Pentecostés* de Francisco Bayeu del que existen dos versiones en boceto[48], aparecen dos figuras masculinas sentadas en primer plano del extremo izquierdo que coinciden plenamente con otros dos figuras colocadas en un lugar semejante en la *Ascensión* de Valldemosa. También encontramos cierta similitud con diversas figuras de una *Ascensión* de Mengs para la Capilla Real de Dresde (1766), que fue terminada en Madrid y de la que se conservan varios dibujos preparatorios[49].

---

46 *Diario duodécimo* en JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 71.

47 En la *Segunda memoria testamentaria*, de 5 de marzo de 1807, Jovellanos manifiesta: "Dejo al señor D. Carlos González de Posada, canónigo de Tarragona, mi amigo, el borrón que representa *La Ascensión del Salvador a los cielos*, de mano de Fr. Manuel Bayeu, poniéndosele antes un buen marco a mi costa". JOVELLANOS (1956), t. V, p. 272. Dicha *Ascensión* no podía ser la del primer boceto mandado por Bayeu ya que al escribirle Marina en enero de 1806 le dice "Uno y otro va adjunto", es decir el boceto enjuiciado por Jovellanos y la "Idea de la nueva composición". O sea que a Bayeu se le devolvió la primera versión.

48 MORALES (1995), p. 87.

49 ÁGUEDA (1980, 2º), p. 92-93.

351. *Fe y Esperanza* [50].
Fresco.
1805.
Bóveda del transepto, lado del Evangelio.
Cartela con inscripción: "Fee. y / Esperan / za".

Representación alegórica de las dos primeras Virtudes Teologales mediante dos muchachas que flotan entre nubes y que llevan los atributos que les caracterizan. La *Fe* viste amplio manto blanco "porque el color blanco muestra semejanza con la luz, cosa pura y perfecta por naturaleza". Lleva en su mano un cáliz, "en el que se fundan todas nuestras esperanzas y la verdadera finalidad de nuestros deseos, por cuanto la Fe consiste en una firme creencia, ajena a toda duda, por la que confiamos con entera certidumbre en la existencia de Dios, así como en su divino Poder y Providencia". Le acompañan tres angelitos portadores de una cruz, pues "como los dos principales extremos de nuestra Fe, como dice San Pablo, son el creer en Cristo Crucificado y el creer además en el Sacramento del Altar, por lo dicho se pinta con su Cruz y su Cáliz". La *Esperanza* viste sobre la túnica manto verde, color que le simboliza. Va tocada con corona de flores "pues se espera la aparición de los frutos que producen las flores". Sujeta un ancla, símbolo de la "utilidad" que "siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna". La Fe sujeta con una mano la cartela con inscripción que identifica a ambas virtudes.

El ritmo compositivo está marcado por la concatenación horizontal de tres elementos, que son los ángeles con la cruz y las dos virtudes. La corona floral y el ancla de la Esperanza recuerdan mucho a la corona del Gozo Espiritual (cat.38) y el ancla de la Esperanza (cat. 37) pintados en la Cartuja de Las Fuentes.

352. *Caridad* [51].
Fresco.
1805.
Bóveda del transepto, lado de la Epístola.

Tercera virtud teologal, situada, al igual que las dos anteriores, flotando en un contexto celestial nuboso. Lleva amplísimo manto. La túnica roja y la llama sobre la cabeza representan "su corazón ardiente". Acoge a tres niños, a uno de los cuales amamanta. "Los tres chiquillos muestran cómo, si bien la caridad es una sóla virtud, posee un tríplice poder, pues sin ella nada importan la fe ni la esperanza". Compositivamente es muy elemental, pues constituye todo el conjunto una forma apiramidada.

Existe un boceto (28 x 57 cm) y un dibujo preparatorio de Francisco Bayeu con escena idéntica, aunque en posición invertida, modelo a su vez para la Caridad representada en el fresco *La Providencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre* del Palacio Real de Madrid,

[50] RIPA (ed. 1987), t. I, pp. 353-354 y 401-403.
[51] RIPA (ed. 1987), t. pp. 162-163.

obra de hacia 1770[52]. Anteriormente fray Manuel había pintado la misma alegoría en la iglesia de Lalueza (cat. 294) y en la Catedral de Jaca (cat. 307-308); aunque sigue la misma concepción iconográfica, no recurre a uno ni a otro precedente en la ejecución concreta.

353. *Prudencia* [53].
Fresco.
1805.
Luneto oeste de la bóveda del transepto, lado del Evangelio.

En los cuatro lunetos determinados por la bóveda del transepto están pintadas a la grisalla, en tono ocre, hornacinas aveneradas que acojen las estatuas sobre peana alegóricas de las cuatro Virtudes Cardinales. Todo al modo ilusionista, fingiendo ser trabajo escultórico y no pictórico. Como las otras tres, la *Prudencia* es un muchacha en pie vestida con manto y túnica. Lleva un espejo para significar que el prudente se ha de mirar a sí mismo, "no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos".

Por su peculiar concepción simple y estatuaria estas cuatro alegorías difieren bastante de las mismas pintadas en la cúpula de la Cartuja de las Fuentes (cat. 43-46). Sin embargo, comparten la misma intención iconográfica de asociar las Virtudes Cardinales con las mujeres fuertes del Antiguo Testamento representadas en las pechinas (cat.344-347), todo ello puesto al servicio de una lectura en clave mariana.

354. *Justicia* [54].
Fresco.
1905.
Luneto este de la bóveda del transepto, lado del Evangelio.

Los principales atributos que lleva la muchacha son la balanza, levantada con una mano, y la inexorable espada. La balanza expresa "que la Divina Justicia marca la pauta de todas las acciones". A sus pies, un haz de varas atadas con una segur, objeto "portado antiguamente en Roma en manos de los Líctores, que lo llevaban delante de los Cónsules o los Tribunos de la Plebe; significándose con ello que no se debe demorar el castigo si la Justicia lo requiere, no debiéndose tampoco actuar de modo precipitado, y tomándose el tiempo necesario para madurar el juicio en el espacio que se emplea en desatarse las varas".

---

[52] El boceto, en colección particular de Sevilla, ha sido publicado por ARNAEZ (1976), p. 348. Anteriormente el dibujo fue identificado por la misma autora, ARNAEZ (1972), p. 137, nº 167 y ARNAEZ (1975), p. 43 , nº 567, lam. XXI).

[53] RIPA (ed. 1987), t. II, pp. 233-237.

[54] RIPA (ed. 1987), t. II, pp. 8-11.

355. ***Fortaleza*** [55]
Fresco.
1805.
Luneto este de la bóveda del transepto, lado de la Epístola.

La muchacha agarra con sus manos una columna "porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros".

356. ***Templanza*** [56].
Fresco.
1805.
Luneto oeste de la bóveda del transepto, lado de la Epístola,

La muchacha sostiene en sus manos un freno de caballo "a fin de representar la debida moderación de apetitos y pasiones".

B. OTRAS PINTURAS EN LA CARTUJA DE VALLDEMOSA

357. ***Escudo de la Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa.***
Óleo / lienzo.
Ca. 1805/6
Cartuja de Valldemosa, bóveda de la sacristía.

Medallón oval pintado sobre tela, insertado en el centro de la bóveda de la sacristía y enmarcado por una moldura de yeso. Es, por lo tanto, pintura de caballete, aunque a simple vista produce el mismo efecto que una pintura mural, que fue el resultado perseguido. Dos ángeles niños portan un escudo coronado en cuyo único campo interior hay un Ecce Homo emergiendo de un sepulcro, con una cruz tras él. Normalmente el escudo de la cartuja es partido, situándose el Ecce Homo a la derecha (en heráldica es la siniestra o izquierda) y tres de las cuatro barras de Aragón a la izquierda (diestra en heráldica). Dicho escudo había sido establecido desde la fundación de la cartuja en 1399 por voluntad del propio monarca fundador Martín el Humano[57].

---

55 RIPA (ed. 1987), t. I, pp. 437-440.
56 RIPA (ed. 1987), t. II, pp. 353-355.
57 BARLÉS (1993), t. 12, p. 44.

El hecho de que el pintado por Bayeu carezca de las barras aragonesas no es excepcional y hay otros ejemplos que lo corroboran. Al fin y al cabo, el motivo que da más personalidad al escudo valldemosino es el Ecce Homo, en directa alusión a la advocación de Jesús Nazareno.

Es pintura inédita, a pesar de estar en un lugar de fácil acceso. La observación de cerca pone en evidencia que pertenece a la mano de fray Manuel. Es típico el colorido blando, el modelado elemental de masas y, sobre todo, la tipología de los angelitos.

358. ***La Virgen del Rosario con santos cartujos y la Beata Catalina Tomás.***
200 x 275 cm aprox.
Óleo / lienzo.
1804-1806.
Cartuja de Valldemosa, sacristía.

Cuadro de formato poco usual, seguramente debido al destino para el que fue realizado, hoy ignorado. Es posible que fuera cuadro de altar de alguna capilla de la cartuja. Representa en el centro a la Virgen con el Niño acompañados por dos ángeles mancebos, flotando sobre nubes e irradiando luz. Están repartiendo rosarios a los santos situados a ambos lados. A nuestra izquierda, San Bruno arrodillado. Lleva nimbo en el que lucen seis estrellas, recuerdo de sus seis primeros compañeros vistos en sueños por el Obispo Hugo de Grenoble. A sus pies la mitra y el báculo, en recuerdo de haber rechazado la dignidad de ser Obispo de Reggio (Calabria). Detrás de San Bruno están San Antelmo y San Hugo de Lincoln, cuyos atributos respectivos son

---

En el manuscrito *Fundació y successiu estat del Real Monastir y Sagrada Cartuxa de Iesus de Nazaret del Regna de Mallorca. Son glorios principi per el Serenissim. Rey Don Martí de Aragó any del Señor MCCCXCIX, per F. Albert Puig monjo profes de dite Real Monastir*, 1705, fols. 22 v. y 23 r., se explica el escudo de armas de la cartuja de Valldemosa en los siguientes términos:

"Están pues las armes gravades en esta forma. Una jarxa o escut ab coronat real, el camp partit o repartit de esta manera. En la part dreta una imatge de Jesu Christ N. S. de la edat en que pati passió y mor per a salvarnos, posat en peus y casi fins a la cintura, dentre un sepulcre ubert so que del cos se veu representa be un spectacle de dolor y los molts senti nostre soberano redemptor pera desllivrarnos de la eterna mort. Está puis la santa imatge arrimada de una creu ab aquel titol la fa tan gloriosa I.N.R.I. serveren estas divines paraules de lletra a las armas a la permia tota acarnelada, las mans lligades una sobre altra, las ubertures dels claus com a escrites en ellas y en lo costat la que feu la dira lancea. El cap coronat ab corona espinea y en lo coll una corda cau per lo pit, instrumento que si exercitaren la paciencia de nostre manso cordero devrien ablanir la duressa de nostres cors plorant en la sua vista nostras culpas. Pues foren la causa de tanta pena prestant las mans per que la causasen los instruments a qui no la devia, si no per ser intrat fiador de nostres mals y haver volgut pagar ab tot rigor de justicia a la divinitat ofesa lo que devia el home sens tenir caudal pera desquitarse. O magnum dietatis opus. Qué hermosa, qué bella resta la creu ab Jesús arrimat a ella. Crux benedicta nitet dominus qua carne pependit: atque cruore suo vulnera nostra lavit.

A la part esquerra de este símbolo soberano del amor de Jesús están las barres, diven de Aragó, dirien millor del condes antics de Barcelona que en mes armes son tres barres colorades en camp de or o per le contrari. No va molt en asso, ni si reparatant en tot altenentros a lo mes vertader de la historia, de or era el camp de aquel escut, aportaver embracat el primer conde de Barcelona, en lo qual de sa propria sanc, ab que venia tenit si no fosja dels inimies de la fee restaven morts a sas mans prostrats a son valor el pusim emperador Carlo Magno, pintá ab sos dits sobre el camp del escut del conde era, com esta dit, de or, las barres colorades donant li esta divisa a éll y a sos sucessors per armes, las quals restantse en perpetuitat a la ciutat de Barcelona y Principat de Cathaluña passarent felizment a la Corona de Aragó. Per haver casat un dels condes de Barcelona ab princesa de aquell Regne unintse estos dos estats se feren las armes communes, donantlas a los altres regnes se anaren en lo temps conquistant com se veu en este (?) de Mallorca y de mes pertanen a dita Corona de Aragó".

la lámpara reavivada milagrosamente por la mano divina y el cisne amigo. A nuestra derecha, se encuentran arrodilladas la beata valldemosina sor Catalina Tomás[58] y Santa Rosalina de Villanueva, única santa de la Orden Cartujana femenina y de origen aristocrático como demuestra su corona[59]. El cesto de panes a los pies de la Virgen puede relacionarse con la infancia de ambas santas ya que Rosalina repartía pan a los pobres a escondidas de su padre y Catalina también practicó este tipo de caridad, además de tener encomendada en Son Gallard, a partir de los diez años, la misión de llevar la comida a los campesinos. El niño que Catalina lleva de la mano podría ser uno de los que ella curó milagrosamente. Así, a Joan Colom le curó la ceguera y a Joan Calafat la cojera. El episodio representado en la lejanía evoca asimismo la infancia de Catalina, cuando era más pequeña y todavía vivía en Valldemosa, donde junto con sus hermanos pudo tratar a los cartujos. La composición está regida por un esquema piramidal.

Hasta ahora el cuadro era tenido por obra de fray Joaquín Juncosa[60], pintor y cartujo que fue del siglo XVII y que dejó en Valldemosa una serie de lienzos dedicados a los Misterios del Rosario. Una asociación simplista, carente de crítica, había vinculado una y otras obras a un mismo autor. Sin embargo, un análisis minucioso del cuadro estudiado descarta radicalmente no sólo cualquier parecido estilístico y formal con fray Juncosa, pintor del alto barroco, sino que revela indiscutiblemente la personalidad artística de fray Bayeu. Carácter tardobarroco, nubes y luz espesas, plegado blando y abultado de los paños, formas de las manos, carnaciones con "frescores" o toques rojizos, figuras pesadas, rostros redondeados, alas de los ángeles, coloración alegre y dulzona, son entre otros los rasgos que evidencian la nueva atribución propuesta. Acaso se aprecian ciertos indicios en algunos rostros (sobre todo el del ángel de la derecha y algo también en los de los santos) que apuntan a la intervención de otra mano. No olvidemos que a Bayeu le ayudaba en Mallorca un discípulo llamado Pedro.

359. ***Martirio de los cartujos ingleses.***
97 x140 cm.
Óleo / lienzo.
1804-1806.
Cartuja de Valldemosa, sacristía
.

Es un cuadro compartimentado en seis escenas alusivas a la sangrienta persecución que infligió el rey cismático Enrique VIII a los cartujos ingleses. Abundantes crónicas cartujanas recogen con detalle estos sucesos, así como algunas dramáticas pinturas realizadas, entre otros, por Sánchez Cotán o Vicente Carducho. Baltasar Cuartero y Huerta[61] nos brinda una pormenorizada lectura iconográfica de las ejecutadas por Carducho, de la cual podemos servirnos ahora. Cuando Enrique VIII se impuso como jefe supremo de la nueva iglesia

58 Nació en 1531. Ingresó en el convento de Santa Magdalena de Palma en 1552, donde murió en 1574. El Cardenal Antonio Despuig consiguió su beatificación del Papa Pío VI en 1792. En 1930 fue beatificada por el Papa Pío XI. Siempre ha gozado de gran devoción entre los mallorquines. Más información sobre la "Beateta" puede encontrarse en CANO (1992).

59 Acerca de los santos cartujanos mencionados véase BOSQUED (1986), p. 65-68.

60 ALONSO (1971), lam. junto a p. 124.

61 CUARTERO (1950), t. CXXVII, pp. 514-525; (1951), t. CXXVIII, pp. 137-143 y 150-152.

anglicana, los cartujos resolvieron mantener su obediencia a la Santa Sede. El prior de la Cartuja de la Anunciación de Londres, John Kouchton, junto con los priores de las Cartujas de Beauvale y de la Visitación de la Virgen, llamados Robert Laurens y Augustin Uvester, acordaron comparecer ante el canciller del rey Thomas Cromwell para comunicarle su postura. En respuesta, fueron encerrados en la Torre de Londres y, tras ser condenados a muerte, fueron arrastrados por caballos y ahorcados; pero antes de expirar, con objeto de aumentar su suplicio, les desnudaron y echaron en un cesto de mimbre, les arrancaron las vísceras, y les cortaron en pedazos que fueron arrojados en calderas de agua hirviente y cocidos luego al fuego. Era el 4 de mayo de 1535. Poco tiempo después Cromwell mandó prender a otros tres padres de la Cartuja de Londres, Humfrid Middlemore, William Exmew y Sebastian Newdigate, que fueron encarcelados y atados de pie a una columna con cadenas al cuello y grillos en los pies y manos. Como no claudicaron en sus conviciones, fueron arrastrados por caballos, ahorcados y decuartizados el 19 de junio de 1535. Entre las pruebas de sumisión que quisieron imponer a los cartujos de Londres, se ideó construir un tablado para que en una fiesta solemne del monasterio cuatro monjes hicieran público acatamiento a las jerarquías anglicanas. Al no obedecer las órdenes, los cuatro cartujos fueron desterrados a Evoraco, donde llegaron a gozar de gran prestigio entre los fieles, ante lo cual Cromwell mandó que dos de ellos, John Rostchester y Jacques Walwort, fueran ahorcados de sendas cadenas a las afueras de la ciudad. Era mayo de 1537. A pesar de tan duros castigo y de las nuevas imposiciones que recibió la Cartuja de Londres, varios religiosos de la comunidad se mantuvieron irreductibles. Lo formaban los monjes Richard Beerer, Thomas Johonson, Thomas Green, el diácono John Deni, y los conversos William Greenwood, Thomas Seryven, Robert Salt, Walter Pierson, Thomas Reding y William Horn. El canciller Cromwell los redujo a prisión en mayo de 1537 para forzarles a cambiar de opinión, sin conseguir resultado alguno. Entonces hizo juzgar y condenar a Richard Beerer y John Deni a ser arrastrados por caballos, ahorcados y descuartizados, como ya lo habían sido otros monjes cartujos anteriormente. El resto de los religiosos fueron muriendo en prisión acosados por múltiples privaciones, a excepción del lego William Horn que recibió ayuda sobrenatural para resistir. Finalmente, en noviembre de 1541 acabó sufriendo similares suplicios que sus predecesores en el martirio.

En la pintura de Bayeu no se puede precisar con plena exactitud a qué episodios corresponden las distintas escenas. Más bien parece que se ha considerado el martirio de los cartujos ingleses de manera global, dado que, como ya se ha visto, la mayoría sufrieron torturas similares. Así, la primera escena (arriba, a la izquierda) aparece subdividida en dos: en la lejanía vemos el momento en que varios cartujos son hechos prisioneros, mientras que en primer término se muestra a los cartujos encarcelados y amarrados. En la segunda escena (arriba, centro) cinco cartujos son arrastrados por caballos por las calles de una ciudad (es de suponer que Londres), con presencia de múltiples espectadores; en la lejanía se ve el cadalso que les espera. En la tercera escena (arriba, derecha) tres cartujos penden ahorcados, mientras otro es desnudado y a otro más, ya desnudo, le urgan en las entrañas; también hay público, una ciudad al fondo y un ángel que viene a entregar las coronas y palmas martiriales merecidas por las víctimas. La cuarta escena (abajo, izquierda), ambientada asimismo en las afueras de una ciudad, muestra el descuartizamiento y cocción de los miembros cortados, ante la presencia de público. En la quinta escena (abajo, centro) los cuerpos que están siendo desmembrados se arrojan al fuego; más público y un ángel como el de la escena tercera. La sexta y última escena (abajo, derecha) parece referirse específicamente al ahorcamiento de John Rostchester y Jacques Walwort, aunque hay un tercer personaje semidesnudo acosado por perros y jinetes.

Hay muchos aspectos iconográficos comunes entre los lienzos dedicados a estos episodios por Sánchez Cotán y Carducho y el lienzo de Bayeu. Fray Juan Sánchez Cotán realizó tres, junto con otros, para la Cartuja de Granada hacia 1615-17. Son los titulados *Cartujos interrogados por el juez, Martirio de los padres Rostchester y Walwort* y *Martirio de cartujos en la Torre de Londres* [62]. Vicente Carducho, dentro de su extenso ciclo de gran formato dedicado a historias cartujanas y pintado para la Cartuja de El Paular entre 1626 y 1632, dedicó cuatro lienzos a los temas *Martirio de los tres padres priores de las Cartujas de Londres, Nothingam y Auxiolme* (Escuela de Bellas Artes de La Coruña), *Martirio de cuatro monjes y seis conversos de la Cartuja de Nuestra Señora de la Anunciación de Londres* (Palacio Arzobispal de Valladolid), *Martirio de los venerables padres D. Juan Rostchester y D. Santiago Walfort, profesos de la Cartuja de la Anunciación de la Virgen, Londres* (Escuela de Bellas Artes de La Coruña) y *Martirio del V P. vicario presidente y de dos monjes de la Cartuja de la Anunciación de la Virgen, de Londres* (Museo del Prado)[63]. Aunque estos aspectos comunes no implican copia directa, los modelos de los que partió Bayeu tendrían alguna filiación con las obras de sus predecesores.

Esta obra carece de referencia bibliográfica o documental alguna, pero, como en el caso anterior (cat. 358), son bien patentes los estilemas típicos de Manuel Bayeu, si bien adaptados a un sentido más miniaturesco y expeditivo. Téngase en cuenta que cada escena, con toda su amplitud escenográfica, apenas llega a 50 x 50 cm. Cabría pensar que se trata de un boceto común para una serie de seis cuadros de mayor formato dedicados a narrar el martirio de los cartujos ingleses.

360. ***Autorretrato.***
32'5 x 26'5 cm.
Óleo / cinc.
Ca. 1805.
Cartuja de Valldemosa, Celda-museo nº 4.

De medio cuerpo y en posición de tres cuartos, vestido con hábito cartujano, con bonete en la cabeza y larga barba blanca sin bigote. Lleva en la mano izquierda una paleta cargada con distintos colores y un pincel en la mano izquierda. Tras él, un caballete donde reposa un cuadro dedicado a la *Ascensión*, sumariamente esbozado[64]. El fondo es neutro. Se conserva con notables deterioros por cazoletas, desprendimientos de policromía. Algunos repintes, especialmente en el rostro, desvirtúan el carácter original.

El autor lo dio en recuerdo al escultor y pintor mallorquín Francisco Tomás, muerto en 1807, con el que hizo amistad. Antes de 1842 estaba ya en posesión del erudito Joaquín María Bover[65]. Vicens Furió nos aclara que Bover poseyó un autorretrato de fray Manuel Bayeu que

62 ANGULO, y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), pp. 70-71.
63 ANGULO, y PÉREZ SÁNCHEZ (1969), pp. 139-141.
64 Véase al respecto cat. 350.
65 BOVER (1842), voz "Tomás (Francisco)".

luego pasó a poder de Jaume Planas y más adelante a manos del cervantista Isidro Bonsoms, propietario de una celda de Valldemosa. Cuando Furió publicó su trabajo -1925- Bonsoms había ya muerto y pertenecía a su viuda[66]. Años después el patrimonio Bonsoms se dispersó y en tiempos recientes el cuadro ha sido recuperado por su actual propietario en el mercado de antigüedades. El cuadrito, según Furió, llevaba pegado un papel con la siguiente inscripción: "Fray Manuel Bayeu Relig Cartujo de la Cartuja de Nª. Sª. de las Fuentes en Aragon. Habiendo venido a pintar la Iglesia de la X Jesús Nazareno el año 1803 y de 65 años. Hizo este su retrato para su amigo Don Francisco Thomás, Cartoix y pintor en Palma. Año 1805". Ya he advertido al tratar el problema de la cronología del viaje de Bayeu a Mallorca que estos datos son equívocos y deben manejarse con precaución.

Se conoce la existencia de una copia realizada por Mut[67]

C. PINTURAS EN PALMA DE MALLORCA

361. ***Retrato del Obispo Bernardo Nadal y Crespi.***
119 x 94 cm.
Óleo / lienzo.
1804-1805.
Palma de Mallorca, Palacio Episcopal.
Insripción inferior, muy deteriorada y de difícil lectura: "EL ILE. Y REVMO. BERNARDO NADAL Y CRESPI POR LA GRA DE DIOS Y DE LA SANTA SEDE APOSª OBISPO DE MALLCA DEL CONSE / DE SM NACIO EN LA VILLA DE SOLLER A LOS 5 DE ABRL DE 1745 FUE COLLal DEL COLEio DE LA SAPIEta DE Pma Y Rº DEL MISmo, CAN / DE LA CATal DE... DIOC... DE LA Rl SECREta DE LA YNTERPRE... /... Y EN 26 DE... 1881 FUE ELECTO PARA..."[68].

De medio cuerpo, sentado en un sillón y en actitud bendiciente. Viste alba y muceta. Son atributos de su prelacía el anillo y la cruz pectoral, así como la mitra y báculo que descasan sobre un mesa detrás, en la que también hay libros y una campanilla. Fondo cerrado con un cortinaje. Bernardo Nadal y Crespi nació en Sóller, al norte de Mallorca, en 1745. Ingresó en el Seminario Conciliar de Palma y luego pasó a la Universidad Luliana, donde se doctoró en Artes, Jurisprudencia y Teología. Fue becario y luego rector del Colegio de la Sapiencia de Palma. Su

66 FURIÓ (1925), p. 32. También es citado por: LLABRÉS (1958), p. 118; RAMIS, BOUTROUX, y ALONSO (1973), p. 173, nota 66; CANTARELLAS (1981), p. 57; DOLÇ (1989), t. II, p. 55.

67 LLABRÉS (1958), t. I, lam. 5. RAMIS, BOUTROUX, y ALONSO (1973), p. 113.

68 La inscripción puede recontruirse así: "El Ilustrísimo y Reverendísimo Bernardo Nadal y Crespi, por la Gracia de Dios y de la Santa sede Apostólica Obispo de Mallorca, del Consejo de Su Majestad, nació en la villa de Sóller a los 5 de abril de 1745. Fue colegial del colegio de la Sapiencia de Palma y rector del mismo. Canónigo de la Catedral de Palma... de la Real Secretaría de la Interpretación [de Lenguas]... y en 26 de... 1811 fue electo para [diputado a las Cortes de Cádiz]...

primer destino como presbítero fue la pequeña aldea de Mancor del Valle. Estudió lenguas antiguas y modernas. En 1777 se dirigió a Madrid, donde llegó a ingresar en la Oficina de Interpretación de Lenguas. Fue también abreviador de la Nunciatura. El Rey le nombró canónigo de la Catedral de Palma de Mallorca en 1787 y en 1794 Obispo de Mallorca. Entre sus actuaciones como obispo destacan la fundación del Colegio de la Pureza para la instrucción de mujeres y la edición de un catecismo diocesano. Resultó elegido diputado a las Cortes de Cádiz y llegó a ser presidente de la comisión redactora de la Constitución de 1812. Murió en Palma el año 1818[69].

La búsqueda de este cuadro parte del propio testimonio de Bayeu, quien afirma haber pintado el retrato del Obispo de Mallorca[70]. Bayeu tuvo ocasión de conocer al Obispo Nadal poco después de llegar a Palma, y se volvieron a ver al menos una vez más cuando algún tiempo después el prelado visitó la cartuja para contenplar la cúpula de la iglesia recién pintada. He tenido noticia de hasta cuatro retratos del obispo. Uno en colección particular, al parecer de mala calidad. Otros dos en Sóller, pertenecientes respectivamente al Ayuntamiento y a la iglesia parroquial, siendo éste último una copia de finales del siglo XIX. Y por último el de la galería de retratos del Palacio Episcopal de Palma. Tanto por eliminación como por análisis formal, parece oportuno atribuir a Bayeu el último mencionado. No es una obra plenamente típica del pintor, pero lo mismo ocurre con el retrato de Pedro María Ric (cat. 328), con el que presenta evidentes paralelismos: claroscuro del rostro, cejas, manos y uñas, sencillez de cromatismo y modelado.

IGLESIA DE SANTA CRUZ

Se encuentran actualmente en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Palma de Mallorca dos parejas de lienzos inéditos que son indiscutiblemente obra de Manuel Bayeu. Por la temática cartujana de una de las parejas (San Hugo y san Antelmo), lo normal es suponer que procedan del monasterio de Valldemosa, despojado de riquezas artísticas en las desamortizaciones de 1820 y 1835. Es muy sintomático el hecho de que en la misma parroquia encontremos una cruz procesional y seis candeleros de plata procedentes de la allí[71]. También se halla un gran lienzo de San Bruno, supuestamente de la cartuja, cuyo estilo anda próximo al de Guillermo Torres Rubert, autor de dos cuadros de altar situadas en el coro de legos de Valldemosa[72]. Aunque el archivo parroquial se conserva íntegro y es de gran riqueza documental debida a la antigüedad del templo, no me ha sido posible hallar ningún dato alusivo a estas pinturas. Pero, al menos, sí existe constancia en el Archivo Diocesano de Mallorca de que la iglesia de Santa Cruz, junto con otras, fue beneficiaria, en ambas incautaciones, de bienes procedentes de la Cartuja de Valldemosa[73]. En el inventario formado en la cartuja tras la supresión de 1820 figuraban

69 Datos extractados de MATEU (1985), pp. 469-483.

70 Carta de Manuel Bayeu a Miguel Esteban Ric, del 22 de marzo de 1805. Por lo tanto el retrato ha de ser anterior a esa fecha. Ver doc. 141.

71 RIPOLL (1978), p. 77.

72 RAMIS, BOUTROUX, y ALONSO (1973), p. 123.

73 ROSELLÓ (1988).

algunos cuadros[74], aunque ninguno de ellos consta que fuera a parar a Santa Cruz. Parece ser que al restablecerse el gobierno absolutista en 1823 no se devolvieron en su totalidad los bienes a la cartuja[75]. Tras la definitiva exclaustración de 1835 volvió a formarse inventario[76] y los objetos fueron entregados al rector de la parroquial de Valldemosa, pero no se sabe bien la suerte que corrieron con el paso del tiempo. Al margen de los avatares desamortizadores, conviene asimismo recordar la secular vinculación que tuvo la iglesia de Santa Cruz con la cartuja desde que en 1401 el Papa Benedicto XIII concedió a los cartujos la rectoría perpetua de dicha parroquia[77]. En definitiva, es evidente que existieron circunstancias propicias para que fueran a parar cuatro obras de Bayeu a la iglesia parroquial de Santa Cruz, aunque no se conozcan las causas específicas.

362. *San Antelmo de Belley* [78]
150 x 100 cm aprox.
Óleo / lienzo.
1804-1806.
Palma de Mallorca, iglesia de Santa Cruz.
Inscripción en la banda inferior: "S. Anthelmus Episcopus Bellicensis ex Ord. Cartusiensi"[79].

---

74 Según consta en el inventario formado en 1821, ROSELLÓ (1988), pp. 226 y 227, había en la iglesia nueva:
- "Seis cuadros medianos detrás del sagrario".
- "Dos cuadros pequeños ovalados y dos grandes modernos, colgados en el presbiterio, y diez y siete grandes en las otras paredes de la iglesia, esto es, los quince que representan los misterios de Jesucristo [*de fray Joaquín Juncosa*] y los dos, otros santos".
"En el claustro nuevo ocho capillas con mesa y retablo, y en el antiguo cinco con lo mismo".
"En el cuarto de la hospedería, otra capilla con lo mismo y en la prioral otra".
"En el cuarto de la casa contigua al monasterio llamada *Infern*, una capilla de la Bta. Catalina Tomás y Ntra. Sra. del Rosario".

75 ROSELLÓ (1988), p. 224.

76 Entresaco de ROSELLÓ (1988), pp. 230 y 231, los siguientes conceptos:
- En la iglesia (nueva) "Quince cuadros al olio de los 15 misterios, del pincel de Fr. Juncosa y en los intercolumnios. Cuatro cuadros también grandes, modernos. Dos pequeños ovalados al lado del cuadro del altar mayor".
- "En dicha sala capitular ocho cuadros colgados, un altar y capilla del Sto. Christo".
- En la sacristía "Doce cuadros al olio de varios santos".
En un inventario más tardío de 1890, ROSELLÓ (1988), pp. 232 y 233, figuran:
- En el coro de legos de la iglesia (nueva) "dos altares con dos pinturas al óleo, una de S. Antelmo, la otra de S. Hugo, obispos cartujos [*obras que ya he mencionado del pintor Guillermo Torres Rubert*]".
- "En la división de los dos coros y encima del portal por donde se comunican hay una pintura al óleo de la Virgen de los Dolores y otra del Ecce-Homo con un marco dorado".
- En la sala capitular un cuadro "grande del Salvador pintado sobre tela con marco dorado en buen estado; dos idem grandes, uno de la Purísima Concepción y otro del Rosario con marco negro muy estropeados. Dos id. más pequeños, uno de un evangelista y otro de un obispo con marco dorado en buen estado. Dos id. del mismo tamaño, uno de Sto. Tomás de Aquino y el otro de un santo obispo sin marco alguno. Otro id. de un monje lego con marco negro".
- "Adornan las paredes de la sacristía una grande pintura al óleo de la Virgen del Rosario, otra idem antigua de la Adoración de los Santos Reyes en Belén y otra de San Bruno".

77 BARLÉS (1993), t. 12, p. 48.

78 TIOLLIER (1877). REAU (1955), t. III, pp. 99-100.

79 San Antelmo Obispo de Belley, de la Orden Cartujana.

Nacido en el año 1107 en la Torre de Chignin (Saboya). Ingresó en la Cartuja de Portes. Llegó a ser prior general de la Orden Cartujana. En 1163 fue consagrado Obispo de Belley. Murió en 1178. Ocupa el centro de la pintura, de cuerpo entero y en pie, con la cabeza rasurada y el hábito cartujano. Como obispo le pende del cuello una cruz pectoral, sujeta un báculo y un angelito a sus pies lleva la mitra. Con la otra mano sostiene una custodia. Hay otros dos angelitos a sus pies, uno de los cuales lleva una vela encendida. Sobre los pedestales pétreos situados en segundo término descansa un candil de aceite encendido. Vela y candil aluden al milagro por el cual su lámpara extinguida fue reavivada por una mano celestial. Libro, cilicio, látigo y calavera, objetos agrupados en el suelo, simbolizan la vida penitente. El cráneo también podría aludir a la profanación que hicieron de sus restos mortales durante la Revolución Francesa: arrancaron la cabeza del esqueleto y la machacaron sobre el pavimento exhortándola burlonamente a que demostrara su santidad. Al fondo, paisaje montañoso. El grupo de figuras forman una composición piramidal cuya cúspide es la cabeza del santo.

Forma pareja con el siguiente cuadro (cat. 363), puesto que es similar la composición, común la temática hagiográfica cartujana, iguales las dimensiones, e idéntico el marco de estilo Carlos IV (sin duda original). Igualmente es obvia la realización por el mismo artista. La temática cartujana y la localización de ambas obras en la iglesia de Santa Cruz son factores que, a tenor de lo dicho más arriba, invitan a considerar a Manuel Bayeu como uno de los posibles autores. Este argumento, no obstante, palidece ante otro mucho más rotundo, de índole formalista, por el que se pone en evidencia la personalidad artística del cartujo aragonés: fisonomías, rizos, anatomías "amorcilladas" y frescores de los angelitos; paños de plegados hinchados, volumetría contundente, formas de las orejas, manos, ojos, colorido crudo y dulzón, nubes algodonosas, etc. El gusto por exagerar las arrugas del rostro del santo recuerda, aunque mucho menos acusadamente, al rostro de Santa Ana en la *Presentación de la Virgen niña en el templo* (cat. 339).

363. *San Hugo de Lincoln* [80]
150 x 100 cm aprox.
Óleo / lienzo.
1804-1806.
Palma de Mallorca, iglesia de Santa Cruz.
Inscripción en la banda inferior: "S. Hugo Episcopus Lincolniensis Ord. Cartusiensis."[81].

Nació en Avalon (Delfinado) en el año 1135. Ingresó en la Gran Cartuja de Grenoble en 1150. El rey de Inglaterra Enrique II le nombró prior de la Cartuja de Witham (Somerset). En 1189 fue consagrado Obispo de Lincoln, de donde procede su sobrenombre. Murió en Londres en 1200, siendo canonizado veinte años después. Aparece sentado, con el hábito cartujano y rasura propia de los padres. Su pecho está perforado por una llama de amor divino. Lo flanquean dos ángeles niños, uno de los cuales sostiene el báculo, atributo de obispo al igual que la cruz pectoral y el anillo. Por detrás un cisne, aquel que fue domesticado por el santo y que le anunció su muerte próxima rehusando comer; simboliza además la vida pura y la muerte apacible de San

[80] FORBES (1917). CLAYTON (1931). FARMER, y DOUIE (1961-62). REAU (1955), t. III, pp. 665-666.
[81] San Hugo Obispo de Lincoln, de la Orden Cartujana.

Hugo. Ocupa la mitad superior del cuadro una gloria con nubes y luces, angelitos y un ángel mancebo portador de un cáliz por el que asoma en miniatura el Niño Jesús, alusión a cierta visión que tuvo cuando celebraba la misa. Una línea compositiva en zig-zag va del ángel a la cabeza del santo, de allí a su rodilla derecha y angelito de pie, hasta acabar en el otro angelito sentado.

Sobre la identificación del autor véase lo dicho en el cuadro anterior (cat.362). Otro rasgo refuerza la atribución, el rompimiento de nubes espesas y luz sobrenatural ocre. La tipología del ángel mancebo coincide con los de la *Ascensión* de la Cartuja de Valldemosa (cat. 350).

364. *San Buenaventura* [82].
184 x 104 cm.
Óleo / lienzo.
1804-1806.
Palma de Mallorca, iglesia de Santa Cruz.

Nació en la Toscana en 1221. Famoso por sus conocimientos y escritos teológicos, llegó a ser General de los Franciscanos, Obispo y Cardenal. Participó en el Concilio de Lyon (1274) cuyo objetivo era buscar la unión de las dos Iglesias Occidental y Oriental. Canonizado en 1482 y declarado doctor seráfico en 1587 por el Papa Sixto V, otorgándole los mismos honores que a Santo Tomás de Aquino. Es de faz imberbe, según la tradición iconográfica más habitual, difundida por los Franciscanos observantes. Sobre el marrón hábito franciscano viste roquete y muceta cardenalicios. Está arrodillado ante una mesa, recibiendo la inspiración divina con una pluma en la mano. Sobre la mesa hay dos libros, uno de ellos abierto muestra las palabras "Pharetra" y "Meditationes ?/ vite / Christi", alusivas a su obra escrita. El otro libro muestra parte del lomo con las letras "SIS", tratándose posiblemente de las memorias de San Francisco de "Asís" que escribió San Buenaventura y terminó milagrosamente durante tres días después de morir. También sobre la mesa hay un crucifijo sobre peana que mana abundante sangre. Evoca otro de los tratados escritos por el santo, el *Lignum Vitae,* que habla del árbol de la Cruz o árbol de la Redención donde Cristo derramó su sangre para salvación de los hombres. El fondo de la escena es neutro y la composición diagonal.

Al igual que ocurre con *San Antelmo* y *San Hugo de Lincoln* (cat. 362-363), la pareja formada por los dos doctores seráficos *San Buenaventura* y *Santo Tomás de Aquino* (cat. 365) responden al mismo tamaño, disposición, marco y localización. Y naturalmente a la misma mano, inequívocamente del pintor fray Manuel Bayeu. Aunque el cromatismo resulta más oscuro debido a los fondos, el uso simplista de los colores es semejante. Se adivina al autor a través de la volumetría ampulosa y los detalles anatómicos de cabeza y manos. El *San Buenaventura* retoma casi literalmente el mismo tema pintado por Manuel Bayeu años atrás en la Cartuja de las Fuentes (cat. 196), si bien se aprecia una manera más ingenua y una pérdida del aire rococó de antaño.

[82] REAU (1955), t. III, pp. 234-236.

365. *Santo Tomás de Aquino* [83].
184 x 104 cm.
Óleo / lienzo.
1804-1806.
Palma de Mallorca, iglesia de Santa Cruz.
Inscripción el el lomo del libro: "CATENA A".
Inscripciones en los pliegos del suelo: "Arrio", "Lutero" y "Berengario"

Oriundo de Aquino, en el sur de Italia. Ingresó en la Orden de los Predicadores (Dominicos). Impartió docencia en Nápoles, París y Roma. Se dedicó de lleno al estudio y escribió numerosas obras filosóficas y teológicas, destacando la *Summa Theologica*. Iba a participar, al igual que San Buenaventura, en el Concilio de Lyon, pero murió en el camino (1274). Considerado príncipe de los teólogos, fue distinguido como Doctor Angélico, a lo cual responden las alas que nacen de sus espaldas. De aspecto joven, como habitualmente se le representa, está sentado junto a una mesa, de frente al espectador, con hábito dominico y amplia tonsura. Como autor de extensos estudios teológicos lleva una pluma en la mano y tiene junto a sí tintero y plumero. Con la otra mano sujeta un libro cuya inscripción en el lomo se refiere a una de sus más conocidas obras exegéticas titulada *Catena aurea super IV evangelia.* También la cadena que lleva por collar se asocia por, su denominación, a la misma obra exegética. De ella pende un medallón solar, atributo personal de sabiduría. Pisotea varios escritos debidos a famosos herejes. Domina en la composición un sentido piramidal.

La idea escénica es muy similar al *San Buenaventura* (cat. 364), aunque aquí el personaje mira al espectador en vez de hacia el cielo. Comparten ambas obras, como ya se ha dicho, otras características. Muy de Bayeu son, por añadidura, las alas del santo si se las compara con otras muchas pintadas por el artista para ángeles mancebos; y las dobleces de los pliegos de papel y del libro, en comparación, por ejemplo, con los libros de los Evangelistas de la Cartuja de las Fuentes (cat. 85-88).

IGLESIA DE SAN MIGUEL

Hemos justificado anteriormente la presencia de algunas obras de fray Bayeu en la iglesia de Santa Cruz. Del mismo modo, no ha de extrañar el hallazgo de producción del artista en la parroquia palmesana de San Miguel. Conocemos, y así se ha señalado, la dispersión que hubo de los bienes de la cartuja tras las desamortizaciones, aunque la iglesia de San Miguel no figure como una de las beneficiarias[84]. Sabemos que en marzo de 1805 Bayeu ya había pintado numerosos cuadros y retratos, y que por entonces se estaba considerando la idea de que pintara algún fresco en Palma[85]. También sabemos que en abril-mayo de 1806 Bayeu estuvo algunos

[83] REAU (1955), t. III, p. 1277-1280.
[84] ROSELLÓ (1988).
[85] Fray Manuel Bayeu en carta a Miguel Esteban Ric del 22.3.1805 (doc. 141), le dice: "Los cuadros lolio que yo he pintado para capillas y celdas y particulares pasan de 60; y retratos del obispo, intendente y barios señores que

días o semanas pintando en Palma[86]. En fin, lo raro es no haber podido encontrar otras obras dispersas de fray Manuel.

366. *Santos Justo y Pastor* [87].
103 x 69 cm.
Óleo / lienzo.
1804-1806.
Palma de Mallorca, iglesia de San Miguel.
Inscripción en la banda inferior: "S. Justo y S. Pastor Martires. Patrones de las / Escuelas de Niños.".

Niños mártires de Alcalá de Henares (Complutum) que fueron degollados con motivo de la persecución de Diocleciano. Visten de escolares (a la moderna) y llevan cartelitos con el abecedario para reforzar así su condición estudiantil. Las referencias al martirio sufrido se manifiestan por la profunda herida de sus gargantas y la palma de gloria que cada uno sostiene. Una luz sobreantural les ilumina desde arriba. Apunte paisajístico de fondo.

De nuevo volvemos a encontrarnos con rostros infantiles de mofletes y labios exageradamente gordezuelos, frescores, ojos abultados y rizos lanudos, rasgos típicos y abundantemente repetidos en los angelitos de Manuel Bayeu. Todos los demás aspectos, como el cromático, las manchas blandas y emborronadas en que se difuminan las montañas del fondo, o la luz sobrenatural "materializada", son típicos del pintor.

El cuadro va insertado en un aparatoso marco de época tallado en madera policromada, de gusto barroco tardío. Finge ser un dosel del que pende un cotinaje que arropa al lienzo, todo montado sobre una ménsula.

367. *Santa Rosalía* [88].
84 x 61 cm.
Óleo / lienzo.
1804-1806.
Palma de Mallorca, iglesia de San Miguel.
Inscripción en la banda inferior: "SA. ROSALIA VN.".

Jovencita noble de Palermo (1130-1160) que se consagró a Cristo retirándose a vivir a una cueva. Se la representa meditando, semiechada, con un crucifijo en la mano.Viste túnica de

---

an benido para ellos, pasan de 12. Y están fraguando para que deje una obra al freco en Palma". He visitado gran parte de las iglesias de Palma sin encontrar ninguna pintura mural atribuible a Manuel Bayeu.

86 El día 12 de mayo de 1806 el secretario de Jovellanos, Manuel Martínez Marina, escribía al padre Juan Bautista Capó a la Cartuja de Valldemosa diciéndole: "Allá vuelve nuestro Padre F.E. Manuel, a quien no han dejado ociososo en Palma". FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1979), p. 151 (el autor supone erróneamente que la carta es de 1807, año en que ya no estaba Bayeu en Mallorca).

87 REAU (1955), t. III, p. 777.

88 REAU (1955), t. III, p. 1170-1171.

penitente ceñida con cordón. Unos ángeles desde el cielo la colman de rosas, flores que son atributo propio de la santa por la coincidencia fonética con su nombre. Al fondo, vista de Palermo. La composición forma una doble diagonal.

Es pareja del cuadro anterior (cat. 366), adornado con el mismo marco. Las dimensiones son no iguales pero sí próximas. Aunque el planteamiento general de la pintura no anda lejos de fray Manuel, los detalles anatómicos de los rostros, sobre todo los angelicales, no acaban de concordar con su estilo; ni tampoco el cromatismo, tendente a gamas más apagadas. Dejémoslo en atribución incierta.

D. ERMITA DE LA TRINIDAD DE VALLDEMOSA: VÍA CRUCIS

La práctica del eremitismo ha gozado durante siglos de gran tradición en Mallorca, aunque de manera fluctuante. Uno de los núcleos principales fue (y todavía es) la ermita de la Santísima Trinidad, consolidada a partir del impulso dado por el ermitaño Juan Mir en 1646. Se encuentra en la escarpada zona de Miramar, célebre balcón al Mediterráneo, a pocos kilómetros de Valldemosa. Las relaciones entre los ermitaños de la Trinidad y los cartujos fueron siempre buenas. El monje cartujo Miguel Montserrat Geli fue director espiritual del venerable Juan Mir y de sus compañero; además les redactó una regla en 1666. En 1684 era confesor de los ermitaños el padre cartujo Jaime Juan. Aunque la congregación de ermitaños estaba sometida a la autoridad del Obispo, la influencia ejercida por la cartuja estuvo siempre viva[89]. Con estos antecedentes no es de extrañar que cuando Jovellanos era huesped de la Cartuja de Valldemosa en su primera etapa de destierro, visitara la casa de la Trinidad acompañado del prior[90]. Así pues, las circunstancias eran favorables para que fray Manuel Bayeu prestara sus servicios como artista a los ermitaños vecinos. En efecto, pintó los catorce lienzos de un vía crucis dedicado expresamente a ellos, según consta en la inscripción del primero. Siempre han permanecido en la ermita, respetados aunque sufriendo las consecuencias de la humedad y, quizá, de una técnica defectuosa. Por ello son abundantes los desprendimientos de película pictórica. Recientemente se les ha puesto marco nuevo y cristal para su mejor preservación.

Existe un interesante testimonio documental directamente referido al vía crucis de la Trinidad. Es una carta que Jovellanos escribió a Bayeu con motivo de haberle remitido el fraile al Castillo de Bellver diez de los catorce cuadros para que el egregio asturiano le diera su opinión crítica[91]. No lleva fecha, aunque hay indicios que permiten situarla en el primer semestre de 1806. Es claro que los cuadros tendrían que ser del mismo momento. De no ser así, carta y cuadros serían necesariamente del año anterior, pero es poco probable. En general todos los cuadros responden a un planteamiento compositivo similar, presentando un grupo no muy numeroso de personajes en primer plano y detrás, a menudo, otros personajes complementarios

89 Para los datos expuestos sobre el eremitismo mallorquín véase GILI (1988).

90 Visita realizada el día 30 de noviembre de 1801 según consta en el *Diario Undécimo.* JOVELLANOS (1956), t. IV, p. 67.

91 Doc. 146

difusos a grisalla que aumentan la sensación de profundidad. Al decir del secretario Manuel Martínez Marina, Jovellanos quedó gratamente impresionado: "admirado hasta la sorpresa, viendo de cuánto es usted capaz trabajando a galope, pues, aunque la priesa se echa de ver en tal cual de estos cuadros, hay en ellos, en medio de algunas incorrecciones, admirables cosas". Considera los cielos, con alguna excepción: "muy bellos y diáfanos, y aún parecerían mejor si las figuras de los términos intermedios no estuviesen tan teñidas de su mismo color, y sobre un mismo tono". Por lo tanto, le aconseja avivar cromáticamente las difusas figuras a grisalla secundarias que complementan gran parte de las escenas. El resto de la carta desciende a señalar más en concreto los defectos apreciados, defectos que son perfectamente reconocibles hoy en los cuadros.

Diversos autores aluden al vía crucis comentado por Jovellanos, pero pocos son los que advierten que se trata de aquel que se encuentra en la ermita próxima a Valldemosa. Y aún éstos se limitan escuetamente a hacer constar su existencia y a señalar a Manuel Bayeu como autor[92].

368. ***Primera estación: Jesús es condenado a muerte*** [93]**.**
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción y firma en el reverso: "estacion 1ª / para los Hermitaños / por Fr Manuel Bayeu".

Después de haber sido detenido, Jesús comparece ante el procurador Pilato. Se le leen los cargos y la multitud reclama gritando que sea crucificado. Jovellanos "extrañó ver a Pilatos con turbante, y en vez de la toga con una capa que pudiera pasar por alquicel morisco"[94].

369. ***Segunda estación: Jesús es cargado con la cruz a cuestas.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "2ª".

Un sayón carga la cruz sobre Jesús y le golpea. Otro le tira con una cuerda que lleva Jesús atada al cuello. Por detrás un soldado a caballo lleva el estandarte del Imperio Romano "SPQR". Se inicia el camino hacia el monte Calvario. Jovellanos alaba particularmente la

---

92 ALONSO (1971), p. 123..
RAMIS, BOUTROUX, y ALONSO (1973), p. 123 y 173 (nota 66).
RIPOLL (1978), p. 73.
MORALES (1979), pp. 165 y 180.

93 Ésta y las trece siguientes estaciones del Vía Crucis se refieren a los hechos de la Pasión acaecidos desde la condena de Jesús a muerte en casa del gobernador Pilato, hasta el santo entierro. Véase: Mateo XXVII, 11-61; Marcos XV; Lucas XXIII; Juan XVIII, 28-40 y XXIX, 1-42.

94 Doc. 146.

composición "del segundo" cuadro del Vía Crucis, considerándola "sencillísima y agraciada"[95]. Es de suponer que se refiera a éste.

370. ***Tercera estación: Jesús cae por primera vez.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "3ª".

Jesús está medio tendido en el suelo, con la cruz encima. Un soldado le extorsiona, otro individuo le hace la burla y un tercero le ayuda a levantar la cruz.

371. ***Cuarta estación: Jesús encuentra a su madre.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "4ª".

En el camino aparece María que se arrodilla ante Jesús llena de dolor. Le acompaña otra de las santas mujeres. Un soldado sujeta un cabo de la cuerda atada al cuello de Jesús. Figuró en la exposición *Nostra Dona Sta. Maria dins l'art mallorquí* organizada por el Govern Balear en la Lonja de Palma de Mallorca, abril-junio de 1988[96].

372. ***Quinta estación: El cireneo ayuda a Jesús a llevar la cruz.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "5ª.".

Requerido por las tropas, Simón de Cirene ayuda a Jesús a llevar la cruz. Un soldado con espada desenvainada abre el camino, mientras que otro fustiga a los que llevan la cruz. Jovellanos critica la entonación del rostro del cireneo, "que tira demasiado a color de cobre, que no es moreno sino aindianado"[97].

---

[95] Doc. 146.

[96] *Nostra Dona Sta. Maria...* (1988), p. 142. Aquí se comenta que la pincelada es resuelta y efectista, ayudada de un cromatismo neto, puro y contrastado; también, que preludia el impresionismo.

[97] Doc. 146.

373. ***Sexta estación: La Verónica enjuga el rostro de Jesús.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "6ª.".

Una mujer llamada Verónica ofrece un paño a Jesús para quitarle el sudor. Milagrosamente queda impreso su rostro en él. El cireneo continúa ayudándole. Jovellanos critica la excesiva desproporción de la Verónica, "que a ponerse en pie descollaría sobre todas las figuras, *ab humero, et sursum* ; y esto además de estar vestida muy de gala y lozanamente para tal objeto". Considera el cielo "demasiado oscuro"[98].

374. ***Séptima estación: Jesús cae por segunda vez.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "7ª.".

Otra vez está Jesús medio tendido. Un soldado le ayuda a levantarse. Detrás, otro lleva la cartela de "INRI".

375. ***Octava estación: Jesús consuela a las piadosas mujeres.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "8ª.".

Jesús se detiene ante varias mujeres que se lamentan por su suerte, diciéndoles que no lloren por él sino por ellas y por sus hijos. Detrás están los soldados. Jovellanos desaprueba los cielos de tres cuadros "que por recolorados se vienen encima de las figuras"[99]. A pesar de no concretar a qué estaciones se refiere, el defecto señalado se hace evidente en ésta y en las dos siguientes (cat. 376 y 377).

[98] Doc. 146.
[99] Doc. 146.

376. ***Novena estación: Jesús cae por tercera vez.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "9ª.".

Jesús totalmente tendido, con la cruz encima. Los soldados le apremian para que se levante y un individuo le ayuda con la cruz.

377. ***Décima estación: Jesús es despojado de sus vestiduras.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "10".

Un sayón le quita la túnica a Jesús, tejida de una pieza, para ser rifada, mientras otro le da a beber vino con hiel. La cruz espera echada en el suelo. Un individuo tiene el martillo preparado y hay otros expectantes. La "figura del Salvador desnudo" no le gustó a Jovellanos, "porque sobre no ser muy exacta en el dibujo, le parece que sus carnes están demasiado desgarradas; y aunque éste sea un defecto común en semejantes cuadros, S.E. está persuadido a que persona tan divina, bien que sufriese cuanto no podemos imaginar de dolor y de escarnio, nada pudo perder de su original integridad"[100]. Es bien patente en el cuadro la exagerada laceración de la espalda de Jesús.

378. ***Undécima estación: Jesús es clavado en la cruz.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "11.".

La cruz sigue echada en el suelo, con tendido Cristo encima. Hay varios sayones que le están clavando, o poniendo el letrero de "INRI", o participando de alguna otra manera en la acción.

[100] Doc. 146.

379. ***Duodécima estación: Jesús muere en la cruz.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Inscripción en el reverso: "12".
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.

Hacia la hora nona Cristo expira en la cruz. En su costado tiene la llaga sangrante provocada por la lanza del centurión Longinos. A sus pies, la calavera de Adán, que expresa simbólicamente la redención de toda su descendencia (la humanidad). A su derecha (nuestra izquierda), el buen ladrón Dimas aguarda con serenidad la muerte. Por el contrario, el mal ladrón Gestas es presa de la desesperación. El color del fondo revela que la oscuridad se ha cernido sobre la tierra.

380. ***Decimotercera estación: Jesús es bajado de la cruz.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "13".

Tras haber recibido el permiso de Pilato, José de Arimatea ayudado por Nicodemo, San Juan y otros discípulos, bajan el cuerpo de Jesús de la cruz, con la ayudada de sendas escaleras, y lo amortajan con un lienzo. Están presentes la Virgen María, vestida con manto azul, y la Magdalena, con su tarro de ungüento.

381. ***Decimocuarta estación: Jesús es colocado en el sepulcro.***
53'5 x 69'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1806.
Valldemosa, ermita de la Santísima Trinidad.
Inscripción en el reverso: "14.".

José de Arimatea da instrucciones a Nicodemo y a los apóstoles Santiago y Juan, que están introduciendo el cuerpo de Jesús en el sepulcro nuevo, situado en un huerto cercano al monte Calvario.

E. CUADROS PARA LA ERMITA DE BETLEM EN ARTÁ

Apoyados fundamentalmente por el Cardenal Antonio Despuig, algunos ermitaños mallorquines fundaron una nueva ermita en el predio de Binialgorfa, en el término municipal de Artá. El 24 de julio de 1805 la propiedad fue escriturada a favor de los ermitaños. El mismo día, el Obispo de Mallorca Bernardo Nadal aprobó por decreto la donación y pocos días después llegaban al lugar los primeros moradores. Los comienzos fueron difíciles debido al ruinoso estado en que encontraron las edificaciones existentes, hasta entonces de uso agropecuario. Pero con esfuerzo y diversas ayudas recibidas, la fundación salió adelante y pudo bendecirse el oratorio el 1 de junio de 1806[101]. Entre los benefactores de esos primeros tiempos se encontraba el padre cartujo Dionisio Sard, quien en 16 de septiembre de 1805 firmó un acta de donación de ocho pinturas para el oratorio[102]. Estaba ligado a Artá por ser natural de allí. Según consta documentalmente, era por entonces vicario presidente de la Cartuja de Valldemosa, lo que significa que no debía de haber prior o que estaba ausente[103]. De los ocho cuadros, siete eran de fray Manuel Bayeu, que bien pudo encargárselos expresamente el padre Sard por cuanto era su superior. Apoyan esta hipótesis: la relativa brevedad y homogeneidad de las dimensiones de los cuadros; la mayor relevancia del cuadro titulado *Nacimiento del Salvador* (en realidad *Adoración de los pastores*), tanto por su tamaño como por encabezar la lista, cuya escena es coincidente con la advocación de la ermita; la idoneidad de los asuntos de *San Juan Bautista* y *La Magdalena* en una fundación eremítica; y la baja calidad artística de las pinturas, como si el destino tan recóndito al que iban dirigidas no precisara excesivo esmero. Además de la vinculación del vicario presidente de Valldemosa con la localidad de Artá, no hay que olvidar la relación y dependencia espiritual que siempre mantuvieron los ermitaños mallorquines con la Cartuja de Valldemosa, situada a pocos kilómetros de la ermita de la Trinidad, la principal de la isla.

De las ocho pinturas originalmente donadas por Dionisio Sard, había una dedicada a la Beata Catalina Tomás ajena a la mano de Manuel Bayeu. De las siete restantes, nada se sabe de "una calavera símbolo de la muerte". Quedan, por lo tanto, seis, a las que debe añadirse una *Virgen Dolorosa* que no consta en el acta de donación. Varios de estos cuadros llevan pegados papeles con inscripciones alusivas a su procedencia y autor, sin que aporten nada a lo ya conocido documentalmente. La antigüedad de dichos carteles no parece remontarse más atrás de este siglo XX.

Son cuadros prácticamente inéditos, excepción hecha de algunos autores que se limitan a mencionar la existencia de obra de Manuel Bayeu en la ermita de Artá[104].

---

101 GILI (1988), pp. 162 y ss.

102 Doc. 144.

103 Las fuentes bibliográficas indican que entre 1802 y 1806 fue prior el padre Luis Moyá. Cfr. LLORENS (1929), p. 82. Pero es sabido que cuando el vicario se convierte en vicario presidente, es porque tiene la máxima autoridad de la casa. Quizá en septiembre de 1805 ya no era prior Luis Moyá, o quizá se encontraba ausente.

104 RAMIS, BOUTROUX, y ALONSO (1973), p. 173 (nota 66). RIPOLL (1978), p. 73. GILI (1988), p. 165.

382. ***Adoración de los pastores*** [105].
124 x 102 cm.
Óleo / lienzo.
1805.
Artá (Mallorca), ermita de Betlem.
Filacteria con inscripción: "GLORIA / IN EXCELSIS DEO ET IN TE / PAX / BUS"[106].
Cartel pegado con inscripción: "Colección de cuadros pintados por el lego cartujo / Fr. Manuel Bayeu y cedidos a esta Ermita por el / monje de la misma Orden Fr. Dionisio Sard, natural de Artá, en 1806 [*sic*]".

Grupo en primer término formado por la Virgen, el Niño Jesús en el pesebre, San José con la vara florida, cuatro pastores y la cabeza del buey. De acuerdo con el episodio evangélico, un ángel se presentó a unos pastores que pernoctaban al raso para anunciarles el nacimiento del Mesías. Inmediatamente se dirigieron a Belén para adorar al Niño. Los ángeles niños con filacteria evocan a aquellos que se unieron al ágel anunciador para proclamar "Gloria a Dios en el cielo...".

Es bastante claroscurista para la manera habitual de fray Manuel, debido a la ambientación nocturna que requiere el tema en contraposición con el resplandor sobrenatural que emana el cuerpo de Jesús. Las líneas compositivas básicas refuerzan este efecto ya que confluyen en el Niño como si del centro de una "X" se tratara.

Es un tema muy repetido en la historia de la pintura, del que no es difícil encontrar paralelismos entre unas y otras obras. Por ejemplo, la presente versión tiene varios puntos en común con una de Luca Giordano del Palacio Real de Aranjuez[107].

383. ***San Juan Bautista.***
80 x 110'5 cm.
Óleo / lienzo.
1805.
Artá (Mallorca), ermita de Betlem.
Cartel pegado en el ángulo inferior izquierdo: "Autor. Fray Manuel Bayeu".

Sentado sobre una roca, semivestido con la piel de camello y llevando la cruz de caña. Tiene junto a sí un cordero, símbolo de Cristo, de quien el Bautista fue precursor[108]. Señala hacia un torrente de agua alusivo a su práctica del bautismo[109]. Fondo de paisaje con árboles, donde se integra el torrente.

---

[105] Lucas II, 8-20.

[106] "Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis" (Gloria a Dios en el Cielo y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad). Lucas II, 14.

[107] Váse la revista *Reales Sitios,* encarte navideño central, lam. 4.

[108] Juan I, 29.

[109] Lucas III, 1-17.

384. ***La Magdalena penitente*** [110].
78 x 100 cm.
Óleo / lienzo.
1805.
Artá (Mallorca), ermita de Betlem.
Cartel pegado en el ángulo inferior izquierdo: "Autor. Fray Manuel Bayeu".

Según es habitual, aparece como una mujer joven y hermosa, de larga cabellera. Se ha preferido mantenerla vestida. Semiechada, practica la penitencia y meditación, con un rudo crucifijo en la mano y una calavera en el suelo. Aunque lo normal es representarla en la cueva de Sainte-Baume (cerca de Marsella), donde vivió retirada durante treinta años, aquí está al aire libre, con un fondo de vegetación y cielo. La figura determina por su pose una composición diagonal. Es cuadro de formato casi idéntico al de *San Juan Bautista* (cat. 383).

385. ***Las tentaciones de San Antonio*** [111].
50 x 110 cm aprox.
Óleo / lienzo.
1805.
Artá (Mallorca), ermita de Betlem.
Cartel pegado en el ángulo inferior derecho: "Autor. Fr. M. Bayeu".

San Antonio Abad, arrodillado ante un libro sagrado, es acosado por abundantes demonios multiformes y otros personajes como un mujer, que le incitan a pecar. Se ha buscado un efectismo truculento, ambientando la escena en la oscuridad de la noche, en la que resaltan los seres demoníacos en rojo, dotados de aspecto terrorífico. Hay una distribución intencionadamente caótica de los elementos, pero subyace un esquema compositivo apaisado.

386. ***Ecce Homo*** [112].
90'5 x 66 cm.
Óleo / lienzo.
1805.
Artá (Mallorca), ermita de Betlem.

Imagen prototípica de Cristo tras ser escarnecido por los soldados antes de ser llevado a crucificar. De medio cuerpo y desnudo, rostro doliente, atado de manos, con una soga al cuello y herido por las vejaciones. Investido grotescamente como "rey de los judíos" con un manto púrpura, una corona de espinas y un cetro de caña. Fondo neutro con aureola de luminosidad en torno a la cabeza. Son acusadas las incorrecciones anatómicas.

---

110 REAU (1955), t. III, p. 855.
111 REAU (1955), t. III, p. 107.
112 Mateo XXVII, 28-29. Marcos XV, 16-17. Juan XXIX, 2.

387. *Virgen Dolorosa*[113].
90 x 64 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1805.
Artá (Mallorca), ermita de Betlem.
Cartel pegado en el ángulo inferior derecho: "Autor: Fray Manuel Bayeu".

Casi de cuerpo entero, en contraposto. Manifiesta el dolor desgarrador producido por la muerte de su hijo mediante la expresión del rostro alzado y la mano sobre el pecho. El único puñal clavado simboliza este dolor, abreviando la fórmula canónica de siete. Viste túnica roja y manto azul. El fondo es neutro, pero tras la cabeza de la Virgen hay una franja marrón vertical que seguramente representa la cruz. Es el único cuadro de los catalogados en este grupo que no aparece en la relación del padre Dionisio Sard. Por otro lado presenta rasgos menos propios de Bayeu, como son la manera de entender el rostro y los ojos, así como una volumetría y plegados tendentes hacia la dureza lineal. Sin embargo, puede emparentarse formalmente con el *Ecce Homo* (cat. 386), que sin ser tan típico de Bayeu como los demás, encaja razonablemente con su estilo. Ambos cuadros tienen medidas casi idénticas. Quizás estemos ante dos obras de taller. Un cuadro de José Luzán del mismo tema (1756-57), aunque de iconografía más amplia, contiene una figura de la Virgen bastante análoga[114].

[113] REAU (1955), t. II, p. 108.
[114] ANSÓN (1987), fig. 59.

10. Obras varias

A. PINTURAS

388. *Inmaculada Concepción* [1]**.**
163 x 91 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1760.
Zaragoza, basílica menor de Santa Engracia.

Modelo canónico de Inmaculada, de acuerdo con los pormenores al uso: gesto recatado, cabeza inclinada con mirada hacia abajo, manos en oración desplazadas hacia un lado, túnica blanca, manto azul. Según la visión apocalíptica[2], está en un ámbito celestial, brilla el sol tras su cabeza con doce estrellas a su alrededor, tiene la luna bajo sus pies y pisotea la cabeza de la serpiente-demonio que muerde la manzana de Eva, significando el triunfo sobre el pecado original y el poder del maligno. Alrededor de María se han representado objetos simbólicos que responden a varios títulos de la Letanía Lauretana o prefiguraciones de pasajes bíblicos. Empezando desde abajo, por la parte izquierda:

- "Rosa mística"[3].
- Escala de Jacob[4].
- "Estrella de la mañana"[5].
- "Escogida como el sol" y "Hermosa como la luna" [6].
- Ramo de lirios[7].
- "Fuente sellada"[8].
- "Puerta del Cielo"[9].

No hay duda de que es obra de fray Manuel Bayeu puesto que están presentes algunos rasgos invariables en su actividad como pintor. Tales son las tintas densas, los celajes pesados,

---

1 Figuró como obra anónima en una exposición conmemorativa del V Centenario del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza, celebrada en el Museo Camón Aznar. Véase el catálogo de la muestra en RINCÓN (1992-93), p. 44. Lo di a conocer como obra de fray Manuel Bayeu en CALVO (1996), p. 11.

2 Apocalipsis XII, 1.

3 Eclesiástico XXIV, 18.

4 Génesis XXVIII, 12.

5 Apocalipsis XXII, 16.

6 Cantar de los cantares VI, 10.

7 Cantar de los Cantares II, 2.

8 Cantar de los Cantares IV, 12.

9 Salmos LXXVIII, 23.

el tipo de angelito de facciones gruesas, el modelo de rostro femenino, y otros detalles como por ejemplo la rosa que nos recuerda a otras rosas pintadas por Bayeu. Tiene notas bastante familiares con la *Inmaculada* del camarín de la Cartuja de las Fuentes (cat. 73), sin embargo las distancias son notables respecto a las Inmaculadas de la Catedral de Huesca (cat. 302) y del Museo Diocesano de Lérida (cat. 326). Parece ser obra muy temprana, marcada más que ninguna otra por las influencias de la corriente rococó que se impuso en el foco pictórico zaragozano de los años cincuenta del siglo XVIII, especialmente representado por Francisco Bayeu. Se aprecia el sentido de gracia y finura, así como la tendencia hacia suaves tonos fríos, propios de aquella corriente. Las manchas fluidas y arrastradas, matizadas con brillos lumínicos y suaves veladuras que aportan ligereza, son rasgos de estirpe rococó también perceptibles, pero que apenas mantendrá Manuel Bayeu en su producción posterior. Apreciamos un cuidado y exquisitez sólo explicable en función de un contacto estrecho del artista con su hermano Francisco, circunstancia que se dio en los años inmediatamente anteriores a 1760, cuando ambos trabajaban juntos en Zaragoza. Las obras de aquella época del mayor de los Bayeu tienen mucho que ver con la que aquí catalogamos, singularmente con una *Inmaculada* que hizo en 1758 para el oratorio del Palacio Arzobispal[10]. Es muy posible que la realización de la *Inmaculada* de Manuel, existente en la iglesia de Santa Engracia, esté relacionada con los encargos que Francisco recibió y desempeño para aquel templo, que entonces lo era de un convento jerónimo[11].

389. *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza.*
110 x 65 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1760.
Zaragoza, colección particular.

Siguiendo una de las variantes iconográficas al uso, preside el cuadro la columna en la que descansa el sagrado simulacro de la Virgen con el Niño, ante la cual se postran el apóstol Santiago y los por él convertidos en Zaragoza. Por detrás el río Ebro, con un puente que da paso a la ciudad representada al fondo. Ambiente nocturno, de acuerdo con la hora en que, según la tradición, se produjo el milagroso suceso. En torno a la imagen traída se abre un rompimiento celestial de nubes y cabezas de angelitos. Domina en la composición el sentido de orden y equilibrio, regido por el firme eje longitudinal creado por la columna, que a su vez es compensado por la franja transversal formada por el terreno y los personajes, donde también se hacen algunas concesiones a las líneas diagonales.

Fue publicada como obra de Francisco Bayeu[12], pero un análisis riguroso demuestra que debe adjudicarse a su hermano Manuel. Afirma Morales que es cuadro de devoción hecho en

---

10 Pintura dada a conocer en ANSÓN (1982, 2º).

11 Se supone que Francisco Bayeu trabajó en la iglesia de Santa Engracia entre 1761 y 1763 –ANSÓN, *et al.* (1996), p. 23– pero no es una cronología definitiva, así que no hay que descartar la posibilidad de que sus relaciones artísticas con el monasterio de los Jerónimos fueran anteriores a 1760 (que es cuando Manuel ingresa en la Cartuja de las Fuentes), lo que permitiría justificar mejor la existencia de la pintura en ese lugar. Tampoco hay que descartar por entero que Manuel la pintura siendo ya cartujo. En cualquier caso, creo razonable adjudicarle una cronología en torno al año 1760.

12 MORALES (1987), p. 470 y 471.

Zaragoza, lo cual sería muy probable. Llama la atención acerca de los "brillos, centelleos definitorios sobre pinceladas algodonosas y de cremoso sensualismo". Dice que la pintura está construida "a partir de deshacer contornos, de sombrear claridades y siempre desde una imprimación donde manda el ocre rojizo"[13]. Estas observaciones pueden ser objetivamente adecuadas, pero no en el contexto de la producción juvenil de Francisco Bayeu, que es más vaporosa, fragmentada y ligera. Por el contrario, sí encajan en el seno de la producción temprana de fray Manuel, ligada a la tendencia rococó pero ya anunciando el talante pesado que caracteriza sus obras posteriores. La pincelada pretende ser instantánea y nerviosa, aunque el resultado es algo blando. La factura es más abocetada de lo habitual, los toques de brillos son profusos, las pliegues abundantes y marcados, el cromatismo hace concesiones a las gamas frías, rasgos todos ellos que apuntan hacia una mayor dependencia de Francisco Bayeu y, en consecuencia, hacia una cronología no muy distante del año 1760[14]. Las ostensibles diferencias de conjunto que puedan apreciarse con respecto a la *Inmaculada* anterior (cat. 388) se deberían a la manera fina y relamida que presenta ese cuadro frente a la naturaleza más suelta y despreocupada del presente lienzo. Son "estilemas" típicos de fray Manuel las tintas densas, las nubes espesas, las extremidades de los personajes grandes y fuertes, los matorrales del primer plano y el pelo agitado al viento del apóstol Santiago.

390. *Autorretrato.*
Ca. 1762-65.
Madrid, colección marqués de Santillana.

Conozco este primer autorretrato de Manuel Bayeu solamente a través de una fotografía de escasa calidad existente en el Archivo Mas[15]. No conozco las dimensiones, aunque parece más bien pequeño. Tampoco la técnica, pero es presumible que sea al óleo. Posa de medio cuerpo, en tres cuartos, y viste el hábito cartujano. Sostiene con sus manos lo que parece un plano arquitectónico o dibujo, que haría alusión a sus actividades artísticas en la Cartuja de las Fuentes. El rostro es inequívocamente juvenil, dotado de intensa expresión vital. La barba, típico atributo de los hermanos de la orden, es totalmente oscura y todavía corta, indicativos que refuerzan la juventud del retratado, a quien podemos considerar "veinteañero". Concretando más, si tenemos en cuenta que hasta 1762 no fue recibido en la comunidad como hermano donado, hemos de suponer que el autorretrato no será anterior a ese año, ni tampoco muy posterior, por lo que podemos fijar como límite cronológico convencional el año 1765. La pincelada fresca y enérgica que, si bien a través de fotografía, todavía se aprecia, delata una factura apegada a la manera suelta imperante en su época de formación. Este autorretrato crea un modelo de pose y expresión que Bayeu repetirá en sucesivos autorretratos que jalonan las distintas edades del artista.

MORALES (1991), p. 114-115.
TORRA, *et al.* (1995), p. 179 y 221 (nº 7).

13 MORALES (1987), p. 470.

14 Coincido, por lo tanto, con la cronología propuesta por MORALES, aunque partiendo de presupuestos muy diferentes.

15 Número de negativo Z-8252. Publicada en CALVO (1994).

391. *Inmaculada Concepción.*
96 x 70 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. década de 1760.
Zaragoza, colección herederos de Carmen Bayona.

Carecemos por completo de información histórica sobre esta obra. Pertenece desde tiempo inmemorial, junto con la *Virgen del Pilar* que sigue (cat. 392), a la familia actualmente propietaria, que siempre las han tenido por piezas de Bayeu aunque sin concretar de cuál de los tres hermanos pintores. Se desconoce su primitiva procedencia. Por sus carácterísticas, parecen típicos cuadros de devoción. Los lienzos tienen dimensiones muy parecidas y los marcos, presumiblemente de época, pudieron ser gemelos, si bien el de la *Inmaculada* habría perdido todo el copete y guirnaldas. De todo ello se infiere que tendrían un común origen. Subyacen en ambas pinturas constantes incuestionables de fray Manuel Bayeu, como son el tipo de pincelada, nubes, luces, ángeles, etc.

Parte, como la *Inmaculada* anterior (cat. 388), del patrón iconográfico habitual con las carácterísticas al uso: indumentaria azul y blanca, sol relumbrando, doce estrellas, luna, globo terráqueo y serpiente con manzana. Además, los ángeles en torno a María llevan otros atributos secundarios de origen bíblico: lirios[16], rosa[17] y estrella[18]. Sin embargo, las diferencias con aquella pintura son notables. La composición del cuadro que nos ocupa es mucho más compleja y recargada. La figura de la Virgen está dotada de mayor agitación. La pincelada no fluye con la misma suavidad sino que es algo más violenta y cargada. Todo el conjunto es más empastado y contrastado cromáticamente, frente a la gradación tonal de mayor sutileza que se observa en la anterior. A falta de datos objetivos, y al igual que ocurre con bastantes pinturas de fray Manuel, únicamente puede guiarnos el método comparativo para intentar esclarecer el estadio evolutivo y cronología en que la obra se encuentra, lo que inevitablemente nos lleva al terreno inseguro de la hipótesis. Esta *Inmaculada* se encontraría jalonando el camino hacia el estilo empastado, de tintas alegres y espesas, que domina la producción del pintor en torno a la década de 1780. En ese recorrido, Bayeu se iría despojando cada vez más del gusto vaporoso de raíz rococó que conoció en su juventud y que posiblemente nunca llegó a asimilar adecuadamente debido a su talante artístico franco y poco dado a sutilezas. Estamos ante un cuadro en el que todavía suenan los ecos de esas composiciones arremolinadas de materia celestial y angelical, en las que los brillos lumínicos y pinceladas deshechas rasgan la superficie pictórica, como vemos en los bocetos de Gonzáles Velázquez para el Pilar de Zaragoza. Pero son sólo ecos. Las manchas se densifican, las masas tienden a ser más corpóreas y la luz se espesa. En conclusión, parece que nos encontramos en el proceso que durante la década de los años sesenta y setenta llevaría a la consolidación del Bayeu más peculiar. Es parangonable a los bocetos para la *Anunciación* y *Visitación* de la Cartuja de las Fuentes (cat. 22 y 26).

16 Cantar de los Cantares II, 2.
17 Elesiástico XXIV, 18.
18 Números XXIV, 17. Apocalipsis XXII, 16.

392. *Virgen del Pilar.*
98 x 67 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. décadas de 1760 ó 1770.
Zaragoza, colección herederos de Carmen Bayona.
Inscripción en la filacteria: "Verdaro. Retrato de Nª, Sª, del Pilar de Zaragoza.".

Como ya se ha dicho, hay argumentos que apuntan hacia un mismo origen que la *Inmaculada* precedente (cat. 391). Se aprecian, sin embargo, notables diferencias formales. La pincelada es relamida en vez de abocetada y empastada. Frente a la amalgama de luces y brillos que domina en el caso anterior, ahora las formas son más corpóreas y delimitadas, dotadas de tonalidades alegres aunque dentro de un concepto cromático blando, dominado especialmente por el azul. Todo el repertorio de angelitos es típico de Manuel Bayeu, los de mandíbula triangular, los de mejillas redondas, los de ojos rasgados o redondeados, los de cabello rizado y agitado, los de alas pesadas, etc. También el rostro de la Virgen, oval, de ojos acusadamente redondeados y boca prieta, pertenece plenamente a su repertorio.

393. *Sacrificio de Isaac.*
76 x 44 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. década de 1760.
Colección particular.

En el año 1992 apareció en el comercio de Zaragoza una pareja de cuadros de dimensiones prácticamente idénticas dedicados al *Sacrificio de Isaac* y a la *Gloria de San Bruno* (cat. 394), de común procedencia que no nos fue revelada por imperativo de los propietarios. Se tenían por obras de autor no determinado, si bien se especulaba con la posible intervención de Goya. Desde el primer momento pude advertir que eran de Manuel Bayeu, tal y como publiqué en su día[19].

Siguiendo el texto bíblico en el que Dios decide poner a prueba la obediencia de Abraham exigiéndole el sacrifio de su hijo Isaac[20], vemos el instante en que un ángel detiene el brazo armado de Abraham, quien con el otro brazo sujeta a Isaac, que está sentado sobre un montón de leña, semidesnudo y con los ojos vendados. Junto a Isaac aparece el carnero que habrá de sustituirlo. Detalles que complementan la escena son la funda del puñal a los pies de Abraham, el manto arremolinado en el suelo y algo de vegetación. En la zona superior, sobre el fondo azul del cielo, hay nubes de orden sobrenatural entre las que flotan varios angelitos y el ángel salvador enviado por Dios, tal y como sugiere el haz luminoso proyectado desde arriba. Una gran diagonal domina la estructura compositiva, marcada por el cuerpo de Abraham y el ángel. Dicha diagonal es compensada en las esquinas complementarias por las masas de Isaac y

19 CALVO (1993, 1º). En enero de 1993 estuvieron presentes en la *1ª Muestra del Anticuario Aragonés "Joyas del Pasado",* (Zaragoza, Palacio de la Lonja) donde, siguiendo mis sugerencias, figuraron como obras de fray Manuel Bayeu.
20 Génesis XXII, 1-13.

de los angelitos. Las tres figuras principales forman una masa unitaria a través de la cual fluye toda la tensión dramática del episodio.

Son cuadros de factura abocetada, formas un tanto deshechas y profusión de toques lumínicos, siempre dentro de las limitaciones que imponen la pesadez de masas y espesura de tintas propias de Manuel Bayeu. Al igual que con la anterior *Inmaculada* (cat. 391), parece que nos encontramos en un periodo anterior a la plena madurez del artista, un periodo difícil de determinar que puede abarcar toda la década de 1760 y acaso parte de la siguiente, en el que pervivirían maneras de pincelada y construcción rococó. También el tono recargado y movido de la composición, sometido a múltiples líneas, abonan la adscripción del cuadro a ese periodo. Por lo demás, otras constantes de Bayeu son claramente perceptibles: densos y tostados haces lumínicos, abundancia de pliegues abultados, espesas nubes algodonosas, personajes masculinos de ostentosa musculatura con grandes manos y pies dotados de largos dedos huesudos resaltados con toques rojos, ángeles mancebos de rostro oval con ancha frente redondeada y gruesa anatomía más grasienta que musculosa, ángeles niños orondos con potentes carrillos y ojos esbozados mediante oscuras manchas profundas. Muy característica es la cabeza de Abraham, de hombre casi anciano, dotado de abundantes mechones de pelo lanudo y agitado, expresión arrebatada, rasgos fisonómicos duros y cuencas de los ojos profundas y sombreadas. Recuerda a los rostros de San Agustín, San Blas o San Antón pintados en la tribuna de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes (cat. 59, 61 y 63). Asimismo es típico de Bayeu el matorral de hojas finas y arqueadas puesto a los pies de Abraham, que por ejemplo también vemos en el cuadro *San Victorián de Asán* de la iglesia de Santa Cruz de Zaragoza (cat. 401). Una observación de tipo técnico se suma al cúmulo de pruebas que demuestran la autoría del cuadro. En el infome redactado por los restauradores Carlos Barboza y Teresa Grasa a propósito de su intervención sobre tres cuadros del ciclo de San Bruno de Huesca[21] (cat. 268, 278 y 279), apuntan que los colores que preparaba Manuel Bayeu eran magros y pobres en aceite, con uso excesivo de secativos, lo que en muchos casos ha conducido a un craquelado que se hace especialmente peculiar en los blancos, donde aparecen grietas de considerable anchura. En la pareja de cuadros que ahora se catalogan (cat. 393-394), casualmente tambien restaurados en su día por los mismos técnicos, son perfectamente visibles las huellas de ese peculiar craquelado de los blancos, imposible de eliminar.

Antecedentes iconográficos:

a) Veronés (Museo del Prado). Pintura de composición muy similar. Algunos detalles de Abraham son casi copiados. El resto de figuras varía más.

b) Tiziano (sacristía de la iglesia de Santa María della Salute, Venecia). Dos detalles son iguales, la pira de leña y la cabeza del carnero. La composición es similar. Las figuras varían notablemente.

c) Domenichino (Museo del Prado). Son iguales la cabeza del carnero (como en Tiziano) y la funda del cuchillo en el suelo. El planteamiento compositivo es parecido.

[21] BARBOZA, GRASA (1987).

d) Goya (antigua colección de los duques de Aveyro). Notables semejanzas en la cabeza de Abraham, en la manera de agarrar el ángel su brazo armado, en la figura de Isaac y en la pira de leña.

Del mismo Manuel Bayeu se conoce otra versión del tema, supuestamente posterior. Es grisalla para una de las pechinas del claustro de capilla de Las Fuentes (cat. 105), en la que se observan similitudes en la postura de las piernas de Abraham, el vuelo de su manto y la figura de Isaac.

394. *Gloria de San Bruno.*
76 x 43 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. década de 1760.

Muerto San Bruno, su alma, representada por su propio cuerpo, es elevada por ángeles hacia el Cielo, donde le espera la Trinidad. El principal elemento compositivo es la masa casi circular que en el centro forma el santo y los ángeles. Forma pareja con el cuadro anterior (cat. 393), participando de características comunes. El rostro de San Bruno es muy próximo al de *San Bruno y sus compañeros en Chartreuse y construcción del primer monasterio* del ciclo de Huesca (cat. 272). El hábito y sus pliegues está trabajado del mismo modo que los numerosos hábitos que desfilan por esta serie oscense.

Antecedentes iconográficos:

a) Estampa del mismo tema de la serie grabada por Theodor Crüger sobre dibujos de Giovanni Lanfranco titulada *Vita S. Brunonis...* (1621).

b) Lienzo del mismo tema de Eustache Le Sueur, de la serie dedicada a San Bruno para la Cartuja de París (1645-1648), hoy en el Museo del Louvre. El episodio recuerda, a su vez, al *Éxtasis de San Pablo* dos veces pintado por Poussin (1643, Sarasota, John & Mable Ringling Museum of Art; y 1650, Louvre), maestro que fue de Le Sueur. François Chauveau grabó hacia 1680 una colección de estampas a partir de la mencionada serie de Le Sueur.

Bayeu no copió literalmente formas o figuras de las fuentes precedentes, pero es evidente que concibió su *Gloria de San Bruno* directamente determinado por la tradición por ellas creada.

395. *San Vicente Ferrer*[22].
76'5 x 58'5 cm.
Óleo / lienzo.
1772.

[22] REAU (1955), t. III, p. 1330-1332.

Madrid, colección Gómez Morán.
Inscripción en el reverso:

"f. Emanuel a
Bayeu: fa-
ciebat. Anno
.1772.".

Inscripciones en las filacterias:

"Timete Deum, Timete Deum,"[23].
"Hic est Angelus Apocalypsis."[24].

Nació en Valencia en 1350. Ingresó en la Orden de los Dominicos, como manifiesta su hábito blanco con capa negra. Consejero de Juan I de Aragón y famoso predicador. Anunciaba con vehemencia en sus sermones la venida del Jucio Final, lo que explica la filacteria con texto apocalíptico que suele acompañarle. Murió en la Bretaña francesa en 1419 y fue canonizado en 1455. Las alas (que pueden llevar a confundirlo con Santo Tomás de Aquino), se deben a haberlo comparado el Papa con un ángel enviado por Dios para convertir a los pecadores. Flota en la gloria y le acompañan dos angelitos. La composición está regida por dos líneas diagonales cruzadas.

Junto a la evidencia formal de que estamos ante una obra de fray Manuel Bayeu, contamos en este caso con el testimonio de la inscripción del reverso, presuntamente autógrafa del pintor, que además aporta una cronología precisa[25]. El rostro, ovalado, frontal, de grandes ojos y cuencas, frente despejada, nariz grande y boca carnosa, es la variante masculina de un modelo utilizado sobre todo para las mujeres. Un rostro masculino similar y muy próximo en el tiempo (1771) es el de la *Santa faz* pintado en la Cartuja de las Fuentes (cat. 49). Los angelitos responden a los dos tipos básicos que desarrolló Bayeu, uno acusadamente mofletudo, de ojos grandes y pelo rizado, y el otro de ojos rasgados, pelo ondulado y frente despejada. El colorido fuerte, las manchas de color espesas, las formas pesadas, nos hablan de un Bayeu situado ya en su primer estilo maduro.

396. *Autorretrato.*
36 x 28 cm.
Óleo / cartón.
Ca. mediados década de 1770.
Museo de Vilafranca del Penedés (Barcelona).

---

[23] "Timete Deum et date illi honore quia venit hora judicii ejus" ("Temed a Dios y dadle honor, porque llegó la hora de su juicio" – Apocalipsis XIV, 7).

[24] "Éste es el ángel del Apocalipsis".

[25] Obra dada a conocer por José Luis MORALES en la exposición *Goya joven (1746-1776) y su entorno.* Véase BUENDÍA (1986), p. 105. Lo titula erróneamente *San Agustín*. Lo considera el cuadro más temprano de los conocidos de Manuel Bayeu, a cuya juventud achaca los defectos que percibe, a saber, acritud de tonalidades y tosquedad en el dibujo.

Pequeño autorretrato sólo de cabeza, como siempre barbado pero con la peculiaridad de llevar las patillas rasuradas[26]. La pose es la que utiliza siempre, de tres cuartos, mirando hacia el espectador con ojos severos y ceño fruncido. Se le ve más joven que en el autorretrato de *La Virgen de los cartujos* (cat. 282), de hacia 1780, pero tiene ya una barba muy canosa, así que dificilmente fuera menor de 35 años. Por lo tanto, debemos fecharlo hacia 1775 ó algo posterior. Se le tenía por un autorretrato de fray Joaquín Juncosa, cartujo catalán del siglo XVII y también pintor como Bayeu, pero en la catalogación que del cuadro se hizo en el Instituto Ametller de Arte Hispánico (Barcelona) se adjudicó al verdadero autor[27], hecho que es bien evidente atendiendo a los rasgos fisonómicos. En 1972 la colección de mosén Trens, incluido este cuadro, fue donada al Museo de Vilafranca del Penedés (Barcelona), donde ha continuado figurado como autorretrato de Juncosa[28].

397. *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza.*
320 x 99 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. década de 1770.
Zaragoza, Palacio Arzobispal.

Extensa pintura de formato irregular, cuya parte superior de trazado mixtilíneo es concordante con algunos sistemas decorativos tardobarrocos. Deconozco su procedencia, aunque en 1919 consta que servía de "tímpano a la puerta de entrada al salón del trono" del Palacio Arzobispal[29]. Es decir, que hacía de sobrepuerta, función para la que verosímilmente fue hecha en origen. Hoy sigue cumpliendo esta misma función sobre otra puerta del palacio[30].

En el centro, donde el lienzo alcanza la máxima altura, la Virgen enmarcada por un aparato de nubes, resplandor y ángeles, se dirige hacia el grupo formado por el apóstol Santiago y sus compañeros convertidos. El apóstol está caracterizado como peregrino por la clámide con conchas y el bordón. Al otro lado de la Virgen, varios ángeles depositan la imagen que milagrosamente sería descendida de los cielos y depositada sobre la columna o pilar que daría lugar a su advocación. Fondo paisajístico recorrido por un río que es el Ebro y nos recuerda que la milagrosa aparición tuvo lugar en Zaragoza.

De nuevo estamos ante una obra indiscutible de Manuel Bayeu, si bien carecemos de toda documentación al respecto. Colores densos, nubes espesas, resplandor ocre, convencionalismo de los plegados, manos con dedos exagerados, rostros barbados, melenas lanudas, ángeles mancebos de ojos rasgados, tipos de ángeles niños, rostro ovalado y de

---

26 Autorretrato divulgado en CALVO (1994).

27 Está catalogación la haría posiblemente José Gudiol, después de ser incorporada su fotografía al archivo Mas de Barcelona en el año 1954 (negativo. G-32637).

28 Así me lo ha comunicado el presidente del patronato de dicho museo D. Marcelí Forcada.

29 MAGAÑA (1919), vol. I, lam. 60.

30 En ese lugar la descubrí e identifiqué su inequívoca autoría, lo que tuve ocasión de comunicar a la organización de la exposición *El Pilar es la columna*, celebrada a partir de octubre de 1995 en el Palacio de la Lonja de Zaragoza, donde consecuentemente figuró como obra de fray Manuel Bayeu. Véase TORRA, *et al.* (1995), p. 115 y 227 (nº 73).

párpados gruesos de la Virgen, matorrales de largas hojas arqueadas o de pequeños troncos con hojarasca, manera de abocetar construcciones y montes de la lejanía, son todas ellas características que predican inequívocamente quién es el autor del lienzo. Bayeu se alimenta a sí mismo de su propio repertorio figurativo, pero evita en lo posible copiarse literalmente. Por eso los personajes del presente cuadro resultan muy familiares con los de otras pinturas suyas, como por ejemplo el del extremo izquierdo, de espaldas, que es similar al del extremo derecho del cuadro *San Bruno y sus seis compañeros parten hacia el retiro solitario* (cat. 268). Diversas actitudes de algunos personajes vemos reproducidas también en otros cuadros del mismo ciclo de San Bruno. Similares personajes barbados desfilan por muchas escenas de la Cartuja de las Fuentes, pero nunca idénticos. Algunas analogías con la pinturas del camarín de la Cartuja de las Fuentes (cat. 73-80), como son el cromatismo intenso de empastes densos, los tipos de Virgen y de ángeles, o la persistencia del sentido de gracia y contención, nos hablan de un estadio similar en la evolución del pintor. Por ello pienso que puede situarse en la década de 1770.

398. *Virgen del Rosario.*
149 x 107'5 cm.
Óleo / lienzo.
¿1778?
Huesca, colección particular.
Inscripción en la filacteria: "REGINA SACRATISS^{I}. ROSARII."[31].

Vestida con túnica asalmonada y manto azul, la figura en pie de la Virgen centraliza la composición, llevando al Niño Jesús en un brazo. Para recalcar la particular dedicación del cuadro, madre e hijo llevan cada uno un rosario, y aún queda otro rosario más depositado en una bandeja y que coge un angelito. El fondo es celestial, formado por nubes y resplandores, siendo la zona más luminosa la situada tras la cabeza de la Virgen, a modo de aureola, donde también brillan las doce estrellitas de la visión apocalíptica[32]. Diversos angelitos se disponen alrededor de María, acentuando el aspecto sobrenatural. Algunos sólo de cabeza; otro entero, al que ye he aludido, sentado a los pies de la Virgen; y otro más de medio cuerpo, portador de un escudo con el monograma de María.

Estuvo en la Cartuja de las Fuentes hasta la Desamortización de Mendizábal (1835), circunstancia que movió a los monjes a depositar algunas pertenencias del monasterio, tales como libros, documentos y cuadros, en casas amigas de las localidades próximas, con la intención de recuperarlas si volvía a restaurarse la vida conventual al igual que había ocurrido tras el Trienio Liberal de Fernando VII. El cuadro de la *Virgen del Rosario,* junto al de *Santa Margarita* (cat. 399) y el boceto para el *San Bruno* de la Cartuja de las Fuentes (cat. 223), fueron a parar a la misma familia, que los ha mantenido a través de varias generaciones guardando el testimonio verbal de su procedencia. Se observan algunas peculiares similitudes entre la *Virgen del Rosario* y *Santa Margarita,* tales como las dimensiones, el marco de época (de igual forma aunque distinto color), la estructura iconográfica y la filacteria rotulada, lo que

31 "Regina Sacratissimi Rosarii", o "Reina del Santísimo Rosario", es uno de los títulos de la Letanía de la Virgen.
32 Apocalipsis XII, 1.

hace pensar que ambas tendrían una función devocional similar en alguna dependencia de la Cartuja de las Fuentes.

La paternidad del cuadro se debe incuestionablemente a fray Manuel Bayeu, tal y como publiqué en su día[33]. Luces ocres, como tostadas; nubes algodonosas muy espesas; angelitos que combinan distintos tipos de rasgos típicos de Manuel Bayeu, como son los ojos de cuencas profundas y sombreada, los ojos rasgados, las melenas agitadas al viento, las narices respingonas, los mofletes muy gruesos, etc.; modelo del rostro de la Virgen, ovalado y dotado de gruesos párpados; cromatismo crudo y de colores simples. Todo ello, en fin, proclama la autoría del lienzo.

Manuel Bayeu escribía el día 24 de marzo de 1778 a su amigo Martín Zapater, tras comentar que le habían impuesto ciertas obligaciones: "Y lo que siento suspender el cuadro del Rosario, en que estaba deleitado de beras. Pero no tiene remedio"[34]. Es arriesgado afirmar categóricamente que se trate del mismo cuadro, pero queda abierta esa posibilidad. En cualquier caso, es aceptable el año 1778 como cronología convencional, dado que la obra responde a las características de Bayeu en ese camino a la primera madurez que manifestaba a finales de los años setenta.

399. *Santa Margarita*[35].
142 x 97'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. década de 1770.
Huesca, colección particular.
Inscripción en la filacteria: "Santa MARGARITA, B. y M."[36].

Nacida en Antioquía de padre pagano, se convirtió al Cristianismo por mediación de su nodriza. Habiendo rechazado casarse con el gobernador romano, fue enviada a la cárcel, donde sería agredida por el Diablo y devorada por un dragón de cuyo vientre pudo salir gracias a una crucecita. Tras sufrir diversos suplicios murió decapitada. Siguiendo la leyenda, Margarita se encuentra en el interior de una prisión provista de barrotes. Viste a la romana túnica blanca y manto rojo, color éste no ajeno al simbolismo martirial. Bajo sus pies hay un dragón tendido, de aspecto fiero, de cuyas entrañas parece salir. Del rompimiento celestial de la zona superior baja un ángel niño para hacerle entrega de la palma y corona martiriales.

El origen del cuadro es el mismo que el de la *Virgen del Rosario* (cat. 398). Al igual que aquél, es de incuestionable paternidad. Aunque el cromatismo es fuerte y denso, se aprecia una clara preferencia por las gamas suaves, lo que unido a cierto sentido de gracilidad que poseen las figuras, nos aproxima a planteamientos más rococó y, por tanto, más ligados a los comienzo del artista. No hay que pensar por ello que se trate de una obra de juventud, pero sí que denota ecos del pasado en el proceso de consolidación del estilo más personal de Bayeu. La doncella, en su

33 CALVO (1996), p. 59.
34 Doc. 25.
35 REAU (1955), t. III, p. 877-882.
36 Santa Margarita, Virgen y Mártir.

aire de conjunto, recuerda mucho a las vírgenes mártires que algunos años después pintó en una capilla de la Cartuja de las Fuentes (cat. 209-215).

400. ***Autorretrato.***
74 x 52'5 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1780.
Barcelona, Museo de Arte de Cataluña.

Casi de medio cuerpo y en posición de tres cuartos, con esa típica mirada severa, penetrante y vivaz que ya he comentado en el anterior autorretrato (cat. 396). Se ha querido autorretratar no sólo como cartujo lego, con el hábito al uso y una larga barba sin bigote, sino también como artista, llevando en la mano un portalápiz[37]. En sucesivas representaciones suyas, al igual que ocurre con el autorretrato de edad similar que aparece en la *Virgen de los cartujos* (cat. 282), no dejará de recordarnos su profesión, pintándose siempre con paleta y pinceles. La pincelada es plena y espesa, de acuerdo con la época a la que pertenece la obra. Pertenece a la Academia de Bellas Artes de San Jorge (Barcelona), desde cuyos primeros inventarios figuró erróneamente como autorretrato del cartujo y pintor del siglo XVII fray Joaquín Juncosa[38]. Hacia 1837-40 quedó depositado entre los fondos que más adelante constituirían el Museo de Arte de Cataluña.

[D-38]. ***Beato Nicolás Albergati.***
480 x 255 cm[39].
Óleo / lienzo.
Ca. décadas de 1770 ó 1780.

Nacido en Bolonia en 1375, ingresó en la cartuja de esta ciudad y luego accedió al cargo de prior en la Cartuja de Florencia. Posteriormente fue nombrado arzobispo de su ciudad natal y años después cardenal de Santa Cruz, prestando relevantes servicios a la Iglesia (nuncio en Francia, legado *a latere,* presidencia de los concilios de Basilea y Ferrara...). Murió en Siena en 1443 y en 1744 el Papa Benedicto XIV expidió el breve de su beatificación[40]. Se le representa sentado, realzado sobre unas gradas y caracterizado como cardenal por el roquete y muceta que viste encima del hábito cartujano. Apoya la mano izquierda sobre un bonete que está encima de un pedestal junto con un libro abierto, pluma y tintero. Descansa sus pies sobre un cojín junto al cual hay un hisopo y un acetre. Junto al beato posa de pie otro religioso cartujo, que se reconoce como hermano lego gracias a la barba. Le acerca en una bandeja los guantes que también forman parte de la indumenaria cardenalicia, a los que hace un gesto de desprecio en recuerdo de que se vio obligado a aceptar el cardenalato contra su deseo. En la grada inferior hay dos

37 Publicado en CALVO (1994), y CALVO (1996), p. 9.

38 Información que debo a Francesc Quílez, conservador del Museo de Arte de Cataluña.

39 Dimensiones según GIMÉNEZ, NACHÓN, y DÍAZ (1983), p. 23. Por su parte MORALES (1979), p. 179, da como medidas 210 x 120 cm.

40 Sobre la vida de Nicolás Albergati véase TÔTH (1934).

angelitos desnudos, uno de los cuales porta en otra bandeja unos panes, símbolo de la generosa caridad que practicaba Albergati con los pobres. El espacio en el que se sitúan los personajes tiene por fondo una grandilocuente arquitectura clasicista con cortinaje, abierta a través de un arco al aire libre.

Formaba pareja con otro gran cuadro dedicado a *Santa Rosalina de Villanueva* (cat. [D-39]) y ambos ocupaban los altares situados en las dos exedras laterales de la zaragozana iglesia de San Fernando de Torrero. Incomprensiblemente se destruyeron cuando el templo fue abandonado temporalmente en 1975. Quedan como consuelo dos buenas fotografías en blanco y negro[41], a partir de las cuales podemos estudiar razonablemente los lienzos.

La erección de la iglesia neoclásica de San Fernando de Torrero estuvo ligada a la construcción del Canal Imperial de Aragón y fue bendecida en 1802, contando con tres lienzos de altar pintados por Goya (*Aparición de San Isidoro a San Fernando, San Hermenegildo en prisión* y *Santa Isabel de Portugal curando a una enferma*). Durante los Sitios, la iglesia padeció "muchissimo a causa de haberla hecho servir de cocina, quemando y quebrantando las mesas de altar, que eran de jaspes los más hermosos..., habiéndose llevado los tres quadros famosos pintados por el célebre don Francisco Goya"[42]. Rehabilitada al culto tras la ocupación francesa, las dos pinturas de Manuel Bayeu vinieron a reemplazar a dos de las perdidas, la del Beato Albergati en el lado de la Epístola y la Santa Rosalina en el lado del Evangelio. No se conoce con precisión el momento en que fueron instaladas ni tampoco su procedencia, aunque dado su enorme tamaño y estricta temática cartujana deben suponerse originarias de alguna de las tres cartujas aragonesas[43].

Diversos autores se han ocupado de reseñar las dos pinturas, siempre incurriendo en el error de tomar a Nicolás Albergati por San Hugo y a Santa Rosalina de Villanueva por Santa Rosa de Lima[44]. Desde luego, el personaje masculino no es un obispo, como lo fue San Hugo de

---

41 Barcelona, Archivo Mas: C-97433 y C-97434.

42 Testimonio del arquitecto Tiburcio del Caso, firmado el 30 de diciembre de 1813. Documento publicado en PARDO (1968), p. 360. Al menos han llegado hasta nuestros días los bocetos de Goya para las tres pinturas.

43 Arturo ANSÓN, en TORRALBA, *et al.* (1995), p. 147, supone que los cuadros procederían de la Cartuja de Aula Dei o de La Concepción y que habrían sido sacados de allí con motivo de la Desamortización de Mendizábal (1835). Es factible, pero no hay que descartar la posibilidad de que salieran de su cartuja de origen –cualquiera de las dos mencionadas o también la de Las Fuentes– en otros momentos, como la Francesada (1808-1814) o la Desamortización del Trienio Liberal (1820-23). En todas esas situaciones se produjeron movimientos de obras de arte en los conventos.

44 - LA SALA-VALDÉS (1933), p. 317, lo titula *San Hugo rechazando la tiara.* sin especificar de qué San Hugo se trata, y añade que "es uno de los cuadros más razonables del cartujo D. Fr. Manuel Bayeu". Por cierto que ningún San Hugo rechazó la tiara pontificia ni tal tiara se representa en el cuadro. Olvida mencionar el otro lienzo.
- ARCO (1946, 1º), p. 403-404, al igual que LA SALA, menciona únicamente el primer cuadro, ahora con identificación precisa aunque errónea, titulándolo *San Hugo, obispo de Grenoble.* Alaba el acierto de la composición y estima: "Por su colorido sombrío, blancos grisáceos y tonos cárdenos, se colige que debió de ser pintado hacia el tiempo en que ejecutó la serie de cuadritos cartujanos del Mueo de Huesca"
- ABBAD (1957), t. I, p. 136, menciona el *San Hugo,* sin más aclaración, como obra de fray Manuel Bayeu. Menciona también la *Santa Rosa* y dice que parece del mismo artista.
- PARDO (1968), p. 364, reseña el *San Hugo rechzando la tiara* y la *Santa Rosa* como obras de Manuel Bayeu.
- GIMÉNEZ, NACHÓN, y DÍAZ (1983), p. 23-28 (trabajo de curso redactado en 1963), consideran que el primer cuadro representa a San Hugo, quien fuera obispo de Grenoble, intentando rechazar esa dignidad. En cuanto al titular del segundo, creen que es Santa Rosa de Lima. Datan las dos obras con posterioridad a 1797 fundándolo en

Grenoble, el gran benefactor de San Bruno y sus primeros seguidores, puesto que la indumentaria no responde a tal dignidad. Gracias a la minuciosa descripción que se hizo del cuadro antes de su destrucción[45], sabemos que la muceta, los zapatos, los guantes y el bonete eran de color rojo, o más bien habría que decir púrpura; es decir, el color de los cardenales. La muceta es prenda típica de los príncipes de la Iglesia. Se echa en falta la presencia de un capelo, si bien el bonete rojo también era empleado por ellos; pero, en cualquier caso, es notoria la ausencia de una mitra o un báculo, atributos por antonomasia de los obispos[46]. En cuanto a que sea además monje cartujo, así lo sugiere el hábito claro bajo el roquete y, sobre todo, el hecho de que su compañero sea, con absoluta seguridad, un lego de la orden[47]. Unicamente queda por añadir que entre los monjes cartujos que llegaron a ser canonizados o beatificados, sólo Nicolás Albergati alcanzó la púrpura cardenalicia, lo que aclara definitivamente su identificación. El nimbo que rodea su cabeza es adecuado para un beato cuyo culto y fiesta particular fueron concedidos por el Papa en el ámbito de la Orden Cartujana. Manuel Bayeu pintó en otra ocasión, en la capilla de San Bruno de la Cartuja de las Fuentes (cat. 225), al beato Albergati, vestido de la misma manera (roquete, muceta y hábito, sin capelo) y junto al atributo del pan.

Respecto al monje lego que aproxima la bandeja a Nicolás Albergati, se ha propuesto identificarlo con el autor del cuadro, es decir, considerarlo como un autorretrato de Manuel Bayeu[48]. La tentación de aceptar esa idea es grande por dos motivos. En primer lugar, porque sigue el habitual convencionalismo de mirar al espectador, a diferencia de los demás personajes de la pintura. En segudo lugar, porque el rostro posee rasgos muy definidos, a diferencia de esos otros rostros impersonales y seriados que suele pintar Bayeu. A ambos argumentos debe sumarse, naturalmente, al hecho de que el personaje sea un hermano cartujo, tal y como proclama la barba. El problema empieza cuando comparamos al individuo de este cuadro con los demás autorretratos conocidos de Manuel Bayeu (cat. 230, 282, 360, 390, 396 y 400)). En todos ellos observamos unas facciones constantes, a pesar del paso del tiempo, como son las cejas arqueadas, el ceño fruncido, la nariz prominente, la mirada firme, la cabeza y frente muy redondeadas y, por supuesto, la impresión general de que siempre es la misma persona. Frente a ello, el individuo que ahora analizamos tiene nariz algo respingona, mirada más dulce, cejas más redondeadas y frente prominente. Aunque no puede descartarse con total firmeza la hipótesis del

---

que su destacada calidad respecto a otras obras del mismo artista se debe a que son tardías. Es de gran interés la pormenorizada descripción que hacen de las pinturas, teniendo en cuenta que han desaparecido.

- MORALES (1979), p. 179-180, nºs. 35 y 36, toma los títulos de LA SALA-VALDÉS y de ABBAD y los considera de realización tardía por su notable calidad, superior a los frescos de Jaca, datándolos hacia 1800.
- Arturo ANSÓN, en la voz "Bayeu y Subías, los", de FERNÁNDEZ CLEMENTE (1980-82), t. II, p. 419, asume los mismos datos, al igual que en FATÁS (1981), p. 303 , pero dando ya cuenta de su desaparición.
- Arturo ANSÓN, en TORRALBA, *et al.* (1995), p. 147, intenta justificar la iconografía del cuadro en función de la vida de San Hugo de Grenoble. Resuelve, por fin, la identificación del cuadro compañero como dedicada a la santa cartujana Rosalina de Villanueva. Da una cronología igual para ambos, hacia 1770-75, más plausible que las anteriores propuestas.

45 GIMÉNEZ, NACHÓN, y DÍAZ (1983), p. 23-24.

46 Cuando fray Manuel Bayeu pintó a *San Bruno rechazando el arzobispado de Reggio* (cat. 278), lo representa despreciando la mitra que le ofrecen en una bandeja, de la misma manera que en el cuadro que nos ocupa se ofrecen los guantes.

47 GIMÉNEZ, NACHÓN, y DÍAZ (1983), p. 23, indican que los hábitos de los dos personajes son de color ocre. En realidad serían de color crudo o blanco «tomado», aunque el paso de tiempo podría haberlos oscurecido y dar esa apariencia ocre.

48 MORALES (1979), p. 179, opinión también compartida por Arturo ANSÓN en TORRALBA, *et al.* (1995), p. 148.

autorretrato, pienso que es mejor considerarlo el retrato de un compañero de religión de Bayeu, de una edad en torno a los treinta años.

La nueva hipótesis acerca del cartujo retratado nos libera de someter la cronología de estas dos obras a un Bayeu de unos treinta años de edad, es decir, de hacia 1770, dado que algunas características formales podrían retrasar su datación hasta la década de los ochenta. En efecto, la rotundidad de las formas, el gusto por los detalles naturalistas, los pliegues pesados y la tipología de los angelitos nos sitúan en un contexto próximo al *San Victorián de Asán* (cat. 401) o a algunos temas de las capillas del claustrillo en Las Fuentes, si bien la grandilocuencia escenográfica parece más apegada a obras anteriores como las existentes en la iglesia de la Cartuja de las Fuentes. El "dibujo más cuidado" que aprecia Morales[49] respecto al resto de la producción de Bayeu, no es propio de una época tardía, en torno a 1800, como él supone, sino de la primera madurez. Suscribo las palabras de Ansón[50] cuando encuadra los dos lienzos de San Fernando de Torrero en una etapa ecléctica, cada vez "más tardobarroca con tendencia a formulaciones academicistas", pero considero muy encorsetada la cronología que propone de hacia 1770-75. Asumiendo las limitaciones que impone el conocimiento de los cuadros mediatizado por fotografías en blanco y negro, lo más prudente será establecer una cronología amplia que abarque la década de 1770 y parte de la siguiente década.

[D-39]. ***Santa Rosalina de Villanueva.***
480 x 255 cm[51].
Óleo / lienzo.
Ca. décadas de 1770 ó 1780.
Inscripción en la filacteria: "Et gaudebit sponsus super sponsam / et gaudebit / super te Deus tuus...Ysaiæ. 62."[52].

Nacida en Provenza en 1263, profesó en la rama femenina de la Orden Cartujana, existente desde 1145. Vivió en la Cartuja de Celle-Roubaud, donde llegó a priora. Murió en el año 1329, habiéndose conservado el cuerpo incorrupto. El Papa Pío IX confirmó en 1851 su culto inmemorial como santa[53]. Aparece en primer plano, arrodillada y en actitud extática dirigida hacia el rompimiento celestial con angelitos de la zona superior del lienzo, lo que nos recuerda los trances místicos que experimentó. La inscripción de la filacteria, tomada del profeta Isaías, refuerza el sentido de unión profunda con Dios. Viste hábito cartujano, sólo alterado por la corona de su cabeza que hace referencia a la nobleza de su linaje, puesto que era hija del barón Arnaldo II de Villanueva, señor del castillo de los Arcos en la Provenza. Un angelito que está junto a ella lleva una rosa, mientras que los angelitos flotantes le acercan una corona hecha de la misma flor. Es atributo de Rosalina, tanto por la coincidencia fonética de la flor con su nombre, como por el milagro que de niña protagonizó al empeñarse en repartir panes entre los

[49] MORALES (1979), p. 179.

[50] Véase TORRALBA, *et al.* (1995), p. 147.

[51] Medidas según GIMÉNEZ, NACHÓN, y DÍAZ (1983), p. 26, puesto que dicen que mide lo mismo que el *San Nicolás Albergati*. Según MORALES (1979), p. 179, el cuadro medía 210 x 120 cm.

[52] "Y se gozará el esposo con la esposa, y se gozará tu Dios contigo" (Isaías LXII, 5).

[53] Sobre la vida de Santa Rosalina de Villanueva véase el opúsculo anónimo *Santa Rosalina de Villanueva* (1971), escrito a partir de fuentes tradicionales.

pobres y convertirse éstos en rosas cuando su padre iba a amonestarla. Al fondo, otras religiosas cartujanas, colocadas delante de unos cipreses, contemplan a la santa.

Sobre la procedencia y otros comentarios véase el anterior cuadro del *Beato Nicolás Albergati* (cat. [D-38]). Sólo llamaré la tención sobre los pliegues del hábito y las manos grandes y caídas, elementos muy típicos de Manuel Bayeu.

401. *San Victorián de Asán.*
210 x 119 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779-80.
Zaragoza, iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Manuel Bayeu fe^{t},".

El santo titular posa de cuerpo entero en primer plano. De acuerdo con su rango de obispo, va revestido con mitra, capa pluvial, cruz pectoral, alba y báculo. De origen italiano, fue durante más de veinte años abad del monasterio de Asán, junto al Pueyo de Araguás (Huesca), hasta su muerte en el 560. Dotó a esa casa de una regla que aunaba la vida eremítica y cenobítica (al igual que los cartujos) y formó allí a numerosos y destacados dicípulos, futuros obispos muchos de ellos[54]. En segundo plano se ve a San Victorián acompañado de otros conventuales, presenciando el brote milagroso de un manantial en la roca. Al fondo, unos picos nevados aluden a la proximidad de los Pirineos.

Lienzo perteneciente a uno de los ocho retablos laterales de la iglesia donde se encuentra, cuya actual fábrica fue terminada y bendecida en 1780, habiéndose hecho cargo de la misma los arquitecos Julián Yarza y Agustín Sanz[55]. Dichos retablos poseen todos idéntica mazonería, formada por un basamento y un cuerpo principal con un gran cuadro flanqueado por dos columnas corintias que sostienen un entablamento clásico. Debido a las reformas llevadas a cabo en la iglesia en la década de 1960, los cuadros se intercambiaron, por lo que la ubicación actual del *San Victorián* en el retablo central del lado de la Epístola no es la original, sino que se localizaba en el tercer altar, empezando por la cabecera, del lado del Evangelio, es decir, en el hoy altar de Santa Rosalía[56]. A diferencia de los demás casos, la mazonería del primitivo retablo de San Victorián no se remata en el ático con una pareja de ángeles portadores de un escudo, sino con dos figuras femeninas, al parecer alegorías de virtudes. Una de ellas podría identificarse con la Mansedumbre, o ocaso con la Humildad o con la Inocencia, debido al cordero que lleva en sus brazos[57]. Otra diferencia que separa el actual retablo de Santa Rosalía, otrora de San Victorián, de los demás retablos laterales es el material con que está construido, pues se realizó en jaspe y no en madera como el resto. La construcción de la nueva iglesia de la

54 RINCÓN, y ROMERO (1982), p. 99-101.

55 Sobre la historia de esta antigua parroquia zaragozana y su nueva construcción en el siglo XVIII véase GARCÍA-RODEJA (1988).

56 La antigua distribución puede consultarse en LA SALA-VALDÉS (1933), p. 124, y ABBAD (1957), t. I, p. 133. DOÑATE (1969) y GARCÍA-RODEJA (1988), p. 24, indican erróneamente que el San Victorián ocupaba el actual altar de San Gregorio (tercero, contando desde la cabecera, del lado de la Epístola)

57 RIPA (ed. 1987), t. I, p. 499-501, 529; t. II, p. 42.

Santa Cruz y sus retablos pudo llevarse a cabo gracias al dinero aportado por algunos benefactores, especialmente Ana de Urriés y Pignatelli, marquesa de Estepa. En el caso del altar que nos ocupa, la comunidad de la Cartuja de la Concepción (Zaragoza) acordó el día 1 de agosto de 1779 dar "de limosna quinze escudos para un retablo que se hará de San Victorián en la iglesia parrochial de Santa Cruz de Zaragoza"[58], interesante dato que no será ajeno al hecho de que un fraile cartujo pintara el lienzo. Queda por esclarecer la relación que existió entre los cartujos y la cofradía de San Victorián, a la que parece ser perteneció el retablo hasta su extinción en 1805.

Durante mucho tiempo el *San Victorián* ha estado atribuido a Juan Andrés Merclein[59], hasta su presentación en la exposición *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (Palacio de la Lonja, Zaragoza, 1991-92), en cuyo catálogo demostré la verdadera autoría del cuadro, avalada además por una firma difícilmente visible[60]. Ciertamente el estilo pertenece por completo a fray Manuel. Es un hito importante en su trayectoria artística por ser obra de gran empeño y fechable con bastante precisión, lo que revela el estado de evolución en que se encontraba Bayeu en torno al año 1780. Practica una monumentalidad que raya en la pesantez, favorecida por abundantes pliegues hinchados aunque algo blandos, a tono con otras materias como las barbas o las nubes, de textura algodonosa; tiende a exagerar determinadas partes anatómicas, como el rostro del santo de brava expresión, mirada enérgica y tez profundamente arrugada, de acuerdo con un modelo de hombre maduro muy del gusto de Bayeu; lo mismo puede decirse de las manos, grandes, huesudas y curtidas; el colorido es vivo y espeso, prácticamente insensible a veladuras y efectos atmosféricos; la composición es sencilla, bastante equilibrada; no puede decirse que sea un pintor de la realidad inmediata, pero sí se regodea en detalles naturalistas, como los bordados, las puntillas, la piel de manos y rostro, los matorrales tan peculiares, etc. Estamos ante un Manuel Bayeu que ha llegado plenamente a su primera madurez, donde encuentra el cauce idóneo para expresar su manera sólida, franca y vigorosa, dejando atrás las influencias rococó para dar paso a un estilo personal y ecléctico, algo habitual en el barroco tardío.

---

58 Doc. 51.

59 Propuso la atribución LA SALA-VALDÉS (1933), p. 124, mantenida en ABBAD (1957), t. I, p. 133. En 1968 restauraron el cuadro Luis y Leopoldo Navarro, quienes tuvieron ocasión de ver la firma, aunque extrañamente declararon a la prensa local que tenía "demasiada fuerza para ser de Manuel", por lo que lo atribuían a Francisco Bayeu (véase entrevista en *Heraldo de Aragón,* 7-II-1968, p. 5). El hallazgo de los restauradores cayó en el olvido y de nuevo siguió atribuyéndose la pintura a Merclein:

- DOÑATE (1969).
- Voz "Merklein, Juan Andrés" de Arturo ANSÓN, en FERNÁNDEZ CLEMENTE (1980-82), t. VIII, p. 2225.
- RINCÓN, ROMERO (1982), t. I, p. 99-101.
- FATÁS (1982), p. 301.
- BORRÁS (1987), p. 463.
- GARCÍA-RODEJA (1988), p. 24.
- Artículo de José Luis MORALES "La pintura en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII", en TORRALBA (1992), p. 20 y 21.

60 Véase ficha catalográfica "San Victorián de Asán", de José Ignacio CALVO RUATA, en BUESA, y RICO (1991), p. 602-603. Véase también la conferencia "Pintura y Academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII", de Arturo ANSÓN NAVARRO, en TORRALBA, *et al.* (1995), p. 154 y176.

402. *Virgen del Pilar.*
212 x 123 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1779-80.
Zaragoza, iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz.

Reproducción de la hornacina, con sus pilastras y dosel, en la que se alberga la imagen de Nuestra Señora del Pilar, vestida con manto bordado y dotada de nimbo con rayos. Abajo, sendos ángeles lampadarios de plata situados a los lados de la Virgen, y en el centro una pequeña imagen de San Antonio de Padua con el Niño en brazos. Es una visión fiel, fotográfica como hoy diríamos, del aspecto que tenía la hornacina central de la Santa Capilla del Pilar, aspecto que se ha mantenido casi igual hasta nuestros días.

Ocupa el primer altar del lado del Evangelio, junto al presbiterio, en la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. Sin embargo, su ubicación original fue el altar de la segunda capilla, actualmente dedicado a San Miguel Arcángel[61]. Tal y como ya se ha comentado para la pintura de *San Victorián de Asán* (cat. 401), todos los altares laterales de la iglesia de la Santa Cruz son de estructura similar. En el caso de la mazonería del hoy altar de San Miguel, el que antiguamente albergó el cuadro de la *Virgen del Pilar,* su ático se remata con el escudo de María Ana de Urriés y Pignatelli, marquesa de Estepa, quien, como ya se ha dicho, fue la principal benefactora de la reconstrucción del templo llevada a cabo en el siglo XVIII.

Mario de la Sala Valdés atribuyó la pintura a fray Manuel Bayeu "a juzgar por las analogías que tiene con una estampa dibujada por dicho religioso y grabada por D. Mariano Latassa en 1798"[62]. El argumento es endeble porque efectivamente Bayeu dibujó una vera efigies del sagrado simulacro a partir de la cual Mariano Latassa abrió un plancha en dicho año (cat. 410), pero su composición y detalles resultan bastante diferentes respecto al cuadro de la

---

[61] Faustino CASAMAYOR da cuenta en su diario (año 1817) de unas sextillas anónimas compuestas por el tiempo en que se inauguró la nueva iglesia de Santa Cruz (1780), en que se describen diversos pormenores del edificio. Respecto al primitivo altar de la Virgen del Pilar los versos son:

"En el altar siguiente
(digo el segundo) brilla entronizada
la Emperatriz luciente
que por diestro pincel se halla copiada
del mismo original que veneramos
sobre el Pilar del Cielo, que adoramos".

Lástima que el desconocido poeta no mencionara expresamente el nombre del pintor. Veáse SAN VICENTE (1991), p. 254 y 255 (incluye fotografía).

[62] LA SALA(1933), p. 124. Anteriormente VIÑAZA (1889), t. II, p. 52-53, había localizado, como obra de fray Manuel, en la parroquia de San Felipe y Santiago de Zaragoza, "el cuadro de la capilla de Nuestra Señora del Pilar, que representa esta Virgen entre dos grandes ángeles de plata, tal como se venera en su hornacina del Santo Templo, cuyo cuadro dibujó el autor y grabó Don Mariano Latassa en 1798". Sin duda el conde de la VIÑAZA habla del mismo cuadro, que por error situaría en la iglesia de San Felipe. Por descontado que, en la actualidad, no hay en San Felipe ninguna pintura con las características descritas. ARCO (1944), p. 121, cae en el mismo error, pero lo enmienda en ARCO (1946, 1º), p. 391, al mencionar como obra de Manuel Bayeu situada en la iglesia de la Santa Cruz "el cuadro del altar del Pilar, que copia de modo convencional la imagen de la Virgen entre dos ángeles de plata, que se venera en la Santa Capilla".
Otros autores han mantenido posteriormente la atribución del cuadro a Manuel Bayeu:
- ABBAD (1957), t. I, p. 132.
- DOÑATE (1969).
- GARCÍA-RODEJA (1988), p. 22.

iglesia de la Santa Cruz. El grabado nos recuerda más bien a otra *Virgen del Pilar* pintada por Manuel Bayeu (cat. 392). Diferente cuestión es analizar la posible autoría del lienzo partiendo de otras consideraciones. Para empezar, Manuel Bayeu hizo el *San Victorián de Asán,* así que pudieron existir circunstancias propicias para que realizara algún otro lienzo destinado a una iglesia en la que también trabajó su hermano Ramón. La segunda consideración y más importante es de índole formalista. No reconozco con plenitud la huella pictórica de Bayeu, pero el cuadro tampoco resulta extraño a su producción. La fisonomías, pliegues o modelado nos resultan familiares, pero se acusa mayor blandura cromática y de masas que en otras obras del cartujo. Si fuera de su mano, habría que tener en cuenta que representa una visión tomada directamente de la realidad y ello bien pudo influir en un resultado algo diferente de su habitual estilo. Dejemos este cuadro en atribución incierta.

403. *San Judas Tadeo.*
60 x 45 cm[63].
Óleo / lienzo.
1783.
Zaragoza, conde de Montenegrón (en el año 1968).

De medio cuerpo y aspecto tosco, el apóstol posa de frente llevando un libro y un hacha como atributo de su martirio. No he tenido acceso visual a esta pintura, que figuró en una exposición dedicada a los Bayeu en 1968[64]. A través de la fotografía se aprecia un tipo de personaje próximo al *San Victorián de Asán* (cat. 401), con manos rudas y curtidas, cuidadosamente trabajadas, rostro surcado por profundas arrugas y grandes ojos expresivos. Dadas las características del cuadro, es presumible que formara parte de un apostolado completo, al modo de los que pintó Ribera y su taller.

404.*Visitación de María a su prima Santa Isabel* [65]**.**
Óleo / lienzo.
Entre 1780 y primeros años de la década de 1790.
Zaragoza, El Pilar, capilla de San Joaquín.

María acude a casa de su prima Isabel y se saludan a la puerta, acompañadas de sus repectivos esposos José y Zacarías. Ambas están encinta, María del futuro Mesías e Isabel del que será su anunciador, Juan el Bautista. Un conjunto de angelitos revolotean sobre nubes en la parte superior.

---

63 Dimensiones según MORALES (1979), p. 179.

64 Véase el breve catálogo editado, OLIVÁN (1968), donde hay fotografía en blanco y negro del cuadro. La precisa cronología que aporta –1783– es de suponer que se conociera por alguna inscripción u otro dato objetivo. También MORALES (1979), p. 179, recoge el cuadro con el número 34 de catálogo. Lo data en 1795 sin demostrar por qué. Señala que el personaje "posee unos rasgos fisonómicos de gran vigor, con las características expresivas de un retrato", y subraya la espléndida calidad de la mano izquierda.

65 Lucas I, 39-56.

Dada a conocer como obra de Manuel Bayeu por Carlos Barboza, quien sugiere que al ejecutarlo recibiría la ayuda de Goya[66].Posteriormente Arturo Ansón ha corroborado la atribución a Bayeu, datándola hacia 1780 y estableciendo como antecedentes iconográficos un grabado de Carlo Maratta y una pintura de Goya de hacia 1772 (Florencia, colección Contini-Bonacossi)[67]. Hoy la pintura está muy desvirtuada debido a una restauración abusiva, de modo que resulta difícil valorarla en el contexto de la actividad y evolución de Manuel Bayeu. Queda, al menos, una fotografía anterior a la intervención, publicada por Ansón, a través de la cual se intuye una obra de plena madurez. Según Ansón, el pintor y también fraile cartujo Joaquín Almor tomó de Bayeu el mismo modelo para plasmarlo en la boveda de la iglesia de la Cartuja de la Concepción (Zaragoza). Algunos detalles iconográficos de Manuel Bayeu coinciden con otra pintura del mismo tema hecha por Francisco Bayeu para el oratorio del Palacio Real de Aranjuez en 1791, la cual fue grabada por José Camarón. Este dato, así como la dificultad de analizar la pintura, hace incierta la cronología.

405. ***San José carpintero.***
121 x 100 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1795-1800.
Museo de Zaragoza.

De medio cuerpo, trabajando ante un banco de carpintero sobre el que está cepillando una tabla. A la izquierda, la vara florida que identifica inequívocamente al padre de Jesús, personalidad también reconocible por el oficio que desempeña e incluso por su fisonomía. Composición sencilla, plenamente adaptada a la forma ovalada del lienzo, animada por unas líneas rectoras diagonales. Como nota anecdótica, llama la atención el vestido de San José por su similitud con la túnica de los cartujos, sobre todo en algunos detalles como la manga abotonada: consciente o inconscientemente, a fray Manuel le influyó el vivir cotidiano entre los hábitos de su congregación. Sobre su origen y demás comentarios, véase el cuadro siguiente (cat. 406), con el que forma pareja.

406. ***Virgen María.***
121 x 100 cm.
Óleo / lienzo.
Ca. 1795-1800.
Museo de Zaragoza.

Al igual que el cuadro anterior (cat. 405) es de forma ovalada, adaptándose la composición de masas, su equilibrio y simetría a la superficie del lienzo. De medio cuerpo, María viste túnica rosa y manto azul. Junta sus manos en actitud de oración y fija serenamente su atención en el libro de las Sagradas Escrituras que tiene delante, sobre una mesa. Lleva por

66 BARBOZA (1990), p. 16. No es verosímil la participación de Goya.

67 Véase su conferencia "Pintura y academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII", en TORRALBA, *et al.* (1995), p. 155.

nimbo once estrellitas[68]. Junto a ella, un jarrón de cerámica con rosas y lirios, flores que no son ajenas a la intención simbólica[69].

Ambos cuadros proceden del convento de carmelitas descalzos de San José, que se situaba a las afueras de Zaragoza[70]. Manifiestan ciertas peculiaridades que acompañaron siempre a Manuel Bayeu: formas corpóreas rotundas y abultadas, que se manifiestan sobre todo a través de los pliegues de los vestidos no exentos de cierta blandura, o a través de las exageradas facciones de la Virgen; el colorido crudo, de tintas francas; la inexistencia de veladuras que aporten sutilezas aéreas o lumínicas; el gusto por algunos aspectos naturalistas, como son el rostro y las manos curtidas de San José, los anecdóticos instrumentos del taller, o el florero junto a la Virgen. Dentro de estas características genéricas, hay matices que nos llevan a una cronología tardía en el contexto de la producción del artista. Se acentúa la tendencia a simplificar los volúmenes; las tintas son más apagadas; aumentan las defomaciones incontroladas de las anatomías, lo que se observa especialmente en las facciones angulosas de la Virgen. La cabeza de San José es bastante familiar con respecto a las de algunos apóstoles de la cúpula de Jaca (cat. 303), de 1792. El mismo aire de simplicidad que se observa en el retrato de *Pedro María Ric* (cat. 328), de 1797, es apreciable en la pintura de la Virgen. La misma dureza de rasgos faciales que presenta la Virgen puede verse en los rostros del retrato de grupo de María Francisca Ric (cat. 329), de 1797. También es ilustrativo comparar la vara florida de San José y la rosa de la Virgen con el ramillete y la rosa que conforman el prendido de Micaela Ric en el aludido retrato de María Francisca. No obstante, es de notar que los dos cuadros del Museo de Zaragoza están trabajados con más esmero del que habitualmente encontramos en esta época.

---

68 Pequeño lapsus, puesto que debieran ser doce las estrellas, tal y como nos describe San Juan a la mujer apocalíptica (Apocalipsis XII, 1).

69 Los fragmentos bíblicos que se citan se convertirían en alabanzas prefigurativas de la Virgen:

- "Como lirio entre las espinas" (Cantar de los Cantares II, 2).
- "Como rosal de Jericó" (Eclesiástico XXIV, 18).

70 Véase el manuscrito del Museo de Zaragoza *Inventarios de los conventos y monasterios suprimidos en Zaragoza y sus inmediaciones... formados por la Comisión Artística de la Real Academia de San Luis... en 7 de mayo de 1836.* En el epígrafe "Inventario del convento de Padres Carmelitas Descalzos de San José... Sacristía...", fol. 5 r., figuran:

"8) Un cuadro ovalado San José trabajando de carpintero de mediano cuerpo.
9) En otro igual una Virgen, ambos pintados por el cartujo Fray Manuel Bayeu...".

Aparecen en el primer catálogo publicado del museo: COMISIÓN DE MONUMENTOS... (1867), p. 49, nº 127, y p. 50, nº 131, y son recogidos por OSSORIO (1883-84), p. 73, y VIÑAZA (1889-1894), vol. II, p. 53. Posteriormente figuran en los demás catálogos del museo:

Museo de Bellas Artes de Zaragoza... (1928), p. 43 y 44.
BELTRÁN (1964), p. 53.
BELTRÁN (1976), p. 209.
BELTRÁN, y DÍAZ DE RÁBAGO (1988), p. 182.

Otros autores que citan estos cuadros son:

ARCO (1944), p. 121. ARCO (1946, 1º), p. 403.
LAFUENTE (1947), p. 69.
MORALES (1979), p. 180, nºs. 37-38, los data hacia 1805. Del cuadro de la *Virgen* señala que "está resuelto a base de grandes planos cromáticos, separados por líneas negras". Valora de mejor calidad el de *San José.*

407. *Exaltación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis.*
59 x 83'5 cm.
Encausto / tabla.
1799.
Zaragoza, colección de la R.S.E.A.A.P.
Inscripción en el lomo de un libro: "SET / 1199" (¿Septiembre de 1799?).
Inscripción en el reverso:

> "Segundo ensayo de Pintura, â la Encaustica.
> Segun la instruccion, y metodo que â dado
> el Abate Dⁿ. Vicente Requeno. â Fray
> Manuel Bayeu. año 1799. Cartuja de Las fuentes.".

Es quizá la obra más divulgada de fray Manuel Bayeu, conocida desde antiguo y numerosas veces publicada[71]. Asunto alegórico, representa en primer lugar a la diosa Palas Atenea situada y destacada en el centro, dotada de severo aspecto clásico; porta una lanza y viste coraza, casco y manto, mientras que con el dedo señala hacia un tarjetón ovalado. Dicho tarjetón contiene pintados a la grisalla unos ángeles que elevan a la gloria un medallón con el árbol de Sobrarbe, blasón principal del escudo tanto de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, como de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, nacida al amparo de aquella institución. El tarjetón es sostenido por dos muchachas, dos angelitos y la Fama dotada de alas y trompeta[72]. Una mujer joven, dotada de paleta y pinceles y que está terminando de pintar el tarjetón, representa a la alegoría de la Pintura; de su cuello pende una máscara "para mostrar que el arte de la imitación está inseparablemente unido a toda la actividad de la Pintura"[73]. Va coronada con laurel[74]. A la derecha de la composición, agachada, está la alegoría de la Arquitectura, de nuevo una mujer, trazando líneas con un compás sobre un papel en el que hay varias figuras geométricas. Apoya el otro brazo sobre una columna, elemento constructivo esencial. A sus pies hay otros instrumentos propios de la Arquitectura, que son un graduador, una escuadra, una regla y una brújula. En el extremo izquierdo, una mujer que simboliza la Escultura está tallando con martillo y cincel el escudo del Reino de Aragón en una gran roca. Debajo de ella, la figura de un anciano desnudo vertiendo abundante agua con un cuerno

---

71 LALANA, y LLOVET (1926 [1828]), p. 39. Lo titulan *Alegoría de las Bellas Artes.*
JORDÁN (1842), p. 12 (nº 34). Titulado igual que por Lalana y Llovet.
OSSORIO (1883-84), p. 73. Lo titula *Alegoría de la Artes.*
ZAPATER (1863), p. 36. Título id.
VIÑAZA (1889), t. II, p. 53. Título id.
ARCO (1944), p. 121.
ARCO (1946, 1º), p. 403.
DIEGO, y PASQUAL DE QUINTO (1981), nº 86. Título igual que Ossorio.
MORALES (1981), p. 20. Sigue manteniendo el mismo título y además transcribe la inscripción del reverso.
PASQUAL DE QUINTO (1989), nº 38, propone como nuevo título *Alegoría de las Bellas Artes exaltando a la Real Sociedad Económica de Amigos del País.* Data la pintura, sin razón aparente, hacia el año 1785.
MORALES (1992), p. 182. Sigue el nuevo título dado por Pasqual de Quinto y lo data, ya correctamente, hacia 1799.
Artículo de Ricardo CENTELLAS "Imagen y símbolo del río Ebro", en MARCUELLO (1992), p. 8.
MORALES (1994), p. 351. Vuelve al primitivo título *Alegoría de las Bellas Artes.*

72 RIPA (ed. 1987), t. I, p. 395-397.

73 RIPA (ed. 1987), t. II, p. 211.

74 Cesare RIPA utiliza este atributo para la Escultura. Véase RIPA (ed. 1987), t. I, p. 351.

personifica al río Ebro. En la parte opuesta del cuadro hay otras dos figuras alegóricas; la primera de ellas, una mujer cubierta con manto, que muestra sobre su cabeza una tarjeta con guarismos o signos ininteligibles y lleva en la mano un libro, podría tratarse de la Ciencia o la Matemática[75]; la otra figura es la cabeza de un anciano que bien podría representar el Tiempo[76]. En la lejanía se ve un amplio remanso y una ciudad, acaso alusivos al delta del Ebro y puerto de los Alfaques que fue concedido al Reino de Aragón para el comercio con América[77]. Frente a la dignidad de las figuras y actitudes descritas, se contraponen otros dos personajes alegóricos de signo negativo, ambos varones y desnudos[78]. En primer lugar un hombre, casi tendido sobre el suelo a los pies de la alegoría de la Pintura, que agarra con una mano las serpientes que se revuelven sobre su cabeza y con la otra sujeta un fuelle. Representa a la Discordia[79]. Las serpientes simbolizan "los malos pensamientos" que provocan la Discordia, "con su secuela y cortejo de mortandad entre los hombres y destrucción de las familias, produciéndose muchas heridas y gran derramamiento de sangre". El fuelle (junto con el fuego) "muestran justamente cómo la discordia tiene su origen en el aliento que las malas lenguas exhalan, fomentando la ira en los cálidos pechos de los hombres". Un poco más atrás está el segundo individuo masculino de signo negativo; personificado como el rey Midas, muestra orejas de asno, se tapa la vista con una mano y sostiene con la otra mano una manzana convertida en oro; posiblemente simbolice la Ignorancia[80].

En síntesis, el cuadro representa alegóricamente a las tres artes plásticas mayores impartidas en la Academia de San Luis de Zaragoza, al amparo de su diosa protectora, que con su gesto exalta el emblema de esa Real Academia, implantada en Zaragoza en 1792 para mayor florecimiento del pueblo aragonés y mejor superación de lacras humanas como son la Discordia y la Ignorancia . La presencia del Ebro y del escudo de Aragón refuerzan el particular sentido geográfico del conjunto alegórico. De acuerdo con esta lectura, creo que el título propuesto es el más adecuado, ya que el de *Alegoría de las Artes* es impreciso, mientras que el de *Alegoría de las Bellas Artes exaltando a la Real Sociedad Económica de Amigos del País* se desvía del sentido exacto.

Es una pieza muy excepcional dentro de la producción de Bayeu. Mientras la inmensa mayoría de sus obras son asuntos religiosos en los que impera el espíritu barroco más o menos atemperado por fórmulas academicistas, además de algunos retratos y otros temas esporádicos, el cuadro que nos ocupa es todo un testimonio de adhesión al más puro idealismo clasicista, tanto por la técnica como por la iconografía y el estilo. La encaústica, técnica que utiliza la cera como aglutinante, era un procedimiento rescatado de la antigüedad, utilizado conscientemente

---

75 No he hallado justificación precisa para los atributos que lleva esta mujer. No corresponden con los propuestos por RIPA para dichas alegorías.

76 RIPA (ed. 1987), t. II, p. 360-361.

77 Hipótesis propuesta por Ricardo CENTELLAS en el artículo "Imagen y símbolo del río Ebro", en MARCUELLO (1992), p. 8.

78 Coincido con MORALES (1992), p. 182 en la identificación de la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Fama y Minerva (o Atenea). No así con Neptuno y con la denominación imprecisa de "Vicios".

79 RIPA (ed. 1987), t. I, p. 286-287.

80 No hay motivos manifiestos para identificar a la Ignorancia con el rey Midas, pero sí con sus orejas de burro y ceguera, que son atributos expresos de esa flaqueza –RIPA (ed. 1987), p. 504. Considero inaceptable, en el contexto de esta pintura, pensar que Bayeu pretendiera ilustrar el vicio de la Avaricia, más consustancial al mítico rey. Otros pintores, como Rubens, también representaron a la Ignorancia mediante un varón con orejas de burro (véase el cartón para tapiz *El triunfo de la Iglesia*, del Museo del Prado).

por Bayeu con ánimo experimental, con un talante casi arqueológico. Buena prueba de ello es la anotación manuscrita del autor que hay en el reverso, según la cual habría hecho la pintura siguiendo las indicaciones del abate Requeno. Vicente Requeno y Vives nació en Calatorao (Zaragoza) en 1743, ingresó en la Compañía de Jesús y se estableció en Italia tras la expulsión de los Jesuitas (1767). Allí, apoyado por José Nicolás de Azara, estudió la teoría y práxis de la pintura a la encáustica, promocionándola entre los profesores y alumnos de la Academia Clementina. Publicó el libro *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de Greci e de Romani Pittori,* en Venecia, año 1784, un ejemplar de los cuales regaló a la Económica Argonesa en 1785, junto con dos tablas pintadas a la encáustica hechas bajo su dirección en Italia. La Económica mostró su agradecimiento nombrándolo socio de mérito. Más adelante, en 1799, se convirtió en académico de honor de la de San Luis[81]. Al año siguiente (1800) editó para la Económica un trabajo titulado *Medallas inéditas antiguas existentes en el museo de la Real Sociedad Aragonesa.* Seguramente no será casual la coincidencia cronológica de estos últimos episodios con la realización del cuadro por Bayeu, aunque desconozco detalles al respecto. Requeno murió en Italia en 1811. Junto al singular procedimiento a la cera, Manuel Bayeu escogió un tema enteramente alegórico y, a la vez, edificante, representado por solemnes personajes de inspiración grecorromana, bañados en un cromatismo claro y luminoso[82]. En suma, el cuadro está impregnado de espíritu ilustrado.

Composiciones alegóricas similares habían sido ya llevadas al terreno de la pintura y del grabado. El pintor del rey Antonio González Ruiz hizo una *Alegoría de la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* en 1746 (Academia de San Fernando) muy difundida gracias a la estampa que de ella abrió Juan Bernabé Palomino (1753). Bayeu interpreta a su manera las figuras de Atenea, las tres artes, la fama, el medallón con el escudo, o la Discordia. No copia directamente el grabado de González Ruiz - Palomino, pero evidentemente lo tuvo presente.

81 Sobre Vicente Requeno véase LEÓN, y SANZ (1981), p. 123-179; y ANSÓN (1993), p. 188-189.

82 Comenta MORALES (1992), p. 182, que es obra de "fino colorido", "tal vez una de las obras de fray Manuel en las que desaparece la acritud cromática que caracteriza sus producciones, con un mayor cuidado en el dibujo".

B. GRABADOS

Se conocen tres grabados hechos a partir de dibujos o cuadros de Manuel Bayeu. Posiblemente fueran más las estampas inspiradas por el pintor, pero no hay constancia de que éste ejerciera como grabador, a diferencia de su hermano Ramón que sí abrió diversos cobres. A pesar de no haber sido trazadas las planchas por mano de fray Manuel, los grabadores supieron interpretar ajustadamente su particular estilo, puesto que se reconoce plenamente en los efectos sobrenaturales, los tipos de rostros, los tipos de ángeles, etc.

408. *San Antolín* [83]**.**
Grabador: Mateo González.
23'8 x 16 cm.(huella de la plancha).
Aguafuerte.
1777.
Inscripciones en la banda inferior:

> "S. ANTONINO M. Advogado y Patron de la Real Villa de Sariñena: se hizo á devocion de los Hijos de aquella Ill[re] Villa. año de 1777.
>
> Fray Manuel Bayeu inv. Matheo González esculp.".

De estirpe real, nació en la Galia Narbonense en el siglo III. Acusado de ser cristiano ante su tío Teodorico, que reinaba en Tolosa, fue mandado encerrar en prisión. Muerto Teodorico, Antolín quedó libre y se retiró a vivir en el bosque con dos compañeros. Allí fueron descubiertos por unos ojeadores y entregados a la autoridad, siendo luego decapitados. Es patrón de los cazadores españoles y también de la localidad de Sariñena, a cuyo termino municipal pertenece la Cartuja de las Fuentes. En la escena figura arrodillado y orante, vestido con dalmática de diácono. Unos angelitos en el cielo llevan un relicario y una vela. Abajo, en el suelo, otro angelito sujeta el escudo de la villa de Sariñena[84]. En la lejanía se ve la torre de la iglesia parroquial. El nombre romanceado "Antolín" se deriva del latino "Antoninus"[85], razón que explica la rotulación del grabado. Cabe pensar que hubiera en Sariñena una pintura de igual configuración realizada por Manuel Bayeu.

---

[83] Catalogado en LOMBA, y GIMÉNEZ (1984), p. 90, nº 15.540.
Reproducido en SAN VICENTE (1991), p. 146.

[84] Ángel CANELLAS describe así las armas heráldicas de Sariñena: "escudo de gules en el que hay un arco con ballesta de oro, con la costilla de plata, colocado en palo; a ambos lados y en la punta del escudo van cinco escudetes de oro con los cuatro palos de gules de Aragón colocados dos en jefe, dos en el abismo y uno en la punta". Véase FERNÁNDEZ CLEMENTE (1980-82), t. XI, p. 3004, voz "Sariñena, escudo de".

[85] *Enciclopedia Uiversal...* [Espasa] (1925 y ss.), t. V, p. 822, voz "Antolín".

409. *San Bruno* [86]**.**
Dibujante: José Camarón.
Grabador: Rafael Esteve.
54'1 x 36'6 cm. (huella de la plancha).
Cobre, talla dulce.
1786.
Se conocen ejemplares en:
Madrid, Museo Municipal
Valencia, Academia de San Carlos.

Inscripciones en la banda inferior:

> "Dibuixada por D. Josef Camaron. / Inventada por Fr. Manuel Bayeu. /
> Grabada por D. Rafael Esteve.
>
> Ymagen del Patriarca San Bruno
> A devoción de la Real Cartuxa de Escala Dei,
> primera fundación de la Congregación de España."

Parte la inscripción por la mitad el escudo de la Real Cartuja de Scala Dei.

San Bruno, arrodillado y en oración, contempla la luz sobrenatural que viene del cielo, marcando una de las principales líneas compositivas que es diagonal. Fondo paisajístico. Alrededor de la figura del santo hay numerosos ángeles que recargan el conjunto, a los que se suman diversos atributos iconográficos:
- Hábito cartujano.
- Seis estrellas alrededor de la cabeza de Bruno que simbolizan a los seis primeros compañeros con los que se estableció en la primera fundación de Chartreuse.
- Lema "O BONITAS"[87] en los rayos que caen del cielo. Aparece en muchas pinturas y estampas de San Bruno en meditación. Expresa el sentimiento más profundo de su alma, inmersa en la contemplación de la bondad de Dios[88]**.**
- Birrete de doctor.
- Pergamino, plumas y tintero de escritor y exegeta.
- Látigo de penitente.
- Calavera, como instrumento de meditación utilizado por los eremitas.
- Pan, jarra de agua y pez, símbolos del ayuno y la abstinencia.
- Mitra, báculo y estola, en recuerdo de haber rechazado Bruno el Arzobispado de Reggio.

La pose de San Bruno recuerda bastante a la de una estampa que ilustra una de sus vidas, escrita por Zanotti y publicada en 1741 en Bolonia[89].

---

[86] Publicado en detalle en NÁJERA, *et al.* (1986), p. 13 y 107.
[87] ¡Oh Bondad!
[88] LEONCINI (1995), p. 195.
[89] ZANOTTI (1741).

Parece ser que Manuel Bayeu estuvo en la Cartuja de Scala Dei (Tarragona) en el año 1796, lugar donde era esperado al menos desde 1792 para realizar algunos encargos artísticos[90]. Posiblemente dejaría allí un cuadro dedicado al fundador de la orden[91], que luego los monjes quisieron pasar a grabado encomendando el trabajo a Rafael Esteve. La estampa fue presentada a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, el día 6 de marzo de 1796, lo que le valió a Esteve el nombramiento de académico de mérito por esa institución.

410. *Virgen del Pilar* [92]**.**
Dibujante: Fray Manuel Bayeu.
Grabador: Mariano Latassa.
60 x 34'5 cm.
Cobre, talla dulce.
1798.
Se conocen ejemplares en:
Zaragoza, depósito de la Academia de San Luis en el Museo de Zaragoza.
Zaragoza, Colección Aubá.
Zaragoza, colección Alfaro (estampado sobre seda).
La plancha original se conserva en la basílica del Pilar de Zaragoza.

Inscripción abajo:

"N^{RA}. S^{RA}. DEL PILAR
Con las me- didas de to-
das sus partes sacadas con exac-
titud y puntuali- dad del Original
que se venera en su Yglesia de Zaragoza
por dibuxo que á su presencia hizo
Fr. Manuel Bayeu Año 1798 Mariano Latasa grabo".

Inscripción en la filacteria:

"Rezando una Ave Maria delante
de ésta Santa Ymagen se ganan
360 dias de Yndulgencias.".

---

90 Docs. 97 y 120.

91 Según AUSSEIL (1910), p. 104: "Fr. Emmanuel exécuta une belle image de St. Bruno que la Chartreuse de Escala-Dei fit graver a la fin du XVIII^{e} siecle".

92 Catalogada en:
Museo de Bellas Artes de Zaragoza... (1928), p. 117.
LOMBA, y GIMÉNEZ (1984), p. 110 y 111 (nº 15.727).
SAN VICENTE (1991), p. 26.
GONZÁLEZ HERNÁNDEZ (1992), p. 110 (nº 187).
TORRA, *et al.* (1995), p. 149-150.

Inscripción en el libro:

"Image Vino Ma
en el ria San
Año tissima
40 a Zara
goza y
trajo su".

Reproduce el sagrado simulacro de la Virgen del Pilar, sin manto, rodeado de ángeles, resplandores y nubes. Es típica estampa de devoción, similar a muchas otras que se hicieron en Zaragoza antes, durante y después del siglo XVIII. Se ha escrito que el dibujo preparatorio de Manuel Bayeu y ulterior grabado de Latassa tomaron como modelo una pintura de la*Virgen del Pilar* atribuida a nuestro pintor (cat. 402)[93]. Realmente la comparación es improcedente porque las diferencias son notables, excepción hecha de la imagen en sí de la Virgen con el Niño, exigencia natural de la fidelidad al modelo. Existe, sin embargo, otra *Virgen del Pilar* pintada por Bayeu (cat. 392) que es mucho más próxima, también compuesta por la imagen sagrada sobre la columna, sin manto, con fondo celestial de nubes y ángeles. Un angelito del grabado, que está semitumbado en el lado izquierdo, es similar al de igual posición puesto en la derecha de esa pintura. También se parece al angelito que lleva una estrella pintado en la parte izquierda de un cuadro de la *Inmaculada* (cat. 391) que forma pareja con el mencionado de la *Virgen del Pilar;* y aún llama más la atención la similitud del ángel que rasga la guitarra en dicho cuadro de la *Inmaculada* (lado derecho) con respecto al ángel portador de filacteria en el grabado. Asimismo, hay notas afines entre el angelito que señala hacia la Inmaculada (lado izquierdo) y el de posición similar y con libro que señala a la Virgen del Pilar.

93 VIÑAZA (1889-94), t. II, p. 52-53. LA SALA (1933), p. 124.

Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu

Tomo 3
Documentos

José-Ignacio Calvo Ruata



Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Francisco Esteban Lorente
Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
Enero de 1998

Parte cuarta

DOCUMENTOS

1

1740-01-09 **Zaragoza**

Manuel Bayeu es bautizado en la parroquia de La Seo de Zaragoza.

Zaragoza, Archivo Parroquial de la Seo.

Publicado en PARDO (1951), p. 52.

[*Al margen:* Manuel Bayeo]

Manuel, Braulio, Baltasar, hijo de Ramón Bayeo, natural de Bielsa, obispado de Barbastro, y de María Subías, natural de Zaragoza, cónyuges parroquianos de la Seo. Nació a ocho de enero del año de quarenta a las cinco de la tarde, y fue bautizado a nuebe de dicho mes y año por el doctor Gutiérrez, vicario presbítero, siendo padrino Braulio González. Doctor Gutiérrez de Bernabé, vicario presbítero de la Seo.

2

1756-09-23 **Cartuja de la Concepción (Zaragoza)**

La comunidad de la Cartuja de la Concepción acuerda encargar a un pintor de Zaragoza una serie de cuadros sobre la vida de San Bruno .

Fuentes de Ebro, Archivo Parroquial, *Libro de las determinaciones conventuales de esta Santa Cartuja de la Purísima Concepción,* 1651-1835, p. 252.

| En 23 de setiembre propuso nuestro muy venerable padre prior don Martín de Reparaz a la santa comunidad que, si la santa comunidad vería bien que se pintasse la historia de Nuestro Padre San Bruno en el claustrico de las capillas, havía en Zaragoza un pintor de especial havilidad (como se veía por un quadro que para muestra havía pintado), el qual por 8 escudos por cada un quadro haría la dicha obra. Se resolvió por votos que se pintasse.

Fray Pedro Sancho, vicario.

3

1760-12-03 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

La comunidad de la Cartuja de las Fuentes acepta a fray Manuel Bayeu como probante de donado.

Huesca, Archivo particular, *Libro de Actas del Capítulo de la Comunidad de la Cartuja de las Fuentes*, fols. 104 v. - 105 r.

Mención en BARLÉS, CALVO (1985), p. 150.

| 104 v. Día 3 de decienbre de 1760.

Propuso nuestro muy venerable padre prior don Francisco Falceto a los muy venerables padres conventuales... | 105 v. ...

El mismo día 3 de dicho mes y año propuso juntamente nuestro muy venerable padre prior al carísimo Manuel Bayeu, natural de Zaragoza, de edad de 20 años, y pintor de oficio, para probante de donado. Quedó recivido.

Fray Joseph Puyuelo, vicario.

4

1761-03-21 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

La comunidad de la Cartuja de las Fuentes acepta a fray Manuel Bayeu como novicio de donado y donado.

Huesca, Archivo particular, *Libro de Actas... de la Cartuja de las Fuentes*, fol. 106 r.

Mención en BARLÉS, CALVO (1985), p. 150.

| Día 21 de marzo de 1761.

Propuso nuestro venerable padre prior don Francisco Falzeto a los padres conventuales si les parecía recivir para el santo ábito y año de noviciado al probante Manuel Bayeu. Quedó recivido y recivió el ábito en capítulo día 24 de dicho mes y año, para hazer su donación día

de la Anunciación de Nuestra Señora del siguiente año. [*Añadido posteriormente:* Hizo su donación dicho día, abiendo sido recivido conventualmente.]

Fray Joseph Puyuelo, vicario.

5

1771-06-28 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

La comunidad de la Cartuja de las Fuentes acepta a fray Manuel Bayeu como novicio de converso.

Huesca, Archivo particular, *Libro de Actas... de la Cartuja de las Fuentes*, fol. 113 r.

Mención en BARLÉS, CALVO (1985), p. 150.

| Día 28 de junio de 1771.

Propuso a la santa comunidad nuestro muy venerable padre prior don Joseph Fanlo al carísimo Manuel Bayeu, donado que ya abía cumplido los cinco años y más de donado, si les parecía recibirle para el noviciado de converso, para cuyo efecto tenía lizencia conzedida en particular para dicho, la que se leyó a la santa comunidad, y en vista de ella se pasó a botar y quedó recivido. Se le bistió el ábito el mismo día por la tarde.

[Fray Joseph Puyuelo, vicario].

6

1772-01-03 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

La comunidad de la Cartuja de las Fuentes acepta a fray Manuel Bayeu para la recepción de los seis meses.

Huesca, Archivo particular, *Libro de Actas... de la Cartuja de las Fuentes*, fol. 113 v.

Mención en BARLÉS, CALVO (1985), p. 150.

| Día 3 de enero de 1772.

Nuestro muy venerable padre prior don Joseph Fanlo propuso a la santa comunidad al carísimo Manuel Bayeu para la recepción de los seis meses. Quedó recivido.

Fray Joseph Puyuelo, vicario.

7

1772-06-26 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

La comunidad de la Cartuja de las Fuentes acepta a fray Manuel Bayeu como converso.

Huesca, Archivo particular, *Libro de Actas... de la Cartuja de las Fuentes*, fol. 114 r.

Mención en BARLÉS, CALVO (1985), p. 150.

| Día 26 de junio de 1772.

Nuestro muy venerable padre prior don Joseph Fanlo propuso a la santa comunidad al carísimo fray Manuel Bayeu para la profesión, por haver ia cunplido el año de su noviciado para el estado de converso. Quedó recivido. Hizo su profesión día del apóstol San Pedro de dicho año 1772.

Fray Joseph Puyuelo, vicario.

8

1772-11-27 **Zaragoza**

Diego Gutiérrez es contratado para dorar el retablo mayor de la Cartuja de las Fuentes supervisado por fray Manuel Bayeu.

Zaragoza, Archivo de Procolos Notariales, Notario Pedro García de Navasqués, 1772, fol. 319 r. - 321 v.

Publicado en BOLOQUI (1983), t. II, p. 236-237.

En Zaragoza a veinte y siete de noviembre de mil setecientos setenta y dos. Que ante mi Pedro Garcia de Navasques, notario de numero de la ciudad de Zaragoza, y testigos abajo nombrados, parecieron Don Ramon Garcia Garjan, infanzon, vecino de esta ciudad, en nombre y como procuradores legitimo que soy del Señor Don Narciso Comenge, infanzon gentilhombre de la Real Casa de su Majestad y tesorero del principe Nuestro Señor y de los serenisimos Señores infantes, sus hermanos, residentes en la villa y corte de Madrid, mediante poder hecho en esta ciudad a diez y siete de agosto del año pasado de mil setecientos setenta y uno y por Antonio Alejandro Xavierre, escribano de Su Majestad domiciliado en la misma ciudad, recibido y testificado en dicho nombre de una parte; y de la otra Diego Gutierrez, maestro dorador, vecino de la ciudad de Barbastro, y al presente hallado en esta de Zaragoza en su nombre propio; las cuales dichas partes dijeron tenian tratada y convenida cierta escritura de contrata relativa al dorado del altar mayor y tras-sagrario de la Iglesia de Nuestra Señora de las Fuentes, sita en el presente reino, en los terminos de la villa de Sariñena y que llevandola a efecto la hacian y otorgaban como se ha hecho en los referidos nombres y cada uno de ellos la hicieron y otorgaron en la forma y manera siguiente:

1. Primeramente fue pactado y convenido que el dicho Diego Gutierrez haya de dorar dicho altar mayor y el retablo o medallon que esta a su reverso frente del tabernaculo, pintando el frontalito de manera que parezca ser de la misma piedra que lo demas, con los atributos en medio, que se consideren ser mas del caso, e igualmente ha de dorar dicho tabernaculo con su sagrario y las ocho repisas de los apostoles y evangelistas.

2. Ittem Que el oro que se necesita para dorar las piezas que se refieren en el antecedente pacto ha de quedar a eleccion y arbitrio de dicho Señor Don Narciso Comenge el que sea trabajado en Madrid o en Zaragoza por el maestro batidor que fuere de su satisfaccion y el dicho Diego Gutierrez ha de quedar como queda obligado a admitirlo y satisfacer su coste del precio en que se ajustare la obra y al que lo hubiere convenido con el batidor dicho Señor Comenge o su apoderado.

3. Ittem Que los libros de oro que se remitieren hayan de quedar bajo la custodia de fray Manuel Bayeu, para que este los suministre al artifice según los vaya necesitando, y de la primera remesa que se hiciere, debera retener dicho fray Manuel, un libro de panes de oro para cotejar con el de las demas remesas que se hicieren, lo que se pactara asi con el batidor,

respecto de ser muy esencial la igualdad del oro para la perfeccion de la obra.

4. Ittem Que el dicho Diego Gutierrez ha de recorrer todas las maderas de que se componen dichas obras y en donde hubiere nudos y madera tedosa debera picar uno y otro con el instrumento que corresponda y despues frotarlo con ajo para que el aparejo no salte y darle despues con agua cola para fortalecer la madera.

5. Ittem Que dicho Gutierrez ha de tener obligacion de aparejar todas las obras con cinco manos de yeso pardo y cola de la fortaleza que necesite, dando lugar de una a otra mano para que se seque la antecedente y cerrando al mismo tiempo con este aparejo todos los agujeros, grietas y repelos que tubieren las maderas, dejandolas iguales en la primera mano, y si en las sucesivas hiciesen algun sentimiento del primer baño, o baño de yeso, debera abrirlo segun arte y perfeccionar e igualarlo nuevamente.

6. Ittem Que el dicho Gutierrez ha de dar sucesivamente a todas las dichas obras cinco manos de yeso mate, dando lugar de una a otra mano para que se seque y enfugue; y despues de seca la ultima mano, se han de recorrer todas las dichas obras habitando la talla, adornos y arquitectura, haciendo en yeso las hojas, filigranas y demas adorno que corresponden a lo moderno.

7. Ittem Que ha de ser de la obligacion de dicho Gutierrez el dorar en el altar mayor todo lo que alcance la vista desde cualquier parte de la Iglesia, presbiterio y tarima de dicho altar mayor, haciendo lo mismo en el retablito del reverso, repisas, tabernaculo y sagrario por dentro y fuera; y uno y otro debera ejecutarlo con la mayor limpieza, bruñendo, bronceando, y matizando aquellas partes que segun arte y a lo moderno corresponde, especialmente abriendo en los lisos, segun sus tamaños aquellos adornos que pidan, para la mayor perfeccion y hermosura; para lo cual debera arreglarse a los diseños que hiciere el hermano Bayeu al estilo del "Potre" o a la romana, sin poner en ellos cosa alguna de figuras o estatuas.

8. Ittem que dicho Gutierrez ha de dar concluidas y ejecutadas con el mayor primor dichas obras en el termino de ocho meses, contaderos desde el dia del otorgamiento de dicha escritura.

9. Ittem Que el dicho Gutierrez ha de dar fianzas a satisfaccion de dicho Señor Comenge o de la persona que costea dicha obra, y que aquellas junto con el mismo Gutierrez se hayan de obligar y obliguen a dejarlas perfectas y primorosamente doradas segun arte y a la ultima moda; y verificadas estas circunstancias por declaracion jurada de los peritos que a su tiempo se nombraren, se cancelaran la presente escritura de contrata y la de afianzamiento a satisfaccion de los obligados y se pagara puntualmente a dicho Gutierrez lo que alcanzare por el tanto de ajuste, rebajando lo que tubiere percibido a cuenta de el; y si lo contrario fuere en el todo, o parte, quedaran obligados dichos Gutierrez y sus fianzas a suplir, enmendar y resarcir todos los perjuicios y daños que resultaren y se arbitrasen en cada una de las obras que resultaren por si y todas en junto hasta dejarlas con la perfeccion y buen gusto que queda relacionado con arreglo a las declaraciones que antecedentemente tenga hechas el dicho fray Manuel Bayeu, quien debera ejecutarlas por escrito y mensualmente para el resguardo del artifice.

Ittem Que si en el tiempo que dicho Gutierrez quede trabando las mencionadas obras advirtiere alguna imperfeccion en ellas, el dicho hermano Bayeu, por ligera que sea, la deba

prevenir al artifice para que la corrija y enmiende y cuando el dicho Gutierrez fuere de contrario dictamen al dicho hermano Bayeu: En tal caso sin pasar mas adelante en el trabajo se registrara la obra por el maestro dorador que para este efecto a su tiempo se nombrara y con lo que este declare ser mas conveniente a la perfeccion y hermosura, se proseguira en dichas obras pero hallandolas el visor ejecutadas segun arte y como corresponde con la debida perfeccion debera pagar el culpado los gastos de la visura.

Ittem Que por todas las referidas obras se le hayan de pagar y satisfacer al expresado Diego Gutierrez mil y cuatrocientas libras jaquesas, inclusas en esta cantidad el coste del oro que se le ha de suministrar para la ejecucion de aquellas, y para el pago de lo que corresponda dentro de la dicha cantidad al expresado Gutierrez por sus manos, materiales y trabajo (descontando el coste del oro) se le haya de dar y entregar en tres tercios y pagar iguales: El primero luego que empiece la obra, el segundo a mitad de ella, y el tercero despues de concluida y aprobada por los peritos, peritos visores que a su tiempo se nombraran. Y que respecto a que prudentemente se hace juicio que el coste del oro que necesita ascendera poco mas o menos a ochocientas libras jaquesas, bajo ese concepto deberan regularse los tercios por las seiscientas libras jaquesas por cada uno. Y en dicha forma otorgaron las dichas partes y cada una de ellas en los referidos nombres y cada uno de ellos la presente escritura de contrata y a su cumplimiento se obligaron las dichas partes a saber es: El dicho Don Ramon Gayan en el referido nombre, todos los bienes y rentas de dicho su principal y el dicho Diego Gutierrez su persona y todos sus bienes y de una y otra parte, asi los muebles como los sitios, los cuales y que esta obligacion sea especial y surta con clausulas de ejecucion, precario, constituto, parecion, inventario, emparamiento, satisfaccion de costas y variacion de juicios y jueces. Fiat large.

Testigos: Joaquin de Fabrega y Francisco Larraz, residentes de Zaragoza. Ramon Garcia Gayan, en dicho nombre otorgo lo dicho. Diego Gutierrez, otorgo lo dicho. Francisco Larraz, soy testigo de lo dicho.

9

Sin fecha **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu remite a Martín Zapater vino y panes con carta adjunta.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 69.

Publicado en CALVO (1996), p.21.

| Amigo:

Ay ban dos botas de vino que me he acordado no lo tendrán más bueno en el camino, que por no ser mayores no ba más cantidad. Ban tanbién media dozena de panes para la balsa de Candasnos. Y mi afecto se queda sin poder azer lo que quissiera en serbizio de vuestras mercedes. Las botas las he anprado, si cabe traérselas Cassetas. Si no, en primera ocassión.

Su amigo,

fray Bayeu.

Amigo don Martín o Clemente.

10

1775-02-05 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta remitida a Martín Zapater, le anuncia el envío de un cuadro y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 33.

Breve referencia en GLENDINNING (1992), p. 55.
Mención en CALVO (1993, 2º), p. 374.
Publicado en CALVO (1996), p. 22-23.

| Mi venerado amigo don Martín:

De fecha 24 del passado recibí la muy estimada de vuestra merced estando, aunque restablezido de mis trabajos, no enteramente recobrada la salud, pues todavía me a dejado

algo que orecer [*sic*] a Nuestro Señor. Y espero en Él me la restablezerá enteramente por medio de las oraziones de vuestra merced y otros amigos a quienes debo igual reconpenssa en las mías.

La Santa Bárbara tengo enteramente concluida. Sólo resta secarsse para remitirla, | que aré lo posible porque este mes o a mitad bayan por la clabelina y espíritu, remitiendo el portador a cassa del amigo Clemente para que lo dirija a la de vuestra merced a fin de que más fazilmente alle la cassa.

Doy mil grazias de la eficazia con que vuestra merced me dessenpeña en las semientes, que esperaré con gusto cuanto sea su tardanza, satisfecho y muy mucho de sus beras.

En casso de allarme nezessitado, a nadie acudiría con más gusto que a vuestra merced para cualquier conssuelo religioso, | con entera libertad y sinzero corazón. Pero por aora, grazias al Señor, nada me falta. Y en esta satisfazión he de merezer a vuestra merced que cualquiera cossa que le apetezca de mi mano, assí para vuestra merced como para regalar a quien le diere gana, sentiría no deberle la libertad satisfecha de mandármelo hazer. Y por ser la cossa en que en mí es dado mejor le puedo serbir, que en lo demás soy un pobre frayle que (añoraría?) que vuestra merced espirimentara mi agradezimiento y buen corazón.

Goya me escribe corto y, en sustanzia, lo missmo que vuestra merced me dize, aunque promete dilatarse más.

| Ofrezerá vuestra merced mis beras al amigo Clemente y que mande, mientras ruego al Señor guarde a vuestra merced muchos años. De vuestra merced amigo y obligado

fray Manuel Bayeu.

Cartuja de las Fuentes. Oy, 5 de febrero de 75.

Señor don Martín Zapater.

11

1775-02-15 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, adjunta cuatro dibujos y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 34.

Breve referencia en PÉREZ SÁNCHEZ, *et al.* (1988), p. 77.
Publicado en CALVO (1996), p. 24-27

| [*Arriba, con otra letra:* 1775.]

Amigo y dueño don Martín:

Después que tengo ocassión para vuestra merced, no puedo remitir la Santa Várbara por estar algo tierna, y no lo ago por temor de que se ajara. Será la otra semana, que espero abrá ocassión y para lo consabido.

Aora missmo me ocurre regalarle a vuestra merced 4 disseños que repressentan las Birtudes Cardinales, que me pareze no será despropósito para el adorno de su cuarto entre los cuadros grandes de mi Goya. Y no siendo gusto de vuestra merced que sirban a esse fin, puede vuestra merced darlos a quien quisiere, para cuyo fin los remito, y con ellos el lleno de mi berdadero afecto | y las beras de mi boluntad para serbirle en quanto guste mandarme.

El plan de Melilla y demás notizias que vuestra merced me remitió la vez passada a caussado el mayor gusto que puede vuestra merced discurrir en estos padres. Y yo me he alegrado infinito y espero que por el correo me dará las que vuestra merced guste y acomode, y aunque sea por el missmo la Gazeta de Madrid. Pero estimaré me remita cuando pueda por cassa del ospizio nuestro algún Mercurio, que aquí se ben por indulgenzia.

Yo ya boy canpando pero es muy poco, y algunos días y ca- | si todas las noches padezco dolores al bientre, por más que guardo dieta con mi mayor cuidado y nada podía apetezer por mi consuelo que en el día no lo tenga. Dios quiera que podamos hechar el mal pelo en brebe.

Al amigo Clemente mis atenziones y que mande en mi cortedad. Dios guarde a vuestra merced muchos años. Oy, 15 de febrero de 75.

Fray Manuel Bayeu.

Los 4 cuadritos son de mi mano y están pintados al fresco en la media naranja de esta iglessia.

Muy señor mío y dueño don Martín Zapater.

12

[1775-02-19] **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, adjunta los cuadros de Santa Bárbara y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 67.

Publicado en CALVO (1996), p. 27-29.

| Amigo don Martín:

Los frailes llebamos la fama de canssados y no ban muy fuera de camino. Por el portador que a su cassa dirije el amigo Clemente remito las santas Bárbaras que ofrezí enbiarlas esta semana, el cual podrá traersse la clabelina y espíritu, si a vuestra merced acomoda. Y lleba un jumentillo con sus cargados para el mejor acomodo.

Mucho se an alegrado estos mis venerables padres con sus noticias de Melilla, | pues asseguró Salas aquí la habían tomado los marruequines, y con las de vuestra merced están gozossos y yo nada menos. Mucho me alegraré ber el plan nuebo, pero sin que a vuestra merced le aga falta.

Tanbién estimaré me enbíe un fajito chiquito con un par de dozenas de esquejes de las clabelinas mejores de su jardín, que creo que es aora el tienpo mejor para que tomen, aunque las tías lo azen a San Francisco.

Me ará vuestra merced agravio en no mandarme cuanto yo pueda, que si vuestra merced | tendrá gusto en ello yo no me prometo mayor gusto que en serbirle. Dios guarde a vuestra merced muchos años. De vuestra merced

fray Manuel Bayeu

Oy 19.

13

1775-02-24 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, le agradece un envío y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 32.

Publicado en CALVO (1996), p. 29-30.

| Mi amigo y dueño:

Tengo poco lugar y assí soy corto. Doy mil gracias del espíritu, clabelina y cajonzito de pastillas y esquejes, que aunque todo ha llegado con felizidad la mía en la alegría lo es tanto y nada menos el regozijo de ber el plan de Melilla, Gazetilla y Mercurio, con lo que he rigozijado a éstos mis venerables padres, que en su conpañía doy las grazias, prometiéndonos la continuazión de las que ubiere en lo suzesibo.

Tengo los goyas, y a Pallas por las bueltas, por esso no puedo dilatarme, | a más de que esta ocassión me fazilita el correo.

De las simientes no passe pena bengan cuando binieren, que sienpre serán a tienpo para quien son. Y estando vuestra merced en ello, yo estoy descansadismo.

Tenderé el gusto de saber el espezífico de las pastillas para gastarlas en el tienpo de nezessidad; y assimismo lo tendré de que vuestra merced me mande sin límite ni reparo cuanto en mí quepa. Al amigo Clemente que es muy dueño y que me mande como guste, que no le escri- | bo por lo espresado arriba. Quedo en la obligazión de encomendar a vuestra merced a esta Nuestra Madre y Reyna por su felizidad y mayor grandeza. De vuestra merced de beras, en el Señor,

fray Manuel Bayeu.

Oy, 24 de febrero de 75.

Señor don Martín Zapater.

14

1775-02-27 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta remitida a Martín Zapater, trata sobre unos dibujos que le ha enviado, otros que quiere enviarle, y más asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 35.

Breve referencia en GLENDINNING (1992), p. 55.
Mención en CALVO (1993, 2º), p. 375.
Publicado en CALVO (1996), p. 32-35.

| Mi amigo y dueño:

Rezibo la de vuestra merced de 18 con mi mayor aprezio, pero aborrezerá las almas del purgatorio el correo de Bujaraloz pues en la Gazeta última que hemos tenido de Zaragoza dezía lo missmo de Melilla, por lo que puede suspender vuestra merced enbiarla por el correo por el dicho motibo.

Siento que diga vuestra merced está sonrojado por aberle enbiado los 4 cuadritos. Yo no puedo azer otro con quien reconozco agradezimiento, y si no fuera por el temor que vuestra merced me pone en que quiere que no le enbíe sin que vuestra merced tenga el gusto de pedírmelo, ya le | ubiera enbiado un par de borrachos que tengo pintados de medio cuerpo, cada uno de grande como una cuartilla de papel. Que poniéndoles su marquito y christal delante podían muy bien serbir de laterales a uno de los cuadros de su cuarto, sin confundirlos ni ocupar puesto. Y otros que a este tenor aría más abentajados, pues me da el naype por lo estraño. Y a no ser por el missmo temor que llebo dicho, Pallás sería el portador de el Christo de mi hermano que fue disseño del que ay en la sacristía | de San Ildefonsso de esa ciudad.

[*Postdata al margen:* Al amigo Clemente y Agustín Sanz, cuanto vuestra merced quiera que manden. Ya aze unos cuantos días que Goya no me escrito. Está pintando fuerte.]

Las pinturas que tengo de mi hermano Francisco son y me sirben para el estudio de mis faenas, y las que estimo en lo que es mi escuela. De éstas a nadie piensso darlas. Pero con el Christo cuente vuestra merced, que para mi estudio es la pieza que menos falta me á y para su cuarto la que más del casso. Esto es ablar con berdad y lo que tengo en el corazón, por lo que sentiría que con igual llaneza no me diga para cuándo quiere que se lo enbíe. El San Martín, sienpre que me diga | vuestra merced la medida, enpezaré a penssar en él. Y cossas de mi mano, assí de las que tengo hechas como las por azer, pida vuestra merced sin reparo, que yo en otro soy nadie.

De lo que me dize de benir con Agustín Sanz y Clemente, sienpre bendrán a mi gusto. Sólo sentiré el no poderlos cortejar en la messa, como mi corazón quissiera y en otras cartujas pueden. Pero la pobreza que aya será con buena boluntad; pero al ber la fábrica disimulará lo

que pueda, además de la prudenzia de vuestras mercedes.

No deje de responderme con la primera ocassión. La clabelina me pareze es de lo mejor que a habido en esta cassa. Dios guarde a vuestra merced muchos años. Oy, 27 de febrero 75. Suyo

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

15

1775-03-13 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta remitida a martín Zapater, le explica porqué no ha podido mandarle todavía el dibujo de un Cristo de Francisco Bayeu y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 36.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 375.
Publicado en CALVO (1996), p. 35-36.

| Amigo don Martín:

Sin enbargo que con Pallás pude aber escrito, y pensaba azerlo, tube estorbo e izo poca morada de buelta de la feria Pallás. Por essa caussa no pude remitirle su Christo, pero irá la primera bez que baya nuestro trajinero.

Desseo saber de Melilla y qué se asegura de quintas y cuándo. Doy grazias del retrato de la niña, que se an alegrado berla estos padres.

La mejor conduqta para las cartas es a mosén Miguel Ribera, que vive en nuestro ospizio. Y si no, a bezes es más pronto el correo, que el pitanzero no ba todas las semanas ni tiene tienpo determinado para essa ciudad.

Amigo, yo boy | recobrándome en carnes, fuerzas y color, aunque los dolores eqsisten con bastante tenazidad y acrimonia, y espero en Dios me restablezerá la antigua salud en esta primabera.

Esta feria de Sariñena dizen no a balido nada por no aber bajado más de una manada de mulas franzessas y ser pocos los conpradores.

Debuelbo las expresiones a los amigos Agustín Sanz y Clemente, con mi acostunbrado afecto. Y vuestra merced mande sin reparo a este su berdadero,

fray Manuel Bayeu.

Oy, 13 de marzo de 75.

El tunante de Goya nada me dize.

Amigísimo don Martín Zapater.

16

1775-04-07 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, le agradece el envío de prensa, le adjunta un Cristo de Francisco Bayeu, y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 68.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 376.
Publicado en CALVO (1996), p. 36-38.

| Mi estimado amigo don Martín:

Rezibí ayer, seis del corriente, la faborezida de vuestra merced con las simientes, Mercurios y Gacetas por mano de don Francisco Fortón, su amigo, y no quisso detenersse a tomar nada sólo un sorbo tomó a mil intanzias.

Yo he estado aze dos semanas bastante atareado de mis ajes, dos vezes purgado, y aora boy mejorándome aunque con mucha lentitud lo perzibo.

Remito el cuadro del Christo que podrá vuestra merced tenerlo en estimación, que es aún más corregido | que el cuadro grande que mi hermano izo por él en la sacristía de San Ildefonsso de essa ciudad; que poníendolo vuestra merced con su marco correspondiente, ha de dar que admirar más a los inteligentes que a los que no an practicado la facultad. Ya sabe vuestra merced que soy de beras y que desseo corresponder a las finezas de vuestra merced con cuanto guste mandarme.

De las cebollas de flores sólo ai que apunte una de todas ellas y estoy con grandes

ansias de verlas tomadas, que después ya las entenderé yo. La clabelina es el echizo de cuantos la ben en este país. Ya tiene bástagos de pal- | mo y medio, pero la cuido a la perfección.

La correspondienzia de esta tierra a essa ciudad aburrirá al más pazífico. Unas bezes irán 6 u 8 bezes en 15 días y otras ni una en un mes; conque cuando vuestra merced guste darme algunas notizias, en 8 días el correo llega por esse tienpo, día alto o bajo, pero nunca ay lugar de responder por él por dejar las cartas en Sariñena y en medio día se ba. Si no, en llebarlas a cassa de nuestro ospezio, bendrá con primera ocassión.

Dizen biene mi hermano este mes, aunque no me lo an escrito a mí.

Dará vuestra merced mis afectos al amigo Clemente y Agustín.

Dios guarde a vuestra merced muchos años. Oy, 7 de abril. Suyo

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

17

1775-06-19 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta remitida a Martín Zapater, le habla sobre el cultivo de claveles y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 37.

Publicado en CALVO (1996), p. 38-40.

| Mi amigo y dueño:

Puramente por no molestar tanto a usted, no he escrito antes. Pero aora mi afecto no me deja azer otro.

Yo llegé bueno a ésta de usted, con perfecto salud, y me assiste asta el día en un mismo punto. Y yo, con mi método del agua espirimento el berdadero remedio de mis ajes. De modo que pinto orrores y como que | es una marabilla, y todo me aze un probecho eszelente lo que antes cada friolera me ajaba el mejor día. Y espero en Dios perseberar en tranquila igualdad de umores con el dicho método. Con este motibo, me repito sienpre de usted para cuanto quiera.

Los clabeles ya he llebado el primero a Nuestro Amo mayor y eterno y ay por salir del todo unos 20. Son del tamaño | del que usted me dio colorado pero no tan unidas las ojas porque están muy espifarradas; pero azen un grupo bistoso. Su color son de los que llaman gazpeados, con mucho de blanco. Sólo tienen la falta que son muy delgados de mango de medio ariba y sienpre están totalmente boca abajo. La sin igul es un palmo de alta pero sin flor. Lo demás, como las de usted.

Suplico si ay algunas notizias de gerra, etcétera, | se tome la pena de abiármelas con carpeta a cassa mi hermano, que de allí será regular aya ocassión para ésta.

Al amigo Clemente mis afectos, que ya sabe le estimo. Dizen que biene la tassa del trigo y me alegrará saberlo. Como tanbién a quién nonbren obispo de Huesca. Dios guarde a usted muchos años.

Fray Manuel Bayeu.

Oy, 19 de junio de 1775.

Amigo y señor don Martín Zapater.

18

1775-07-09 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta remitida a Martín Zapater, acusa recibo de ciertas noticias de guerra, le cuenta la procesión llevada a cabo para pedir por la facción española y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 38.

Publicado en CALVO (1996), p. 40-43.

| Mi estimadissmo amigo don Martín:

Recibí con el de Albalatillo el pliego de vuestra merced y fueron del mayor aprezio de estos padres las notizias que incluían, y de mi mayor gusto, pues ya abía días nada sabíamos. Y en resulta de dichas notizias, oy 9 del corriente, a dispuesto nuestro venerable padre prior azer una prozesión por el claustro grande conpuesta de toda la comunidad y familia, y se a cantado en ella la Letanía de los Santos con unas oraziones a la buelta propias para pedir a Dios biqtoria en las armas católicas. Que berdaderamente caussaba debozión y todos con cantorales | en las manos, etcétera.

Yo prosigo con la entera salud que tengo dicho a vuestra merced, y con mi método de agua, con el que conprendo ser enteramente essento de mis cotidianos trabajos.

Rezibí por mi hermano los jarros de limón, y es un dulze esquisito y muy estomacal. Pero no es para vever, que son limonzillos confitados y bastante enbebidos, por lo que para vever agua en ayunas es cossa buena. Y le doy mil grazias a vuestra merced, como tanbién de lo que me dize de limones, que quizá me será prezisso valerme de vuestra merced con la satisfazión que le debo.

De don Francisco Fortón nada he sabido, pero en en esto puede usted sus- | penderlo pues por aora no tengo nezesidad. Y si acasso las enbiara, se dedicarían para los henfermos de esta comunidad a salud de vuestra merced.

De clabeles y flores hablaré a boca con vuestra merced la semana que biene que creo aconpañaré a nuestro venerable padre prior a essa ciudad, pues aora no da más lugar la ocassión.

Celebro se ayan dibertido en el biaje de Juslibol, que no dudo berían estragos del río, etcétera.

La orden de leba la daré a vuestra merced a la bista.

Amigo, no tengo bozes para manifestar a vuestra merced mi agradezimiento y libertad que tengo esprimentado en su berdadero cariño, ni medios para | corresponder a su berdadera gratitud, pero esté asegurado que de mis pobres e infruqtíferas orazione lleba vuestra merced buena parte, quedándome el consuelo que ya que por mí no sean llegadas como corresponde a los ojos de Dios, lo serán por estar unidas a éstos mis venerables hermanos, assí como suele passar una moneda mala con muchas buenas.

Celebro que Clemente esté ya tan bueno y que aya enprendido un biaje tan de su gusto. Y si vuestra merced tiene ocasión, repítale mi memoria. Y entretanto, asta la bista. Dios guarde a vuestra merced muchos años. Oy, 9 de julio de 75. De vuestro berdadero

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

19

1775-08-06 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu agradece por carta a Francisco Fortón y Salas el envío de tortugas.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 39.

Publicado en CALVO (1996), p. 43-44.

| Señor don Francisco Fortón:

Rezibo la apreziable de usted con las 4 dozenas de tortugas, que aprezio infinito, sin enbargo que mi restablezida salud no las mira con la prezissión que los messes passados las contenplaba. Con este motibo, fray Pedro Zenarbe y fray Atanassio serán partizipantes y aún un día se dará a la comunidad por precaber no se mueran o enflaqueen tanto que no se logre lo que es. Pues por este | país se careze tanto de este género que aún los enfermos de más riesgo no se pueden consolar con una taza caldo de ellas, por lo que buelbo a recalcar mi agradezimiento a usted, quedando en primer ocassión partizipárselo a mi amigo don Martín quien sé está bueno y esta mañana le he escrito.

Debuelben las espresiones y dan gracias los mezionados. Y usted mándeme como guste en ésta de Nuestra Señora de las Fuentes y su cartuja. Oy, 6 de agosto de 75.

Fray Manuel Bayeu.

Señor don Francisco Fortón y Salas.

20

1777-02-04 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu comunica por carta a Martín Zapater que ha recibido la suya con unos cuadros y tabaco de parte de Francisco Bayeu y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 1.

Breve referencia en GOYA (1982), p. 40, nota 6.
Mención en CALVO (1993, 2º), p. 377, 378, 381 y 383.
Publicado en CALVO (1996), p. 44-47.

| Amigo don Martín:

Recivo su faborezida con los cuadros que me remite mi hermano, que aprezio infinito y me arán mucho probecho, de que doy a vuestra merced grazias. Y me he alegrado infinito que ayan cortejado a vuestra merced, pues de lo contrario no tendría yo cara para ponerme delante de vuestra merced. Pero vuestra merced todo se lo mereze y sé que Francisco lo estima mucho. Oy me escribe Goya con que tiene un chico más. A esse ayre no tiene que espantarse Carlos Terzero. Lo a sacado de pila mi hermana María. Me dize lo que pinta y sus proezas, de que me alegro como cossa mía; y de que corran tan bien como vuestra merced me dize, | que es lo que desseo y pido a Dios. Celebro que se aya traído vuestra merced cossa de Goya, que cuando Dios quiera baya yo por ay lo beré con gusto. Nada sabía de que a Francisco le ayan dado la cassa de Megs, pero azía tiempo sabía quería irsse con el sueldo, pero se lo an partido. Dios le dé buen viaje, que no me alegro poco, assí por Francisco como por Ramón y Goya, que les bendrá mejor.

De la lata que Francisco le dio de tabaco podrá vuestra merced disponer como quiera. Y no estraño que Francisco iziesse tal prebenzión. Porque cuando vivía nuestro padre prior, si quería mi hermano que yo disfrutasse a mi adbitrio de 4 libras tenía que enbiarme 8, pero aora corre otro clima | en esta parte. Sin enbargo que confiesso que gasto mucho, yo lo podía passar sobradamente con el que mi hermano me enbía. Pero uno lo que acabo de dezir y lo otro que como esta cassa es pobre no se socorren puntualmente las nezesidades de los indibiduos; y como saben mi jenio y que tengo, muchos bienen a pedirme alguna caja de tabaco, y yo primero me quedaría sin tomarlo que dejar de socorrerlos, demás que mi caja pareze la buena miel del conbento. Conque tenga pazienzia mi hermano que yo no puedo azer otro, y en no tener que dar seré pobre con gusto más de lo que soy. Lo missmo me passaba con el chocolate, | pero aora nadie me dize nada como saben que no lo tomo y con una libra tengo para messes, que a no benirme un huesped de amigo no se aze en esta celda.

Perdone mi molestia y dígame algo de nuestra Armada, y cuanto quiera. Y mande de corazón a este su verdadero amigo,

fray Manuel Bayeu.

Oy, 4 de febrero de 1777.

A Clemente mil espresiones, que no ay lugar para más.

Desde antes de ir vuestra merced a Madrid, no me a escrito ni Francisco ni Ramón. Perezosos.

Amigo y dueño.

21

1777-[¿02?]-26 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata varios asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 5.

Breve referencia en GOYA (1982), p. 40, nota 9.
Mención en CALVO (1993, 2º), p. 378.
Publicado en CALVO (1996), p. 48 y 49.

| Amigo, dueño y señor:

Supongo se mantendrá vuestra merced con salud. La mía, ya fuerte de un resfriado serio, está al querer de vuestra merced.

Por aquí desseamos tener algunas notizias y sé se sabe algo del destino de la Armada, que estamos como si ubiesse caído en un pozo. Días passados escribí a vuestra merced el rezivo de los disseños con Salas, que supongo abrá recibido. Tanbién supe por Miguel Garín estaba el amigo Clemente en cama; siento su indisposizión y me dirá vuestra merced algo de su recobro.

De Madrid no he tenido una letra desde que vuestra merced estaba allá, y lo tribuyo a la cassa muda, que todos serán pocos para colocar los títeres al gusto de Francho.

| Por aquí se trabaja como siempre pero pillan resfriados en esta cassa de tenporal. Yo, con todo lo grande que lo he tenido, no he cessado de pintar ningún día.

No puedo dilatarme más por ser tarde y la ocassión pronta. Y del missmo modo o peor me supongo le pasará a vuestra merced. Y si no es tan buena, podrá escribirme por el correo

que bendrán más presto que las ocassiones a Zaragoza, que aora son más lentas que antes por falta de prior. A Clemente un abrazo. Dios le guarde muchos años. Oy, 26 de 1777.

Fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater

22

1777-03-08 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata asuntos domésticos y familiares.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 4.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 378 y 379.
Publicado en CALVO (1996), p. 49-50.

| Amantissmo amigo don Martín:

Son las ocassiones tan repentinas y escassas que estoy apurado. Días pasados escribí a vuestra merced con uno que pasaba por cassa de Garín. No sé si la abrá rezivido.

Estamos desseosissmos de notizias. Todos abemos passado resfriados fuertes y aún no se an sacudido del todo. Yo me allo aora muy guapo de salud, con muchissmas ganas de comer y trabajando como sienpre.

Si la ocasión da tiempo, estimaré me remita tabaco, que ya se an escobado todos los depósitos, chicos y grandes, y cassi no puedo passar más.

Francisco me | escribe y Ramón este correo, pero nada me dizen si se an mudado. Goya no me a escrito desde que parió su mujer. Deseo saber de Clemente si está bueno. Dígale que si quiere (ofrasia?) para mezclarla en el tabaco, tomar algún polbo, que le remitiré, que a más de ser muy buena para la bista es muy buena para el dolor de cabeza; y añadiendo la 3ª parte más de quina es escelente remedio para jaquequa y terzianas de cabeza. Y si vuestra merced quiere, puede disponer tanbién de un bote que tengo en rama de la orijinal y más buena.

Por aquí no ay otra nobedad que comunicar. Dios guarde a vuestra merced muchos años. Oy, 8 de marzo de 77.

Fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

23

1777-04-09 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu pide por carta a Martín Zapater que le dé noticias.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 3.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 379.
Publicado en CALVO (1996), p. 50-53.

| Amigo y dueño don Martín:

Por conbidarme el dador para si quiero algo para vuestra merced, ago estas línias desseando saber de su salud y qué haze el amigo Clemente, suplicando a vuestra merced me diga algo de notizias assí de gerras como de Goya, que aze más de un mes nada sé, ni tanpoco de vuestra merced por más que lo solizito.

Por aquí corre muy buen tiempo, que dan gozo los panes. Si vuestra merced quiere que le remita alguna liebre o conejo en esta beda, enbíeme una libra de pólbora y otra de perdigones. Y mande con satisfacción | a este su berdadero amigo,

fray Manuel Bayeu.

Oy, 9 de abril de 1777.

El portador es amigo y busca dos caíces de garbanzos buenos para senbrar. Si vuestra merced tiene amistad con alguno que los tenga buenos, estimaré le dé un papel.

Amigo don Martín Zapater.

24

1777-09-18 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu comunica por carta a martín Zapater que han recibido las badanas y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 2.

Publicado en CALVO (1996), p. 53-55.

| Amigo don Martín:

Llegaron aquí las badanas con felizidad y son muy buenas. Aún me pareze que son más iguales que las otras que ya están en usso a gusto de todos. Y todos damos mil grazias a vuestra merced por el cuidado y desseamos berle. Vuestra merced es dueño para disponerse el biage cómo y cuándo le acomode, que un día de resaque se a de azer para que aya conejos y perdizes que llebar. Senti | ría que vuestra merced no estubiesse del todo recobrado de sus tercianas. Lo que inporta cuidarsse, que yo ago lo missmo y nunca lo nezesito más que aora por allarme tan delicado, que no me atrebo a escederme en nada por la flogedad de estómago que los baños me an dejado.

Nada sabemos con fundamento de las cossas de nuestra religión. Estimaría que vuestra merced escribiesse al Madrid algún estadista | para saber algo, que según se presume o ba largo o nos ponen general. Francisco ni Goya no palen [*sic*] para esso. Están buenos, que he tenido carta. No ocurre otro. Dios le guarde muchos años y estamos 18 de septiembre de 1777.

Fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

25

1778-[¿3?]-24 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu pide consejo por carta a Clemente Aranaz sobre el caso de un delincuente pariente del padre Yago, religioso de la Cartuja de las Fuentes, y trata otros asuntos.
Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 16.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 381.
Publicado en CALVO (1996), p. 55-60.

[*Anotación del destinatario:* 1778.]

Amigo y estimado Clemente:

Ya está pintado desde la semana passada el San Nicolás, pero como la capa episcopal es de carmín y bermellón y el tienpo tan frío, está ésta como si se acabara aora de pintar, por lo que no puede Bentura llebarlo.

Yo me boy mañana o después de mañana a Lalueza a cunplir órdenes de nuestro padre vicario, a influjo de don Joseph Narziso Comenge. No sé si será para 8 ó 10 días. Y lo que siento suspender el cuadro del Rosario en que estaba deleitado de beras. Pero no tiene remedio.

Si me responde, Luis me dirigirá la carta, y en | espezial en lo que boy aora a preguntar.

Amigo: el padre don Yago está aze díass medio muerto a pessares a caussa de tener un medio hermano que lleba malissma bida, tado al contrabando y algunos robos de caballerías que se le tien bien berificado, y aber dejado su familia y cassa sin otro anparo que el de Dios, después que uyó de Zaragoza por mil tranpas. Su muger está resuelta a serbir. Los parientes de don Yago a mantener y criar sus hijos. Y todos, con el padre don Yago, interesados a ber si pueden azer prender al dicho delincuente para un presirio perpetuo por ebitar mayores estragos y | alguna indispensable afrenta. Por estos motivos me a encargado don Yago me informe de vuestra merced y Zapater qué medios se an de tomar para prenderlo. Si a de ser por los miñones o por algún escribano de crimen, en caso de presentarsse secretamente en essa ciudad, o si anda por el Reyno para que los miñones puedan o deban prenderlo y presentarlo en Zaragoza. Que puesto en la carzel se llebaría cartas al regente y otros juezes para que lo destinassen. Dígame vuestra merced su pensamiento para decírselo a dicho padre; y el de don Martín, a fin de satisfazer y consolarlo. Este delincuente fue drogero y se subió al cielo la botiga. | Fue beredero del ospital y quedó mal. Y otros modos de vivir que finaron. Él se llama Juan, etcétera.

Saludes a todos los de su cassa y amigos y mande vuestra merced al suyo,

fray Manuel Bayeu.

No ay más lugar. Oy 24 de 78.

Amigo Clemente Aranaz.

26

1778-04-13 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu comenta a Martín Zapater varios asuntos por carta.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 6.

Publicado en CALVO (1996), p. 60-62.

| Las notizias que aya de gerra no omitirlas.

Amigo don Martín:

A no considerarlo tan ocupado, cuantas bezes ban de acá a essa ciudad tendría vuestra merced carta mía. Esto, y de ser los portadores tan incultos, me motiva a escribirle sólo a Clemente con el seguro que le comunica mis notizias y que con libertad puede mandarme a nombre de vuestra merced y suyo.

Yo ya ve vuestra merced que por este condugto no dejo de canssar a vuestra merced, aunque a bezes no puedo escussarme, que a no tener la satisfazión de su afecto y de que si no le cuadra me dirá claro no puedo o no quiero, y | yo gusto de esso, no me atrebería a tanto canssazio.

Doy a vuestra merced mil grazias por lo que quiere practicar en aconsejarle a la cuñada de don Yaya [*sic*], y cuanto dize vuestra merced está muy bien fundado en prudenzia y desseo le persuada a la muger lo que le conbiene para su estimazión y la del padre don Yago. Que yo me temo saldrán trapos a la colada y será peor después de presso. Vuestra merced verá el aconsejarle lo mejor.

Me alegro que ayan dado flor las coronas. El cojerlas es cuando las flores están bien cabeza abajo y coloradas. Y puestas en agua | duran un mes de buena bista. Se cortan por la raíz de la tierra. El sacar las cebollas de tierra es cuando se empiezan a secar las ojas de las cebollas, pero como en las coronas no quedarán ojas podrá rejirse por las de otras cebollas de flor. Yo creo que el año que biene no le darán flor essas cebollas porque cada una ará dos matas sin flor, pero veré de buscarle otras dos para su tienpo, que me pareze no me será tan difizil como el año pasado.

En este mes de mayo sin falta verá vuestra merced su San Martín que aze está enpezado algunos días, y a no aber estado ocupado fuera de cassa ya estaría ay.

El padre don Yago saluda a vuestra merced. Está el pobre acotolado de pesares. Yo no sé cómo está gordo. A puro de tener unos ígados como paneras, vive con tan poco dormir y comer.

Para esta primabera suelen benir algunos huéspedes y aze días se me a concluido el chocolate. Si vuestra merced tiene bueno y quiere enbiarme solamente una libra, o dos lo más. El de Lasaga es infeliz y si doy alguna jícara quiero sea bueno. Perdone mi libertad.

Dios guarde a vuestra merced muchos años. Los Pacos están buenos y Ramón. Oy, 13 de abril de 1778.

Fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

27

1778-08-01 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu comenta a Martín Zapater varios asuntos por carta a la vuelta de éste último de Francia.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 7.

Publicado en CALVO (1996), p. 62 y 63.

| Amigo don Martín:

Por el amigo Clemente e sabido su feliz llegada, de que e tenido singular consuelo. Y doy mil enorabuenas a vuestra merced y grazias a Nuestra Madre Reyna de Las Fuentes.

Tanbién me a noticiado el passaje de cuentas de rossario en Bayona, y me he alegrado del lanze porque se dessiciesse el trata, pues como vuestra merced las pagaba no eran del casso por ser muy altas de precio, cuanto más si etcétera. Yo vivía en el entender que se allarían como las que se surten en la | Cartuja Alta, que lo más caras les cuestan 5 ó 6 diezes con glorias patris y cruz todo de bidrio a media pesseta. Y crea que mi intenzión no era azerle gastar mucho. Lo más, algún pesso gordo. Y buelbo a decir que me e alegrado y doy mil grazias de la memoria. En otro biaje que aga vuestra merced por esse mundo puede que le

benga bien, que sienpre me bendrá a mí con la missma precixión que aora porque los oficiales no tienen otro queacer.

Supongo que en desocuparssen las eras o refrescar algo el tienpo, vuestra merced | bendrá a bernos y en primer lugar a vissitar a Nuestra Señora. Y con ánimo de azer unas cazatas que sea menester arres para llebar los conejos, liebres y perdizes. Y crea que si se ba a ressaques serán menester para llebarlos a Zaragoza. Perdizes ay un dilubio, jóbenes y biejas, pero son menester piernas para seguirlas.

Yo estoy bueno y sobrado atareado con dos cuadros medianos que ago aora y una Dibina Pastora que he concluido de seis palmos para missionar un capuchino, que la he hecho por enpeño que no he podido escusar. Estos enrredos y la satis- | fación que tengo de la bondad de vuestra merced me a hecho faltar al desseo y palabra de que San Martín no lo ubiesse recivido a vuestra merced de su biaje por mano de Clemente. Pazienzia.

El padre Yago saluda a vuestra merced con todo el resto de la comunidad. Y yo, como el menor de ella, ofrecco mi corazón con cuanto bale y puede para lo que vuestra merced disponga, cuya vida guarde el Señor.

Fray Manuel Bayeu.

Oy, 1 de agosto de 78.

Amigo don Martín Zapater.

28

1778-08-15 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu trata, en carta dirigida a Martín Zapater, sobre unos grabados de Goya y Ramón Bayeu, y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 8.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 380.
Publicado en CALVO (1996), p. 64-67.

| Las Fuentes, 15 de agosto de 78. [*Anotación del destinatario:* Recibida en 22.]

Amigo don Martín:

Justamente los dos días que vuestra merced a estado en Farlete, estaba yo en Lalueza. Y a mi regresso me dio saludes de vuestra merced el amigo Garín. Sin enbargo, los padres an

estrañado que estando tan cerca no biniessen a bernos, pero quedan consolados con que vuestra merced, en aflojar las calores, venga a ser dueño de esta pobreza los días que quiera y con quien quiera, que siendo despazio se cazará con galgos ressaque y perdizes. De esto ya no ay que ablar. |

Goya me escribió el correo passado. Me enbiaba con el juego de estanpas de don Martín Guicochea [*sic*] otro juego para mí, y me dezía le escribiesse para que supiesse por dónde me las abía de dirijir. Lo ize diziéndole que don Martín Zapater tendría proporción de remitírmelas por el correo o ijuela que passa por esta cartuja, en casso que a su merced no le biniesse bien. Y sin duda no le abrán llegado o no bería a vuestra merced. Clemente conoze el correo y save dónde vive. Conque he de mere- | cer a vuestra merced aga lo que pueda, que tengo grandes deseos de ber esta obra y otra de mi hermano Ramón tanbién grabada que ya encargó a Clemente.

Por aquí no ay cossa especial más que el calor que vuestra merced esperimentó en Farlete. Es por aquí diario y no ay rincón donde no reyne con superior influjo, que a no ser los limones que debo a cariño de Clemente me sería más senssible. Ya me he dessenbarazado de mis queazeres y me descansaré asta que se enprenda el claustrillo, que será en breve.

Amigo, las estanpas an metido bulla en la Corte, unas y otras. Las de Goya me dize mi hermano que están buenas, aunque algo lijeras. De las de mi hermano nada me dize; supongo lo serán tanbién.

Los padres y hermanos saludan a vuestra merced; y yo, con el lleno de mi cariño. Y encargo mi atenzión a don Martín Guicochea. Y vuestra merced, como dueño, me mande lo que pueda mientras pido a María Santísima le conserbe en grazia y salud.

Fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

29

1778-10-31 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu cuenta por carta a Martín Zapater las tercianas que padecen bastantes miembros de la comunidad de la Cartuja de las Fuentes.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 12.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 381.
Publicado en CALVO (1996), p. 67 y 68.

| Amigo don Martín:

En la cama escribo a vuestra merced y lo he hecho a mi hermano a Madrid.

Yo he estado con una terciana fuerra de cascos 21 ora. Y antes me dieron dos de a 16 y la última fue de 9. Son conplicadas con tos las mías, pero tan fuerte que me salta sangre del galillo y se me parte toda la cabeza de dolor. Esto sucede en la azesión sólo con sacar la boca fuera de la manta, y considere vuestra merced cubierto qué fuego será el que me abrassa a todo yo. Y esto cede con un sudor tan grande que passo las mantas y, en quedar libre, sienpre dura, que es lo que más me aniquila. Con su escelente quina (que ya he tomado 2 onzas) | he logrado que ayer, tocándome a las 4 de la tarde, no me dio; sólo todas las señales de darme y un muy mal tenple con algo de calentura. Y oy a las 12 me allo aún sin (nobetar ?). Me pareze no me dará más, de lo que abusaré cuando pueda y la cabeza no me pesse tanto. Y tengo muy poco apetito.

Los demás padres y frayles que están malos, pocos son los que se allan como yo. Todos están con su cotidiana, sin dar el medio en el punto y los que caen se desconsuelan. El padre vicario, su conocido, no sé si se las abrá sacudido por su robustez, 2 beces purgado y con gran parsimonia que va cayendo y lebantando. | Don Yago ya sige el coro pero cassi se a ido a la eternidad y yo pensé aconpañarlo. Y aún ay otro que se berá bien apretado. Estamos confussos y todos aturdidos de la costelación, que ay pocos que no la teman. Solos mantienen el coro de noche y de día 4 que ay sanos que son don Gazo, don Corredor, padre procurador y padre Solanas, y aora don Yago que irá. Fray Atanassio, fray Pedro y fray Pablo las tienen, con que vuestra merced crea no tendré gusto de berlo por aquí, que no estemos buenos, que luego se pasará esta umarada.

Doy un millón de gracias a vuestra merced de la quina, y cuando la cabeza me lo permita ya seré más | largo. Encomiéndeme a Nuestra Señora del Pilar por Dios, que yo ruego por vuestra merced a ésta de Las Fuentes. Dios le guarde muchos años. Todos los padres le saludan y a mucho tienpo lo dessean por acá.

Oy, 31 de octubre de 78. Las Fuentes. De vuestra merced de beras,

fray Manuel Bayeu.

Mi dueño don Martín Zapater.

30

1778-11-07 **[Madrid o Aranjuez]**

Francisco Bayeu envía recado a Martín Zapater para socorrer a Manuel Bayeu que padece tercianas.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 22.

Publicado en MORALES (1995), p. 236, nº 79; y CALVO (1996), p. 69.

| [*Anotación del destinatario:* Recibida en 10.]

Amigo mío:

Mi hermano y los más cartujos están con tercianas, y de mala especie. Le envío una porción de quina de la botica del Rey (que me ha costado mucho el conseguirla) para que se remedien; y también le envío a Manuel un doblón de a 8 para ayuda de su asistencia. Todo lo lleba el correo para entregarlo a Lasaga, el dinero en letra, y le encargo que inmediatamente envíe un propio para que se socorra ese pobre y los demás padres. Y por si acaso | iciese la casualidad que Lasaga no fuese al correo o estuviese cazando, le suplico a vuestra merced que inmediatamente que reciba ésta, avise a Lasaga para que baya a recojer lo referido. Y si estuviese fuera de Zaragoza Lasaga, ágame vuestra merced la dilijencia. Y mande a su berdadero amigo.

Oy, a 7 de noviembre de 78.

Francisco Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

31

1778-11-14 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu comenta por carta a Martín Zapater los problemas de salud que ha padecido su comunidad.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 13.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 382.
Publicado en CALVO (1996), p. 69-71.

| Las Fuentes. Nobiembre, 14 de 78.

Mi muy estimado amigo don Martín:

El sábado por la mañana me dan una de vuestra merced escrita de Farlete que aprecio sobremanera. Toda ella está llena del fruto de su buen corazón y fina boluntad y cariño, a que me allo obligadissmo para toda mi vida en encomendarle a Dios, que es lo que más un pobre cartujo y de Las Fuentes puede azer y en cuanto vuestra merced me reconozca que puedo valer.

Yo me allo muy mejorado porque abiéndome repitido no formalmente la terciana luego tomé quina y al otro día tanbién, y se me a sere- | nado la caveza, que la tenía como anublada. Y ban biniendo las ganas de comer que asta aora poco abía entrado en mi cuerpo.

La semana passada escriví en la de Clemente a vuestra merced. Pedía un par de docenas de camuessas que me apetecen y me dijo el dicho estava vuestra merced en Farlete. Y me ubiesse alegrado que vuestra merced y sus conpañeros ubiessen benido un día siquiera. Pero aora nos conponemos porque ya a dejado a todos las tercianas y esperamos en el Señor será para sienpre. Y vuestra merced sin recelo podrá venir a ber | sus amigos, aunque quiera benir con todos los conpañeros que les dé la gana y con la libertad y satisfación que llega vuestra merced a su cuarto. Assegurándole que cuanto podamos, y sin resserva alguna, se le cortejará en la messa, que quien con buena boluntad da lo que tiene no puede azer más.

Mi hermano Francisco, a quien di noticias de mis tercianas, me remite dos libras quina de la votica de Palazio y un doblón de a ocho para conbalecer y algunos gastillos que particularmente he hecho, como ponerme uno que me assistiesse por falta del discípulo, que se fue malo y Dios se lo pague a quien bien aze. Conque procuraré por Sariñena ra- | nas y topos y algún galápago para restablezerme. Procure vuestra merced por la salud que, es amable, y guardarse aora de los resfriados que es el tienpo crítico.

Desseo a vuestra merced toda felicidad, por lo que pido a esta Nuestra Madre y Reyna. Reciva vuestra merced saludes de los padres, que an apreciado su memoria; del padre Yago y

demás amigos; y mías a su gusto, cuya vida / de vuestra merced \ guarde Dios muchos años. De vuestra merced,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

32

1778-11-21 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, comenta el incendio del Teatro de Comedias de Zaragoza.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 14.

Publicado en CALVO (1996), p. 71-74.

| [*Anotación del destinatario:* recibida en 24.]

Las Fuentes, 21 de noviembre de 78.

Amigo don Martín:

Toda la comunidad se a assonbrado de ber la relación que enbiaba vuestra merced de la tragedia del día 12, y aunque todos los días bienen nuebas noticias de los passageros y algunos que escriven, nada más bien que la de vuestra merced. Y ay algunos padres que nada creen que no benga por vuestra merced escrito. Y todos le desseamos ber para que a boca nos diga aquel espectáculo. Yo siento en estremo que vuestra merced se tome tanto pessar. Es precisso avivar la conssideravión que Dios nada aze acasso, y todo lo ordena justissmamente según su justizia y alta providencia para, de un daño a nuestros ojos tan grande, sacar muchos bienes para todos nuestros patrizios y quizá escussar inumerables ofenssas suyas. Toda esta comunidad da gracias a Nuestra Señora por aber libertado de | tal desdicha a vuestra merced y a su cassa. Y yo las daré diariamente asta que vuestra merced benga a tributárselas, assegurándole me tiene este assunto muchas oras sin dormir en la cama y se me inpresiona de modo que me allo sin sentir en medio de aquellas operaciones y trabajos tan críticos de rescatal las vidas y sus inpedimentos. No estraño que los que lo an visto les ocassione desvelos, duelos y tristeza. Pero aora, en tales cassos, es precisso dilatarsse a estajo y orillar dolores ya que Dios a querido livertarlos.

Al amigo Clemente, que no abrá padecido nada, ni su cassa, de que doy gracias, pero estará quizá ocupado con algún enfermo de esta classe, démele vuestra merced un recado de

cariño. Y esté assegurado que a los enfermos de la tragedia (aunque digan los médicos) no les sucederá | la muerte de esta ressulta por ocassión de los colores y azeites de los telones, etcétera. A no ser que el gran susto o tropelía les ocassionen síntomas capazes de ello o medizinas para precaver aquello. Yo tengo muy bien conocidos tales quilates y tragado umos de estos materiales sin la menor actividad aún para desganar a nadie. El umo del pino y cáñamo son muy malos.

Las camuessas he recivido ayer día 20 por falta de portador. Doy mil gracias a vuestra merced y no puedo dilatarme más que dar saludes de toda esta santa cassa. Uno por uno recívalas, y mías sin término, mientras ruego a Dios le guarde muchos años. De vuestra merced que besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

33

1778-11-28 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata sobre un recado.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 15.

Publicado en CALVO (1996), p. 74.

| Las Fuentes, 28 de noviembre de 78.

Mi amigo don Martín:

Recivo su estimada, y fue después que abía salido de aquí el trajinero, que a saberlo lo ubiesse enbiado por ay. No sé cuándo abrá ocassión. Cuando aya no la perderé, porque las camuessas últimas se chupan los dedos estos mis venerables padres; y aún ay para días y aquí es fruta del tienpo y para el tienpo y es como de las Yndias.

Cuando vuestra merced benga a vernos ará cuenta ba a su cassa, donde todo a de ser libertad y satisfación. Estoy bueno y ayunaré este Adbiento si no ay nobedad.

Agur, soy suyo y lo encomiendo a Dios.

Fray Manuel Bayeu.

Querido amigo don Martín Zapater.

34

1778-12-08 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, le agradece el envío de camuesas y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 11.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 379.
Publicado en CALVO (1996), p. 75-77.

| Las Fuentes, 8 en 10embre de 78.

Amigo don Martín:

Recivo su carta muy apreciable con las noticias que an celebrado estos padres. Y yo doy con éstos a vuestra merced las gracias juntamente de las camuessas, que son alajas, de las que asta aora an participado el padre vicario, don Yago y fray Pedro. Y yo tengo para este Adbiento de las otras y de ésta.

Las noticias de las resultas del terremoto en Sebilla son alajas. Ojalá que a este exenplo botasse Zaragoza otro tanto, y cual del agrado de Dios sería... La de don Pablo de Olabide es lastimosa. Dios quiera azerlo un San Pablo o un San Agustín.

Amigo, sobre la Carta de Hermandad | nada se puede mientras nuestras cosas y espediente estén así, porque el Consejo todos los años enbarga la Carta Capitular de estas probinzias no anunciándonos otro que los sufrajios. Lo demás queda enpozado allá. Vuestra merced sería ya hermano de la Orden si no por este estorbo. El último año que nuestro padre don Fanlo (que en paz descanse) pidió para el regidor Lisa, para Ibáñez el relogero y para los padres de don Yago que binieron pero se allan en el Consejo juntos con la Carta Capitular de aquel año y sin enbargo que se pidieron no se concedió. En este asunto no ay más que dezir que no tengamos probidenzia nueba que no sabemos cuándo será. Arto lo siento yo.

Por aquí estamos ya | todos buenos para serbirle. Le saludan a vuestra merced asta que nos benga a ber.

Francisco y su familia, con Ramón, creo están buenos (según Lasaga) en Aranjuez. Goya bueno y su mujer restablezida de un mal parto de un chico ya grande, aunque dize a estado de cuydado. Los demás buenos. No ocurre otro que mil gracias, mientras ruego a Dios por vuestra merced que le prospere y guarde en su amor y gracia. De vuestra merced,

fray Manuel Bayeu

Amigo don Martín Zapater.

35

[Ca. 2ª quincena diciembre 1778] **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata sobre el envío de pescado, de grabados de Goya y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 66.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 382.
Publicado en CALVO (1996), p. 77-80.

| Amigo y dueño don Martín:

El amigo don Miguel Ribera no abrá podido proporcionar la remessa del pescado que vuestra merced regala a esta comunidad. No dudo lo ará en tener ocassión porque cuida bien de esto. Sepa vuestra merced que bendrá bien cuando lo enbíe, que este Adbiento, aunque hemos tenido, como era frito desde el prinzipio no era nada bueno. Doy muchas gracias a vuestra merced de este fabor y del cariño que vuestra merced espresa en la suya con esta comunidad, quien vive agradecidisma.

An leído con admirazión los padres el auto de Olabides. Da miedo | de oirlo. Ygualmente damos grazias.

Tanbién me tiene dicho Goya me enbiará las estanpas que baya sacando. No se abrá descuidado si tiene ocassión porque sabe lo que me alegraré. Mucho me alegraré ber el borrón de Goya cuando Dios quiera darme proporzión, que aún no he bisto nada suyo desde que se fue y no quiere darme este gusto.

Todos estamos buenos y sin recaídas de tercianas, gracias a Dios.

Aze más de 12 días tengo concluido su San Martín y, | sin falta, irá la semana que biene. Y no ba ésta por ser el tienpo de boyra que no da lugar a secarsen los colores.

Mis hermanos deben de pintar de por bida en Aranjuez cuando ni una línia me an escrito de allá. Supongo estarán buenos, que a no / (ser?) \ ya me lo abissarían. Dios les dé salud.

Dios quiera logre vuestra merced buenos prinzipios y fines de años, como las Pasquas. He pedido a María Santísima se las felizitasse. Dios guarde a vuestra merced muchos años. [*Subrayado:* Ya sabe vuestra merced es muy dueño de esta cassa]. De vuestra merced,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

| Amigo: escrita la adjunta, acabamos de recivir los bessugos de vuestra merced que regala a esta comunidad. Son muy buenos y ya los hemos probado por la cabeza. Todos damos a vuestra merced las gracias con tiernismo amor asta que se las demos a boca. No ay más lugar.

Fray Bayeu.

36

1779-01-28 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta a Martín Zapater, le pide recomendación para un criado y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 17.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 382 y 383.
Publicado en CALVO (1996), p. 80-82.

| [*Anotación del destinatario:* Recibida en 2.]

Las Fuentes, enero 28 de 79.

Amigo y dueño don Martín:

Celebraré su salud si es perfecta, y la que a mí me asiste está sienpre al querer de vuestra merced.

Estos días se a presentado aquí Ramón Labeda, francés, gran cazador. Fue criado en esta cartuja 2 años. Después estubo otros dos para cuidar del caballo de mi hermano en Madrid, de donde se bino por no probarle aquel país. Y por mi recomendazión fue admitido en Aula Dei y a perseverado 5 años. Y por un relánpago del padre don Grassa se be sin conbenienzia para serbir. Él sabe escribir y contar, gisar a la marabilla, y curioso para cualquiera cossa que se le mande. He hecho esta digresión porque me encargan en cassa y el | interesado que suplique a vuestra merced para si se le alla un acomodo. Su salario en Aula Dei dize era 18 libras jaquesas. Y puede ser que vuestra merced con sólo el ayre de la boca le alle lo que dessea. Él ablará con vuestra merced y, en el casso de ser conbeniente, informarse de sus partidas el dicho padre Grassa informará.

Ya tengo ganas de ber a vuestra merced, pero quisiera que vuestra merced se alegrara tanto como yo desseo y que fuesse con comodidad. Aora ago un diseño de una capilla a todo coste para el señor Comenge, que otro que tenía ya hecho y lo abían ajustado lo quieren con

cruzero y presbipterio y media naranja con linterna, a la ley, para reajustarlo y azerlo este año. Es como una yglessia para Lalueza.

El tienpo me | tiene arrugado con tantas boyras, fríos y aora aguas, que ni me da gana de pintar. De mi Paco nada he sabido desde que entró en Aranjuez. Él se debe de estar matando por dejar aquella tierra y tal bez dejará la piel. No quiera Dios. El querido Goya no creo se ocupa menos despazio porque tanbién a tienpo nada sé, ni de su muger.

Por aquí no ay nobedad, ni del priorato que tanto se cacareó por cossa hecha y creo que no ha habido nada. Comenje marcha luego a Madrid. Creo que saldrá de Lalueza la semana que biene. El padre vicario, don Yago y todos los amigos saludan a vuestra merced. Y yo con el afecto acostunbrado desseo me mande vuestra merced cuanto yo pueda, | que sabe es de beras suyo,

fray Manuel Bayeu.

Por aquí se a dicho se a tocado sola la canpana de Velilla, que esta Quaresma se come carne, que es cierta la gerra con Portugal e Yngalaterra, y un montón más que no se me acuerdan. Díganos vuestra merced lo que aya, que a tienpo lo deseamos; aunque vuestra merced se mortifique un poco, díganoslo. Y Dios le guarde.

Amigo don Martín Zapater.

37

1779-02-05 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu comenta por carta a martín Zapater un breve papal, la posiblidad fallida de pintar en Mallorca, y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 18.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 382.
Publicado en CALVO (1996), p. 83 y 84.

| Las Fuentes, febrero 5 de 79.

Amado don Martín:

He recivido su carta que la deseaba ya, juntamente el breve de Su Santidad, que se an alegrado todos de berlo. Con nosotros no abla vervo a carne, pero de latetinios [*sic*] pareze se

inclinan a que se pueda. Pero la Cartuja sienpre más ama la estrechez que la indulgenzia y yo sentiría que en esta parte la tubiéssemos. Pero soy de los que dessean obedezer. Mil grazias por ello, como por las demás notizias que me da.

Lo de Mallorca fue fomentado de una carta que tuve de allá en que, si fuera posible, me desseaban por estar en la fuga de la yglessia nueba y aber allí un pintor (según | dizen) muy malo. Pero no contesté más que de bulla, manifestando no apetezer enbarcos. Y me respondieron con más calor sobre ello. Pero ni quien me lo escribió, ni yo, podemos azerlo, aunque conbiniera y nos conbiniéramos. Y un biejo que aze de trajinero, que es más charador que berídico, lo abrá tendido en essa ciudad, y lo siento.

Si puede azer passar a sus conpañeros aunque no sea más que a ber la Virgen, áganlo, que todos nos alegraremos. Y si quieren cazar y estarsen aquí todo el tienpo que quieran, ya sabe vuestra merced que nos dará en ello un gran gusto. Pero si a de ser sólo de relánpago, déjenlo para la Cuaresma, que sea despazio. | Pero escríbame de Farlete o cuando parten de Zaragoza para saberlo. El padre Yago guarda la hubas. Yo aún guardo media dozena para vuestra merced de mi huerto; y mi corazón, con todo lo que ay en la celda, está para serbir a don Martín Zapater.

Si se verifica lo de Gribaltar y las quintas será candonga.

Celebro le ayan escrito los Pacos y que estén buenos. Yo pinto muy poco porque siento mucho el frío y ay muchos estorbos y no tengo chico para moler ni lo menester en la pintura.

Procure vuestra merced dibertirse. Me dizen ay máscaras públicas este año y creo será como la canpana | de Velilla. Dios guarde a vuestra merced muchos años. De vuestra merced de beras que le estima,

fray Manuel Bayeu.

Sobre Ramón Labeda quedo enterado y agradezido.

Amigo don Martín Zapater.

38

1779-02-13 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu pide por carta a Martín Zapater que le remita la bula papal de los sábados y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 19.

Publicado en CALVO (1996), p. 86.

| Las Fuentes, febrero 13 de 79.

Amigo don Martín:

Cuando pueda, con comodidad y sin perjuizio de su recreo, que llege la bula de los sábados, me alegraré me la dirija.

Lo de Mallorca no ay nada. Ya dije su origen y fundamento falsso.

Celebro y más celebraré berlo y que se dibierta por aquí en la benida, y que sea con salud y cuando mejor le benga, que aquí sienpre nos bendrá bien. Por aquí no ay otra nobedad que el buen apetito del | padre Yago, que sienpre se lo come todo aunque tenga elada la comida. Sienpre está alegre, gordo, colorado y con los hígados más anchos que la Puerta de Toledo. No es posible sino que se dejó la yel en el siglo. Saluda a vuestra merced y remite a la bista la más conbersación mientras queda recojiendo materiales para que no quede por él.

Procure vuestra merced por la salud y no atarearse mucho. Yo quedo rogando cada día por vuestra merced a ésta Nuestra Madre asta | que vuestra merced lo aga en su presenzia. Dios guarde a vuestra merced muchos años. Saludes de todos.

Fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

39

1779-02-18 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu cuenta por carta a Martín Zapater la visita del corregidor de Huesca a la Cartuja de las Fuentes y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 20.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 381 y 382.
Publicado en CALVO (1996), p. 87 y 88.

| Las Fuentes, 18 de febrero de 79.

Amigo don Martín:

Oy he recivido su carta en la que se a serbido anunciarme la benida del corregidor de Huesca. Su rezivo fue a las 10, y a las 12 llegó dicho caballero aconpañado de su escrivano, un ayjado suyo y un ministro, con un coche y un caballo. A las 2 hemos tenido en la celda del padre vicario junta conbentual en la que an concurrido corregidor y escribano notificándonos no podamos ir a Capítulo General visitadores, priores ni otro indibiduo, aunque sean llamados. Antes bien, remitir al Consejo las órdenes o patentes originales de dicho | prior de Granoble, nuestro general. Esto es en plata la orden, mientras no salgan las probidenzias del espediente. Y después de bista la cassa se an ydo a Sariñena contentissmos del cortejo, aunque corto.

Yo he sentido que vuestra merced aya tenido disgusto y que aya estorbado su biaje, pues en cualquier tranze que vuestra merced se allara aquí N [*sic*] nuestro alegre trato, no esta celda para dormir no le aría falta con buena cama que se traería y assí a sus conpañeros. Pero no el corregidor podía quitarle a vuestra merced la mejor ospedería. Bengan cuando quieran, que sienpre serán bienbenidos.

| Saludes a Clemente, etcétera. Oy he tenido cartas de mis maños y mañas de Aranjuez, que aún no lo abían echo. Cortas pero ban bien en salud, en mucha obra hecha y buena. Finarán para Semana Santa o de Ramón ir a Madrid. Dios guarde a vuestra merced años.

Fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

40

1779-03-06 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater sobre caza y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 21.

Publicado en CALVO (1996), p. 88 y 89.

| Las Fuentes, marzo 6 de 79.

Mi estimado dueño y amigo:

Recivo la suya que me a dado singular alegría por ber llegaron a essa ciudad sin la menor nobedad, por cuyo fin pedí a Nuestra Señora la tarde de nuestra separazión y todos los días asta que lo he sabido.

Ya supe por Cassetas la cazata sigiente a la que vi. No fue cossa mayor. Creo que sin tanta bulla arán otra bez más en los mismos terrenos. Y si dejassen mandar en esta disposizión al referido Cassetas, arían alguna nonbrada, | en espezial cuando sean igualadas las perdiganas. Ya sabe vuestra merced que es muy dueño y cuando quiera podrá disponerlo, en el seguro que más cariño podrá ber, pero no nada más de ceremonia ni pataratas.

Los padres se an quedado tan ayunos como antes para los desseos que tenían de tratar a vuestra merced en una larga conbersazión. Con que cuente vuestra merced en que sy ay algunos días bacantes tiene vuestra merced bazas echadas para cunplirles este gusto, pero que redunde en benefizio de su salud si alguna bez está la cabeza abochornada.

| Las noticias del Puerto de Santamaría las apreciamos mucho. Como se apreciarán cuantas nos quiera administrar.

Amigo: su prudenzia mucho tendría que disimular en nuestro cortejo porque en una comunidad nunca podemos serbir las cossas tan a tienpo, tan a propósito y delicadas, como en una cassa que las mugeres no cuidan de otro y que está surtida de un mercado donde se alla todo. Yo me lo conozco en estos lanzes pero no puedo enmendarlo, y a no saber que vuestra merced y sus amigos son de satisfacción, | sería treinta vezes más mi sentimiento.

Reciva vuestra merced espresiones de los padres y especiales mías y don Yago, que calla sobre el enpeño y yo me vaño de ello en agua rosada. Saludes a los conpañeros. Y vuestra merced, en cuanto yo pueda, no me tenga oziosso, que yo no dejaré de balerme de su cariño, rogando en el interín a Dios y su Madre le felizite y prospere muchos años.

Fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

41

1779-03-27 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata sobre la animadversión de unos pintores de Zaragoza y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 22.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 382 y 383.
Publicado en CALVO (1996), p. 90-93.

| Las Fuentes, marzo 27 de 79.

Mi estimado amigo y dueño:

Agradezco infinito la noticia de su recobrada salud y pido a María Santísima lo mantenga bueno; y que el aber cojido por estos cerros el costipado no sea causa para que donde se pierde la capa no se buelba a ganar, pues me gustaría aquel tienpo de sumo gusto, que con acordarme suzederá me regozijo.

Celebro la notizia de quinta y confío me abissará prontamente cuando se verifique, pues he dado | palabra me lo abissarán.

Estimo la lista de nuestra Armada; y de las notizias que tenga de su direqción estimaré se sirba dezirme algo, que los padres las estiman mucho.

Los hermanos todos están ya en Madrid y con salud, como no dudo lo abissarán a vuestra merced.

Clemente me a dicho lo de los pintores de Zaragoza contra mí. Me he quedado tamaño porque no sé que con berdad puedan fundarlo. Beremos que produze, aunque me temo todo a nazido de Salas, que sabe tirar la piedra y esconder la mano, pues aze toda esta Cuaresma le debo por cartas | las prendas de amor y amistosas cláussulas que nunca a praqticado. Y esta nobedad, con lo que antaño junto con Gutiérrez izo sobre el missmo asunto, me aze entrar en sospecha. Dios no dejará de pagarle como coresponde, por más que yo le deseo toda felizidad. Berdaderamente que en este assunto más sentiré el ruido que las nuezes, porque de éstas no ay y de aquél será grande y tengo drecho a mi onor y abré de danzar al son que me tañan. Veremos Francho que dize.

Todos saludamos a vuestra merced con fino afecto. No ay que añadir a que sa- | be lo estimo de beras y que desseo me mande. Saludes de don Yago, que se parte de gordo, y no lo

he oido ablar más del assunto ranzio. Don José Yoldi dirá lo demás, que por carta viva de todo informará. Mi afecto para vuestra merced. Dios guarde a vuestra merced muchos años.

Fray Manuel Bayeu.

Reciví libro y caja.

Amigo don Martín Zapater.

42

1779-04-03 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata sobre unos pintores zaragozanos que pleitean contra él.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 23.

Publicado en CALVO (1996), p. 93-96.

| Las Fuentes, abril 3 de 79.

Mi estimado dueño:

Me alegro mucho de su salud. Aquí disfrutamos la menos un padrezito que a buelto con las terzianas y ya se le an atajado. Todos saludan a vuestra merced y se an alegrado de ber la bula y gazetín de Ynza. Yo más que todos, por tenerlo muy tratado y conozer su mérito. De que todos debemos alegras por ser aragonés.

De lo de los pintores me remito a la que escribo a Clemente por no recalcar dos vezes un escrito. Sólo añado que de los 4 que an firmado, escebtuando a Périz que es un buen honbre, los otros tres no ay a quien aya hecho yo finezas dignas de mere- | zer otra atenzión. A Luzán, por encargo suyo, le ize rebolber los libros de La Almolda y Lanaja, sacando las partidas autorizadas que le conbenían a su onor, etcétera, sin costarle nada, que las necesitaba para su hijo, etcétera. A Erasso, antes de irse a Roma que benía a dibujar a mi cassa y éramos condiscípulos, infinitos fabores; y por mi hermano, y tanbién mi ruego a éste, logró sin mérito más de 6 años dos pesetas en Roma, asta que vio la Academia no conbenía que las tubiera. A Diego Gutiérrez, por cartas de su padre, enpeñé a mi hermano para que le enseñara en Madrid y le diera de comer. Y cuando allí no pudo estar, lo admití yo aquí aziéndolo curar y curándolo, que estaba lleno de males venéreos. Y con mis cartas lo puse en la grazia de su padre asta que lo conduje a Barbastro y se curó en su | cassa enteramente. Si él se acordara las

noches que sus ayes no me an dejado dormir, no sería capaz de azer contra mí una falsedad como la que a hecho. Pero me ago cargo que Dios paga como Dios y los honbres como honbres. A todos los he encomendado a Dios y encomendaré, porque no ay duda me he tomado disgusto, y Dios sabe mi hermano Francisco cómo lo tomará, que no dudo lo abrá sentido. Dios se les pague.

Perdone vuestra merced, que lo he cansado con estos renglones, que me an serbido de esbroz [*sic*] para descansar. Mi hermano no me a escrito; sin duda esperará ablar con Salas, de que abisaré a vuestra merced.

Vuestra merced sabe es muy dueño para benir con quien quiera en todo tienpo a esta su cassa y a esperimentar y sufrir | nuestra pobreza y afecto. Yoldi pensaba bendría con su cuadrilla a dormir aquí, y se passó sin desmontar a las 3 de la tarde, pero aún lo bi. Procure vuestra merced por la salud y mande cuanto yo pueda, seguro de mi afecto con el que ruego le guarde Dios muchos años.

Fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

43

1779-04-10 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta a Martín Zapater, sigue tratando sobre el pleito con unos pintores de Zaragoza.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 24.

Publicado en CALVO (1996), p. 96 y 98.

| Las Fuentes, abril 10 de 79.

Amigo don Martín:

Agradeziendo sus buenos consejos quedo en olbidar lo que me encarga, pues además mi hermano me dize no me dé pena cuanto fomenten con tramitales jenios, que corre a su cargo esse assunto. No ay duda me turbó lo practicado muchos ratos de la paz que tanto reynaba y reyna en mí. Porque un cartujo que no tiene con quién desfogarse un rato de satisfazión, solo con 4 paredes, lo poco es bastante para inquietarlo. Pero ya, | gracias a Dios, me río de mí mismo y de mis acusadores.

Ya suponía yo que Périz no hera de la danza, porque sé su bondad aze algunos años y ésta lo abría hecho seguir los o[t]ros, pero ni aún esto.

Por aquí a llobido famossamente, que a sido el rescate de la cosecha que se perdía. Con esto criarán las perdizes doble, conejos y liebres. Y tendremos pan, si Dios quiere.

Reziva vuestra merced memorias de todos, y mías sin número. Dios lo guarde muchos años.

Fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

44

1779-04-22 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu pide a la Academia de San Fernando que le apoye ante las quejas, a su juicio injustas, que algunos pintores de Zaragoza han formulado a Ramón Pignatelli, protector de la junta preparatoria de la Academia de Zaragoza, por haber pintando para comunidades y particulares,

Madrid, Archivo de la Real Academia de San Fernando, documento 2-39/11, *Fray Manuel Bayeu, religioso cartujo, profesor de pintura. Sobre que los pintores de Zaragoza le causaban vexaciones en el exercicio de su profesión, y que la Academia le faboreciese con su proteccion para que no le molestasen.*

Publicado por PARDO (1951), p. 52-53.

| [*Al margen:* Junta particular de 2 de mayo de 1779]

Excelentísimo señor:

Fray Manuel Bayeu, religioso profeso de la Obedienzia en el monasterio de la Cartuxa de Nuestra Señora de Lasfuentes, situada en el Reyno de Aragón y términos de la Real Villa de Sariñena, con su más reverente atención expone a vuestra Excelencia que después de cumplir con la obediencia y demás actos correspondientes a su ministerio, en los ratos y ocasiones que le permiten éstos, por huir de la oziosidad, se a dedicado y dedica al nobilismo arte liberal de la Pintura, a que inclina su natural. Y en su virtud a practicado diferentes obras en su mismo monasterio y para este, y en su yglesia, sacristía, y claustros. Y al paso, si se a ofrecido en mutua corespondienzia de agradezido a algunos bienhechores de su monasterio, a

hecho algunas obritas de corta considerazión, aprontando éstos los materiales; y esto en fuerza | de muchos empeños y con las lizencias del prelado. Y sólo sí pintó para una cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria fundada en el Carmen calzados de la ciudad de Zaragoza dos cuadros, y esto a cambio de una porzión de lienzo para unos cuadros que necesitava para un claustro de dicho su monasterio. Y sin embargo de ser así todo lo referido, los pintores de dicha ciudad de Zaragoza, por sólo bejar y molestar al exponiente, izieron recurso a don Ramón Pignateli, protector de la junta preparatoria de la Academia de Zaragoza, quejándose de que el exponiente pintaba barios cuadros para comunidades, particulares de dibersos pueblos, y percivía pingües utilidades, lo que cedía en perjuizio de dichos pintores, siendo como es todo ello ajeno de berdad y cierto lo que lleba expuesto el exponiente. Y respecto de que dichos pintores conspiran a imbertir el ánimo del exponiente por emulación de modo que an tenido diferentes escritos y otros papeles, así al prelado del suplicante como a éste, increpándole de ambizioso contra toda justizia y ra- | zon, en estas circustancias, y de ser cierto la ninguna utilidad que a tenido y tiene el suplicante, recurre a la protección de vuestra Excelencia para que se sirva y digne mandar a dichos pintores de Zaragoza no vejen ni molesten con imperbólicos fundamentos al suplicante, declarando, siendo servido vuestra Excelencia, a podido y puede el suplicante exerzer en los términos referidos u en la manera que fuere de su mayor agrado exercer el dicho arte, sin el menor impedimento: que así lo espera de la bien acreditada justificación de vuestra Excelencia, a quien Dios prospere y guarde.

Fray Manuel Bayeu

Certifico como prelado que soy de fray Manuel Bayeu, religioso profeso de la obediencia del monasterio de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, es cierto y verdadero en los mismos términos que dicho mi súbdito lo expone en esta su repre- | sentación. Y para que conste, lo firmo en dicho monasterio a 22 de abril de 1779.

Fray Mariano Ambrosio Gil, vicario presidente.

45

1779-05-02 **Madrid**

La Academia de San Fernando acuerda que su secretario Antonio Ponz escriba sendas cartas al secretario de la junta preparatoria de la Academia de Zaragoza y al vicario presidente de la Cartuja de las Fuentes comunicándoles su postura favorable a fray Manuel Bayeu frente a unos pintores de Zaragoza.

Madrid, Archivo de la Real Academia de San Fernando, *Juntas particulares*, libro 3/123, fols. 136 r. - 137 r.

| 136 r. Junta particular de 2 de mayo de 1779.

[*Al margen:* Señores: marqués de la Florida, señor marqués de Santa Cruz, don Josef Antonio de Armona, don Fernando de Magallón, don Manuel Delitala, don Froilán Cabañas, don Cristóbal de Luna, don Isidro de Granja, don Antonio Ponz.]

Habiendo leído el acuerdo... | 136 v. ...

Leí una representación de fray Manuel Bayeu, religioso en la Cartuja de las Fuentes en Aragón, quien imploraba el patrocinio de la Academia con motivo de que, siendo pintor, le querían impedir los de su misma profesión residentes en Zaragoza que hiciese obras para fuera del monasterio, con el pretexto de que el lucro y ganancia que en ellas tenía les perjudicaba, y otras causas que la Academia consideró de ningún momento, pues siendo la Pintura un arte libre y mui laudable en un religioso, era contra la naturaleza de la misma el que nadie quisiese impedir su exercicio ni la remuneración debida a quien trabaja. Además que en dicha representación hacía constar con certificación sellada de su prelado no haber tenido la ganancia que se suponía en dichas obras y que por los dos quadros que había executado para una cofradía en el Carmen Calzado de Zaragoza, sobre | 137 r. que particularmente se fundaba la queja de los profesores, sólo había tomado en remuneración de su trabajo una porción de lienzo para quadros que habían de servir en el claustro de su monasterio. En consideración de lo qual se acordó que yo escribiese al secretario de la junta preparatoria de Zaragoza significándole el modo de pensar de esta Real Academia para que protegiese la junta al expresado religioso contra tan injustas pretensiones, aun siendo cierta la circunstancia de que recibiese recompensa por las pinturas que hacía, en cuyo conocimiento sólo debía entrar su prelado quando sin su licencia executase las obras, o la ganancia de ellas redundase en su particular beneficio y no en el del monasterio. Se acordó también que yo escribiese al expresado religioso manifestándole el dictamen de la Academia.

46

1779-05-08 **Madrid**

Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, recomienda a la junta preparatoria de la Academia de Zaragoza, a través de su secretario Francisco Calvo y Cavero, que apoye a fray Manuel Bayeu frente a unos pintores de Zaragoza.

Madrid, Archivo de la Real Academia de San Fernando, documento 2-39/11, *Fray Manuel Bayeu... sobre que los pintores de Zaragoza le causaban vexaciones...*

Publicado por PARDO (1951), p. 54-56.

| Muy señor mío:

En la junta particular que la Real Academia de San Fernando celebró el dos del presente, di cuenta de un memorial de fray Manuel Bayeu, religioso en la Cartuja de las Fuentes, a que acompañaba certificación de su prelado fray Mariano Ambrosio Gil. Exponía que después de cumplir con la obediencia y lo demás correspondiente a su instituto, se ocupaba en la pintura trabajando diversas obras para su monasterio; y, quando se ha ofrecido en señal de buena correspondencia, para algunos bienhechores del mismo, habiendo sido estas últimas obras de poca consideración, en virtud de solicitudes y empeños, y con licencia de su prelado. Añade que, sin embargo de lo referido, los profesores de pintura en Zaragoza, suponiendo que ha hecho varios quadros para comunidades y particulares de diversos pueblos de que sacaba pingües utilidades en perjuicio de los mismos, pretendían perturbarle en su exercicio tratándole a él y a su prelado de ambiciosos en varios papeles que le habían dirigido. Que dichos pintores | fundaban su queja en haber pintado el expresado religioso dos quadros para una cofradía del Carmen Calzado en Zaragoza, lo qual sólo fue a cambio de una porción de lienzo para pinturas que debía hacer en un claustro de su monasterio. Suplicaba en atención a lo dicho que la Academia de San Fernando se dignase disponer que los profesores de Zaragoza no le molestasen ni le impidiesen su exercicio, y que la misma declarese podía continuar en él en los términos que hasta ahora, o como más fuese de su agrado.

Vistas por la Academia y consideradas las razones del citado religioso, y contestando la certificación sellada y firmada de su prelado ser cierto quanto decía, acordó que yo escribiese a vuestra señoría recomendándole a esa junta preparatoria, a fin de que la misma tome sus medidas en el asunto y pueda el expresado fray Manuel, baxo su protección, continuar su laudable exercicio, no siendo asunto reparable las remuneraciones o pagas de sus obras, mayormente no redundando en utilidad propia sino en la del monasterio, asunto cuyo conocimiento | miento pareze competir a su prelado.

La pintura es un arte libre que en todos tiempos han exercitado personas religiosas, no solamente sin que nadie les haya molestado, pero con mucha alabanza de las mismas. Fray Juan Sánchez Cotán, cartuxo de Granada, fue uno de los mejores pintores de su tiempo; y lo mismo fray Diego de Leyva, de la de Burgos. Lo fueron también don Luis Pasqual y fray

Joaquín Juncosa, de la de Escala Dei en Cataluña; y don Francisco Galeas, monge de la de Sevilla. En otras órdenes ha habido igualmente eminentes artífices: y lo fueron en Valencia fray Nicolás Factor, franciscano; fray Juan Bautista Mayno, dominico, maestro de dibuxo de Felipe 3º en Toledo; fray Agustín Leonardo, mercenario; fray Juan Rici, benedictino; y fray Juan Narduk, carmelita en Madrid. Sin otros muchos entre cuyas manos se mantuvo el arte con gran reputación y la exercitaron con entera libertad. Entre eclesiásticos seculares no solamente no se ha tenido por ilícita la ganancia y el lucro que de ella | les resultaba, sino que a algunos les sirvió de congrua para obtener los sagrados órdenes.

Todas estas consideraciones han movido a la Academia a recomendar el expresado religioso a esa junta preparatoria para los fines que quedan expuestos, y espera que providenciará con el acierto que acostumbra. Sírvase vuestra señoría de exponerlo todo y Nuestro Señor guarde su vida muchos años. Madrid, 8 de mayo de 1779.

Antonio Ponz.

Señor don Francisco Calvo y Cavero.

47

1779-05-08 **Madrid**

Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, comunica a fray Manuel Bayeu que dicha Academia a dictaminado en junta permitirle seguir pintando libremente desestimando el recurso presentado por los pintores de Zaragoza.

Madrid, Archivo de la Real Academia de San Fernando, documento 2-39/11, *Fray Manuel Bayeu... sobre que los pintores de Zaragoza le causaban vexaciones...*

Publicado por PARD0 (1951), p. 54.

| Muy reverendo padre:

En la junta que la Real Academia de San Fernando celebró a 2 del presente leí la representación de vuestra reverencia sobre las molestias que le causaban los pintores de Zaragoza suponiendo que las obras de pintura que vuestra reverencia hacía le acarreaban pingües utilidades con perjuicio de dichos pintores, que trataban de ambiciosos a vuestra reverencia y a su prelado. Reflexionadas las razones de dicha representación, ha juzgado la Academia que vuestra reverencia puede executar y pintar libremente qualesquiera obras que le parezca y le permita su prelado, para su monasterio o para fuera de él. Y que si en sus pinturas pone el estudio y diligencia que tan noble arte requiere, serán sus desvelos muy acreedores de

toda alabanza y recompensa. Este es el dictamen de la Academia, que me ha mandado escribir de oficio a la junta preparatoria de Zaragoza para que ésta le proteja en lo que vuestra reverencia solicita.

Dios guarde a vuestra reverencia muchos años. Madrid, 8 de mayo de 1779.

Antonio Ponz.

Padre fray Manuel Bayeu.

48

1779-05-15 **Zaragoza**

Francisco Calvo y Cavero, secretario de la junta preparatoria de la Academia de Zaragoza, refiere a Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, los antecedentes del conflicto surgido entre fray Manuel Bayeu y los pintores zaragozanos, en el que intervinieron Ramón Pignatelli y el vicario presidente de la Cartuja de las Fuentes.

Madrid, Archivo de la Real Academia de San Fernando, documento 2-39/11, *Fray Manuel Bayeu... sobre que los pintores de Zaragoza le causaban vexaciones...*

Publicado por PARDO (1951), p. 56-57.

|[*Al margen:* Junta particular de 6 de junio de 1779.]

Muy señor mío:

Luego que reciví la de vuestra señoría de 8 del corriente sobre el acuerdo tomado por esa Real Academia en el recurso de fray Manuel Bayeu por la oposición que ha experimentado de los pintores de esta ciudad, pasé a manifestar su contenido al señor Presidente de esta Junta Preparatoria don Ramón Pignatelli y le hallé ya instruido de algunos antecedentes sobre este particular.

Estos se reducen a que los profesores de esta ciudad, observando que dicho religioso hacía descubierta grangería del Arte, tenían tomada resolución de acudir al Real y Supre- | mo Consejo de Castilla exponiendo el perjuicio que les causaba en la admisión de muchas obras reciviendo premio pecuniario de que tenían la averiguación y justificación correspondiente en debida forma. Que según ellos entendían, era irregular el manejo interesal en un religioso, mucho más quando redundaba en daño y opresión de los seculares facultativos que, sobre el indispensable gravamen de haverse de mantener con su travajo juntamente con sus respectivas

familias, tenían que sufrir los precisos cargos de república y real contribución que se les impone por razón del arte, de que se hallaba libre | dicho religioso.

Antes de poner en execución este recurso, pareció justo a los pintores conferirlo con dicho señor don Ramón quien, deseoso de cortar el empeño y consequencias en su origen, les insinuó tendría por más acertado acudiesen primero al padre prior del monasterio enterándole de todo, como lo practicaron.

En su consequencia, el padre fray Mariano Ambrosio Gil, vicario presidente, escrivió al enunciado señor don Ramón haciéndole presente lo expuesto por los profesores y que esta queja nacía más de principios de emulación que de fundamento, pues las utilidades recividas havían sido de corta consideración y el religioso mui arreglado a las | obligaciones de su instituto, sin haver pensado en hacer agravio, pues aunque estuviese continuamente travajando no podría desempeñar las obras que le piden si las admitiera, concluyendo con que para evitar semejantes quejas se executaría en adelante todo lo posible que pintase para fuera del monasterio. A cuia carta respondió el señor don Ramón dando a entender al padre vicario lo importante que podría ser evitar qualquiera competencia en el asumpto por los medios proporcionados para ello.

Todo esto lo prevengo a vuestra señoría para que pueda informar de ello a la Real Academia, y de que no obstante daré cuenta en la primera junta que se celebre de lo que | se ha servido acordar para que se vea la providencia que más conviniere.

Nuestro Señor guarde a vuestra señoría muchos años, como deseo. Zaragoza, 15 de mayo de 1779.

Besa su mano de vuestra señoría su más seguro y atento servidor,

Juan Francisco Calvo y Cavero.

Señor don Antonio Ponz.

49

1779-06-26 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu felicita por carta a Martín Zapater por su regreso a casa y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 25.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 383.
Publicado en CALVO (1996), p. 98-100.

| Las Fuentes, junio 26 de 79.

Amigo y estimado don Martín:

Sea enorabuena su regresso a essa su cassa y que la demora aya sido con felizidad y a satisfazión suya.

Yo he esperimentado los rigores de dos terzianas pero ya, gracias a Dios, estoy enteramente recobrado, y lo mismo le suzede a fray Pedro, ambos assidos al áncora de la quina.

No tenemos que reñir (como me dezía en su última) | porque todos los días he hecho orazión por vuestra merced a Nuestra Señora para el buen biage, fuera de los dos que passé en la cama, que aún de mis obligaziones pedí comuta.

Doy a vuestra merced grazias de los 6 limones, que heran alajas y aún duran 3 de ellos.

Si vuestra merced quiere enbiarme un poco papel de escrivir se lo estimaré, pues apenas tengo para dos semanas. Bea vuestra merced si le pido y cunplo lo pactado.

Este año tendrem- | mos perdiganas muchissmas. Yo les digo que engorden (cuado las beo) para cuando benga vuestra merced.

Francisco está en Toledo, trabajando como sienpre. Las pinturas de Aranjuez llevaron el gusto a las Personas Reales y a la Corte (me lo dizen sin ser mi hermano). Goya y su muger y niños, famosos y gobiales me escriben.

Reziva saludes de los padres y hermanos. Y el padre Yago (que ya no coje en el pellejo ni lo conozerá cuando lo bea) le saluda doble. Yo temo no se | lo llebe alguna sincopal o letargo porque es demassía su crasitud de humores. Procure vuestra merced por la salud y dibertirsse mandando a su verdadero serbidor y amigo,

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

50

1779-07-31 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, comenta noticias de guerra, muerte de Mengs, y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 26.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 384.
Publicado en CALVO (1996), p. 100-105.

| Julio 31 de 79.

Amigo don Martín:

Desde las obtabas [*sic*] del Corpus a que no ago sino caer y lebantar con mis terzianas, y lo más es sin escesso que yo adbierta. Pero aora me prometo que se an ido para no bolber con un pegado a la boca del estómago del que remito la rezeta a Clemente.

Celebraré que vuestra merced esté bueno y que no tenga la menor nobedad. Y si se alla sin el | escriviente, no se canse vuestra merced en escribirme. Pero si puede, a Clemente dele las notizias y el mapa del sitio, porque lo deseamos.

Aquí a benido de Madrid la notizia que el día 12 de este que fina dijo el Rey a la Corte: [*subrayado:* Oy desenbarcan en Londres 40.000 franzesses]. Si es berdad, notizias tendremos. Si no, es mentirón gordo.

Ya abrá sabido que Meges a muerto en Roma. Dios lo tenga en el Cielo.

| Por aquí no ay nobedad. Reziva saludes de los padres y hermanos, y mías sin fin. Los de Toledo y los de Madrid están buenos. Dios le guarde muchos años. Suyo,

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

51

1779-08-01 **Cartuja de la Concepción (Zaragoza)**

La Comunidad de la Cartuja de la Concepción acuerda donar quince escudos para un retablo de la iglesia de Santa Cruz de Zaragoza.

Fuentes de Ebro, Archivo Parroquial, *Libro de las determinaciones conventuales de esta Santa Cartuja de la Purísima Concepción,* fol. 332.

Publicado por CALVO (1991), p. 602

| En 1 de agosto determinó la santa comunidad que se dieran de limosna quinze escudos para un retablo que se hará de San Victorián en la iglesia parrochial de Santa Cruz de Zaragoza...

Fray Pedro Sancho, vicario.

52

1779-08-28 **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu cuenta por carta a Martín Zapater su estado de salud y comenta noticias de guerra.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 30.

Publicado en CALVO (1996), p. 105 y 106.

| Amigo don Martín:

Desde el correo pasado he tenido que sufrir una terziana de 12 oras de calentura. Ya no me a dado más, con un apozimado que tomo y me linpia mucho, lo que me aze confiar en estingir este trabajo más que con la quina. Me allo muy recobrado y sin la inapetenzia que he sufrido estos días, que estoy contentísimo.

Por aquí a corrido la papeleta del conbate naval, y a no aver precedido el abiso de vuestra merced, nos lo tragamos sin enbarazo alguno. Pero con | la adbertenzia, ya se conoze

ser conposizión. Estimamos infinito la memoria de enbiarnos lo que ocurre y esperamos la continuazión.

Fray Pedro no a tenido lugar de ber a vuestra merced por su pronto regresso, que lo sintió. Y aunque fue a berle, no lo logró por estar de caza vuestra merced; que me alegro se dibierta asta quanto sea por acá. Cuidado con acalorarse, que el tienpo es fuerte.

| Reziva vuestra merced saludes de los padres y hermanos, y mías sin fin. No puedo dilatarme más. Dios guarde a vuestra merced muchos años.

Oy, 28 de 1779, agosto.

De vuestra merced, sienpre,

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

53

1779-[09]-18 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, acusa recibo de noticias de guerra y le habla sobre su salud.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 29.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 384.
Publicado en CALVO (1996), p. 106 y 107.

|Amigo y dueño don Martín:

He recivido la papeleta que me dirije del campo de San Roque, que la an bisto los padres con gusto y todos damos gracias. Ya teníamos gana, que no sabíamos desde el mentirón de el choque de las armadas. Y según las gazetas pareze que el Inglés ba aziendo la escondequca. Si el nuebo general que ponen no es más arriesgado, nuestra pérdida (tal bez será) sin pelear. | Dios quiera quedemos con honor y no como años a zaga.

Los Pacos están silenziossos. Supongo trabajarán mucho y creerán me allo recobrado de las terzianas. Y en efecto, me allo ya gracias al Señor de muy buen tenple, de buen apetito, para lo que presta la orden, que es lo que más estimo. Y con mucha alegría desde que pinto.

Boy con regla en comer y dormir, y aún no boy a maytines. Y espero en Dios que | no me bolberán más las terzianas, pues la última fue día de San Bartolomé, por lo que puede vuestra merced mandar sin el menor reparo lo que preste mi cortedad. Y suplico continúe vuestra merced en enbiarnos lo que baya ocurriendo de gerra. De todos saludes para vuestra merced. Dios le guarde muchos años.

Las Fuentes, 18 de 1779.

De vuestra merced,

fray Manuel Bayeu.

Amigo y señor don Martín Zapater.

54

1779-[¿09?]-25 [Cartuja de las Fuentes (Huesca)]

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, le agradece el envío de noticias sobre Gibraltar y le comenta otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 31.

Publicado en CALVO (1996), p. 107 y 108.

| [*Anotación del destinatario:* Recibida en 28.]

Amigo don Martín:

No ay mucho lugar porque estoy aún malucho de unos dololes cólicos que he padezido al rezivo de la suya, que bieron los padres con el mayor gusto antes que yo. Ya, gracias a Dios, me allo libre y espero no tener nobedad. Todos los padres y yo damos gracias por el gazetín, que es cossa de gusto y que deseábamos. Ya estarán | bonbeando a Gribaltar. Lo que aya, esperamos.

Por aquí canpan por su respeto las perdizes hasta que vuestra merced benga a sacudirles un bonbardeo y ber sus apasionados. De los Pacos aze días no sé nada. Ellos trabajarán más que yo y se olbidan de la pluma.

Mande vuestra merced a éste su amigo que la abraza. A 25 / 79.

Fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

55

1779-12-11 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu informa por carta a Martín Zapater sobre la gestión de una diligencia con Casetas y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 27.

Publicado en CALVO (1996), p. 108-111.

| Las Fuentes, deziembre 11 de 79.

Amigo don Martín:

Por la carpeta de ésta berá vuestra merced que, aunque nada de positivo puedo dezir, he hecho la diligenzia de Cassetas y que el correo sigiente tendrá vuestra merced notizia para determinar. Este encargo lo he hecho a un amigo notario que tengo en Sariñena a quien, bistas las papeletas de vuestra merced la comunidad, se las remito; y tiene a vuestra merced muy particular afecto aunque no lo conoze.

Abremos de sufrir el plus en el tabaco, sal y contribuzión, como lo | sufrimos en el correo.

Por aquí no ay nobedad que merezca escrivirse. Todos tenemos salud y yo más que en todo el año. Y aora me boy a ber unos albañiles que tengo trabajando en la fuente. Y no ay más lugar que ofrecerme a sus órdenes y que Dios me lo guarde muchos años. De vuestra merced, sienpre suyo,

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

56

1779-12-17 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta a Martín Zapater, le transmite noticias de Casetas.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 28.

Publicado en CALVO (1996), p. 111 y 112.

| Las Fuentes, dezienbre 17 de 79.

Amigo don Martín:

Remitiendo a vuestra merced la carta que me aze escribir Cassetas, no tengo más que decir sobre este particular. Y si a vuestra merced apeteze la perra que tenía Cassetas, el amo de ella es amigo y estrechándome con él creo me la cederá, aunque se le alarge los 6 escudos que soltó por ella y sé que ha dicho que por dinero no saldrá de su poder. Estimaré me diga en este correo lo que determina sobre su cadilla y remitiéndome las noticias que aya con todas las órdenes de su agrado a su amigo que le ama de beras,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

57

1780-05-06 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata sobre una perra de caza y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 9.

Mención en CALVO (1993, 2º), p.385.
Publicado en CALVO (1996), p. 112 y 113.

| Las Fuentes, mayo 6 de 80.

Amigo don Martín:

Cuando ya tenía en danza una perra, que aunque es bieja hera para vuestra merced de serbizio para 3 ó 4 años y la más famossa del pays, que daría norma a todos los de Zaragoza a bien mandada y al primor de su ofizio, he bisto su carta y comunicado su contenido a su dueño. Y éste me ha ofrezido otra que tiene un amigo suyo, de | cuatro años no cunplidos, que es buena, buena, para perdizes y codornizes. Espero me la remitirá y yo a vuestra merced aunque sea de propio. Hella de pinta no es mala, pero no es de las mejores. Pero baste que sea buena para cunplir con su obligazión. Nada me costará, con que si no fuesse lo que me an ofrezido no perdemos mucho.

Del espediente | de Sariñena quedo enterado. Pero si por punto general separan de propios la carne, quedamos lindamente. Porque lo que se pretiende es la unión a causa del alibio de los pobres o bezinos que no tienen otra utilidad que comer algo barata la carne, enmedio de sufrir tan gran carga de censsos. Yo, de cualquier modo, estaré agradezidissmo a vuestra merced porque sé que todo lo trabaja como cossa suya y mía.

Desseo a vuestra merced salud. Nuestro padre prior es- | tima sus espresiones y las debuelbe. Discurro nos beremos este mes, y si es con los Pacos me alegraré doble. Dios guarde a vuestra merced muchos años.

Fray Manuel Bayeu.

Don Yago le saluda, y demás conozidos.

Amigo don Martín Zapater.

58

[¿1780 - ca. mayo?] **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata sobre una perra y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 65.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 385.
Publicado en CALVO (1996), p. 113-116.

| Amado amigo don Martín:

En bista de la de vuestra merced, no he tenido más lugar que escrivir al escribano don Bernardo Garzés reencargando que se subaste luego y remitan el testimonio por si ocurriere (que no lo espero) alguna duda. Haga vuestra merced el santo ya que ha hecho el retablo.

Tanbién he escrito con el missmo propio a quien me hofrezió la perra, que no dudo, si se alla el tal en Sariñena, ará traérsela para que el propio la llebe a Zaragoza. De esto no puedo dezir más asta la buelta del | propio.

Estoy contentissmo que por mi medio aya vuestra merced sacado tan airosso a mosén Agustín, y esto todo en benefizio de un pueblo a quien debo espeziales fabores y afectos, por lo cual no sé cómo dar grazias a vuestra merced.

Ayer tube la fatal noticia (aunque no di nada de crédito) que se había muerto mi hermano, por un maestro de obras de la ribera de Cinca. No me quitó el sueño. Mosén Agustín me dize: desseo tenga vuestra merced faborables noticias de la salud de su pequeño hermano, que se alla un poco desquiziado. | Pero vuestra merced me saca de todo cuydado pues, abiéndose alibiado, puede que no passe adelante. Y si tomasse la leche de cabra caliente por las mañanas creo se mejoraría en breve, que a mí assí se me fueron semejantes dolores.

Yo estoy bueno, a Dios grazias, y trabajando cuanto permite el tienpo.

Desseo a vuestra merced toda felizidad y que en su biaje logre salud, comodidad y alegría, para cuyo fin pediré todos los días a Nuestra Señora asta su regresso.

Las noticias an estimado los | padres, y debuelben a vuestra merced las espresiones y dan gracias, particularmente nuestro padre prior que se ha alegrado mucho de lo de Sariñena. Yo tanbién tengo gana de berlo a vuestra merced por aquí espaldillando perdizes. Dios quiera sea con salud.

Amigo, aora llega el propio que ha estado en Lalueza por la perra y estaba ausente. Pero puede vuestra merced estar seguro de ella, que ha tenido un pessar mi amigo de este

chasco y por no llebarla este propio, que él dirá lo que ha passado.

No da más lugar. Dios lo guarde muchos años.

Fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

59

[¿1780/1781?] **[Cartuja de las Fuentes (Huesca)]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater trata varios asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 64.

Publicado en CALVO (1996), p. 117 y 118.

| Amigo y señor don Martín:

Me alegro llegase la quina y que se mantenga vuestra merced bueno. Yo estoy un poco resfriado, pero es regular se pase luego.

Tengo que dirijir hessa carta a nuestro padre prior y por ser para el padre tengo alguna duda de que se detenga en el correo de Lanaja. Y siendo con carpeta para vuestra merced no, por lo que podrá vuestra merced encargar la pongan con las suyas en el primer día de correo, y perdone vuestra merced la llaneza.

He sentido la muerte | de su hermano y lo encomendaré a Dios como cossa propia; y aún lo encargaré a otros que lo arán mejor que yo.

Francisco no dejará de ir a los toros aunque no pinte, que es cuanto para él se puede encarecer.

Dios guarde de vuestra merced muchos años. Y lo abraza y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

60

1780-12-23 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu se dirige por carta a Martín Zapater para saludarle y contarle novedades.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Maneul Bayeu, nº 10.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 381 y 386.
Publicado en CALVO (1996), p. 118 y 119.

| [*Anotación del destinatario:* Recibida en 26.]

Las Fuentes. Deziembre 23 de 1780.

Amigo y dueño don Martín:

Ésta no sirve de otro que para no dejar olbidar nuestra correspondienzia, pues ya pareze ha decaído desde que vuestra merced se passa sus buenos ratos con Goya, con Francho y con Ramón. Yo tanbién partiziparía si me fuesse dable, pero en lo que cabe quiero mojar aunque no sea más que este rato que medito en vuestra merced; y desseo se acuerde de él y de enbiarme las papeletas, que aquí ya no se dize otro que lo de la Gazeta. Y si el humor del mundo no | se ha mudado, creo que no faltan pasajes que ofrezer a la pluma, según se ben encaramandas las gerras, los corsarios y el sitio de Gibraltar.

Ya dije a Clemente para que ablase con vuestra merced la benida de Mon y que no se sabe a qué. Quien lo aconpañó fue el escribano de cámara Murillo. Si vuestra merced tiene con él amistad él lo sabe como Mon y podrá traspirarse algo.

Se dize que el espediente nuestro estas Natividades lo despachaba el Rey de su última consulta. El Consejo ya dio su finiquito, si aquel no lo muda. Los procuradores nuestros de Madrid | (esto es, los monges nuestros que ay allá) dan buenas esperanzas, pero nada saben de positivo. Y esto de no saber nada (no escaseando nada) nada de buenos señales da. Yo no passo pena benga lo que biniere y sea luego, que ya ha 4 años estamos sin saber qué será.

Ará vuestra merced una memoria a mis hermanos y amigos. Y vuestra merced ya sabe soy de vuestra merced para lo que mi cortedad alcanze, cuya vida guarde el Señor muchos años. De vuestra merced amigo que le ama,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

61

1781-01-13 **Cartuja de Las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata sobre coflictos surgidos entre sus hermanos y Goya.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 54.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 387.
Publicado en CALVO (1996), p. 119-122.

| Las Fuentes, 13 de enero de 81.

Amigo y dueño mío:

Recivo su estimada con singular gusto, juntamente lan [*sic*] noticias del canpo, que se an dibertido los padres y yo con ellos. De que damos gracias, suplicando se tome vuestra merced el trabajo de continuarlas.

Quedo totalmente descansado con que vuestra merced esté a la mira de buena proporción para sosegar y unir aquellos ánimos. Yo no tengo otras noticias que las que dí a vuestra merced. Y como, si no me dizen, no puedo preguntar, yo tanpoco sé lo que se debe solicitar de una ni otra parte; ni de este assunto puedo ablar con fun- | damento por no estar enterado de ningún sucesso particular. No dudo que vuestra merced, que los estima tanto, lo sentirá; y que en otros sucederá lo missmo. Vuestra merced puede considerar los ratos disgustado que me a tenido y tiene la especie. Yo apunto algo a Goya remotamente, por ber si se me esplica algo. Pero no fío más que en los otros, que sobre estos asuntos jamás me comunican nada, porque con buen modo les diría lo que conprendiesse más conbeniente. Pero nunca faltan atizadores, entre tales asuntos, | que enciendan más el fuego. Y yo a esto atribuyo la mayor parte de la desazón.

Vuestra merced perdone que le cansso mezclándole en tales inpertinenzias, y crea que todo es afecto de mi boluntad por estar satisfecha de las grandes prendas que a vuestra merced a dado el Señor, a quien ruego le guarde y prospere con todas las falicidades deseables. Los padres saludan a vuestra merced y yo le abrazo de corazón.

Fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

62

1781-04-13 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu comenta por carta a Martín Zapater la reconciliación entre Francisco Bayeu y Goya.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 40.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 387.
Publicado en CALVO (1996), p. 122 y 123.

| Amigo don Martín:

Bien puedo en lugar de Pasquas darle y tomarme la enorabuena de la reconziliazión concorte de mis hermanos y amigos de vuestra merced, pues me la an asegurado por la parte de afuera con muestras de que sea estable. A mí me tenía desazonado, y no menos que a vuestra merced lo pussiesen en la salssa, que aunque nadie me lo ha insinuado, más de lo que vuestra merced sabe era para mí nuebo dolor. Espero que | los interesados me lo comunicarán; y si no, pazienzia, que aora ya estoy contento. Mil gracias doy a vuestra merced por lo que abrá mediado y dé por bien enpleados los malos ratos, que Dios los abrá tomado en cuenta porque se ha hecho cossa grande y de su agrado.

Yo quedo en la obligación de ser agradezido en pedir por vuestra merced a ésta Nuestra Madre y Reyna de las Fuentes para que vuestra merced tenga salud y lo llene de las felicidades que vuestra merced apeteze y le | conbenga para su alma. Y lo mismo pido por mis hermanos.

Dios guarde a vuestra merced muchos años. Las Fuentes, abril 13 de 1781. De vuestra merced amigo y serbidor,

fray Manuel Bayeu

Señor don Martín Zapater.

63

1781-07-28 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, trata sobre el sacristán del convento de San Francisco de Barbastro y sobre otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 41.

Publicado en CALVO (1996), p. 123 y 124.

| [*Anotación del destinatario:* Recibida en 31.]

Amigo don Martín:

Me está matando a cartas el donadico sacristán de San Francisco de Barbastro, llamado Josef Clabería, sobre el logro de la capilla. Él es un buen religioso y muy útil para cualquier conbento y obediencia que lo an puesto. Y aora mismo sentirán en su conbento el ocupar su bacío, pues aze de procurador, de sacristán, massa y refitolea, de modo que aze sólo lo que entre dos no arían. Y esta utilidad atrassa sus vivos desseos de sacrificarse a Dios por medio de los botos. Me | dize que por Dios no lo desanpare, pues no tiene otro enpeño que yo; y que aora que el probincial está en Zaragoza es la mejor ocassión. Y pareze que Fortón ha olbidado el enpeño o no a llegado el casso. Si vuestra merced puede azer algo, desseo consolarle.

Ay ba essa décima que a enbiado este correo Comenge de Madrid, por ser cossa fresca. Ya pareze salió de Cádiz la escuadra conbidada [*sic*] y aún se duda su runbo. Dios guarde a vuestra merced muchos años. Las Fuentes, julio 28 de 1781.

Fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

| A primeros de julio de 1781 robaron en Madrid a dos abogados que vivían juntos un crucifijo de plata grande que tenían sobre una messa, dejando es su lugar esta dézima:

Venid conmigo, mi Dios,
no estáis bien Señor aquí.
Si un letrado hos pusso assí,
cuál, mi bien, os pondrán dos.
Por no dejaros a bos
con tan vil gente metido,
mi discurso ha prevenido
ser mejor, mi dueño amado,
que estéis conmigo robado
que no con ellos bendido.

64

1781-08-04 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, comenta el escrito enviado desde Madrid a Martín Goicoechea que defiende a Goya en el polémico asunto de la pintura de una cúpula en El Pilar de Zaragoza.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 51.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 388.
Publicado en CALVO (1996), p. 124-128.

| Las Fuentes, agosto 4 de 1781.

Mi amado don Martín:

Agradezco infinito a vuestra merced el trabajo que se a tomado y toma a fin de que mi racomendado Clabería logre la capilla que tanto dessea. E igualmente las noticias que me incluye en la suya, aunque temo mucho que cuando esperamos el conplemento de nuestro gozo puede que nos dejen más frescos que una lechuga.

Amigo, no querrá vuestra merced creer lo que me ha hecho reir el capítulo de la carta que escriven a don Juan Martín de Goycochea. Y supongo que si esto se a dibulgado por ay, como desde luego me lo persuado (aunque no lo apruebo), habrá causado en todas las personas de juizio, razón e inteligenzia a cuya noticia aya llegado un escrito infundado como fanático. Apenas ay expresión alguna en dicho capítulo en que no se eche de ber bien a las claras la ignorancia y preocupación de su autor; y esto es mirarlo del modo más benigno que se puede, a él y a quienes guste semejante modo de pensar. Porque a la berdad, es cossa digna de risa el que esse señor presuma que sus paysanos den más crédito a su escrito que a lo que éstos an bisto, y ben con sus ojos, y tocan con sus manos.

Si la obra por la que los zaragozanos an tratado mal a nuestro Goya estubiera allá en las Filipinas, pudiera menos mal esse ingeniosso escritor esmerarse en azer creer a sus paysanos que son [*subrayado:* ignorantes e injustos] por no aber dado a Goya el trato que deseaba y tanto solicitó (aunque no por los medios que debía y le conbenía practicarlo). Pero estando en Za- | ragoza a bista de todos los inteligentes y honbres de buen gusto, que tal bez lo tendrán más delicado que el del escritor, la misma obra es la más calificada prueba de la censura que nuestros patricios an hecho de ella. Y si esse señor supiera que los zaragozanos an sabido alabar lo que es laudable en obras de la misma especie, vería patente que por no alabar lo que no es bueno no debe criticar a sus paysanos de ignorantes ni de injustos.

Otro enpeño es el querernos persuadir el escritor que, por lo ocurrido en Zaragoza con Goya, se a mobido el rey a mandar que los pintores pinten particularmente un cuadro para San Francisco para que assí bea el mundo la injusticia que se le a hecho a Goya en Zaragoza, y

aprendan todos el modo con que se le a de tratar. A la berdad confiesso que, si él lo cree assí, es un bello (facilín?); y si quiere azerlo creer a sus paisanos, les aze poco fabor.

Amigo, no extrañe vuestra merced que able en estos términos, porque me a chocado el papelcito de Madrid. Pues, por lo demás, no ignora vuestra merced que yo tengo una hermana cassada con Goya, y a ésta la quiero tanto como al que más de mis hermanos. Y siendo una persona tan conjunta con mi hermana, es indispensable quererlo de beras, y de corazón el alegrarme de todas sus felicidades, y el encomendar a Dios el acierto en cuantos enpeños se alle. Yo me halegro infinito de que se le ofrezca essa ocasión de acreditar su pinzel, pero el consuelo que podemos tener es que de cada una de las obras se ará el justo aprecio de su mérito, sin que por ser una inferior a otra se le niegue el conpetente premio en el grado que | le corresponda. Que a no ser assí, teníamos poco motibo de alegrarnos, porque en conpetir con mis hermanos no tiene Goya que esperar la palma. Y si su satisfación no lo cegara, tendría más abelidad y créditos.

De lo que me lamento y siento con todas mis beras, hasegurándole a vuestra merced lo conozco assí. Y me atrebo a esplicarlo con vuestra merced por la satisfación que tengo en su prudenzia, aunque me persuado no azérselo creer; es por un desaogo de mis sentimientos.

Las perdiganas son ya, por lo general, medias perdizes. Es la caza que más abunda en este país porque las persigen pocos, lo que no sucede con las liebres y conejos, que apenas an criado por aber pocos biejos.

Sienpre que vuestra merced quiera benir por aquí, esperimentará el mismo afecto en todos y la missma probreza en la cassa. Será vuestra merced el amo de esta su celda, de cuanto ay en ella y de su abitador, alegrándose todos de berle y abrazarle, cuya vida guarde Dios muchos años. Besa su mano de vuestra merced su amigo,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

65

1781-08-11 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta remitida a Martín Zapater, le comenta el mal estado de salud de su hermano Ramón y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 42.

Breve referencia en GOYA (1982), p. 68, nota 2.
Mención en CALVO (1993, 2º), p. 390.
Breve referencia en GOYA (1982), p. 68, nota 2.

Publicado en CALVO (1996), p. 129-132.

| Las Fuentes, agosto 11 de 81. [*Anotación del destinatario:* Recibida en 16.]

Amado amigo don Martín:

He recivido la papeleta que me dirijió el correo passado, de cuyas noticias se an alegrado mucho los padres y yo doy gracias a vuestra merced. Tanbién he tenido este correo cartas de Madrid de todos mis hermanos, donde me dizen que Ramón a estado muy malo de unos cólicos y que aún está con mucho mal; pero que no duda Francho se conpondrá, aunque a perdido mucho. Me encarga oraciones, y de toda la comunidad se a practicado. Dios quiera darle la salud. Le digo de orden del padre prior a Francho que si se pu- | ede poner en biaje que lo enbíe aquí, y le conpondremos buena abitación y se conpondrá con los aires puros del país, y podrá aquí azer los diseños y estudios para lo que le falta en el Pilar. Yo me alegraría que cuajasse la especie y que pudiesse serbir de alibio a su mejora.

La Pepa me escrive en el mismo correo noticiándome de lo missmo de Ramón, no porque lo aya bisto, sino por informe. Y tanbién que el Rey, por medio del ministro, le a mandado azer un cuadro para San Francisco a Goya, etcétera.

Vuestra merced no ignora que todas las oras del día no son iguales para el umor del honbre. Por tanto, no me era muy | del casso la que elijí para responder a vuestra merced comentando el capítulo de la consabida de Madrid, no quedándome otro consuelo que el aberlo hecho únicamente a vuestra merced, que sabe pensar los asuntos.

En estos días he tenido ocassión de informarme de quien entiende si ay caza o no en este país. Y me aseguran aze muchos años no a abido más perdizes, pues la que se a enpeñado a criar ba con su locada de 16 ó 20 que son casi igualadas a las madres, aunque ay de muchos tamaños. Con que si vuestra merced quiere benir a ber a Nuestra Señora, a los padres y a mí, podría dibertirse como | quiera.

Dios guarde a vuestra merced muchos años. Suyo,

fray Manuel Bayeu.

Por aquí a corrido bolo de desgracia en el canpo (nuestro?) espaldón, sin que aya quien quedase vivo para contarlo.

Señor don Martín Zapater.

66

1781-08-25 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu comenta por carta a Martín Zapater el encargo del Rey a varios pintores de unos cuadros para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 43.

Breve referencia en GOYA (1982), p. 68, nota 2.
Mención en CALVO (1993, 2º), p. 390 y 395.
Publicado en CALVO (1996), p. 133-135.

| Las Fuentes, agosto 25 de 1781.

Amigo don Martín:

Reciví la suya de 14 de éste, a la que no contesté porque iba vuestra merced fuera. Aora lo ago para asegurar a vuestra merced que no sienpre los honbres están de buen humor. Cuando yo respondí a las noticias de Goya, me pareció realmente lo que era en sí pero escribí más claro que se debe; pero fue, y ya no ay remedio.

Ya estoy enterado de lo que ay en orden a los cuadros de San Francisco y que es como se sigue. Como esta iglesia se aze de limosna, el padre confessor le suplicó al rey que mandase azer los cuadros de los retablos a sus pintores, y se lo concedió. El ministro de | Estado, como protector de la Academia, a tenido la orden de Su Majestad y el cuidado de repartirlos ya de un año a esta parte. Y siendo 6 cuadros, uno dieron a Maella, otro a don Antonio Belázquez y otro a don Andrés Calleja, 3 pintores con renta por el Rey. Los otros tres restantes cuadros, pensó el señor Muñino darlos a 3 jóbenes de la Academia para que se iziessen onor, porque a los que no son pintores del Rey se les ofreze una gratificación, y no paga, y an pretendido muchos el consigirlo. Pero se los an llebado por más enpeño los sigientes: don Jossef Castillo uno, por enpeño de Pons secretario de la Academia; otro don

Gregorio Ferro, por enpeño del bizeprotector de la Academia; y el 3º, por don Vicente Belmúdez, criado del señor Muñino, a quien regaló los diseños de Zaragoza, Goya. En cuya | birtud a todos se les mandó, de orden del Rey, el señor Muñino, quien apenas supo la llegada a Madrid de mi hermano le dio a Francho el encargo que pintasse el del altar mayor, que es tres bezes mayor de uno de los dichos. Con la circunstancia que debiendo ser el titular sólo San Francisco hecho de escultura sobre nubes, serafines y ráfagas de oro, lo an dispuesto los arquitectos fuesse cuadro en el que estará Christo cuando por intercesión de Nuestra Señora concede a San Francisco el jubileo de Procínqula [*sic*]. Y si Ramón no ubiesse estado ligado con lo del Pilar, ubiese echo uno de los seys; pero por esta obligación no lo ubiesse tomado. Esto es realmente la berdad de lo que ay y no es de estrañar escribiesse yo en tales términos, sabiendo no podía ser que enterado el Rey de lo sucedido en Zaragoza se mobiera a formar una palestra entre los | pintores para justificar a un particular. De todo lo dicho no pretendo que vuestra merced forme juizio, que yo quiero otro que enterar a vuestra merced de la berdad y de que cuando en las cossas se ben deformidades no es estraño declararlas. Y crea tanbién que a Goya lo quiero entrañablemente, pero no lo quiero en perjuizio de la razón, de la berdad y de mis hermanos; y que sólo con vuestra merced escribiría estas cossas, porque sé sabe ussar dellas con prudenzia.

Yo me repito de vuestra merced con el missmo afecto que sienpre y repito que las perdizes canpan por estas imediaciones. Ramón, mi hermano, ya está bueno aunque algo débil, y prosige en lo del Pilar aziendo estudios y diseños sin que piense en benir por acá asta traerse lo más principal hecho. Dios guarde a vuestra merced muchos años. De vuestra merced,

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

67

1783-10-16 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu pide a Martín Zapater su intermediación para comprar un caballo y le comenta otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 44.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 395.
Publicado en CALVO (1996), p. 135 y 136.

| Las Fuentes, octubre 16 de 1783.

[*Anotación del destinatario:* Recibida en 21.]

Amigo don Martín Zapater:

Con motivo de aber tenido en esta cartuja este año una mortaldad de caballerías mayores que nos azen notable falta, y entre ellas dos caballos padres y de éstos nezesitamos uno, nuestro venerable padre prior me encarga diga a vuestra merced dé lengua a algún amigo suyo de la tropa para si se allase algún caballo de remonta, que aunque tenga algún defecto que para su hegercizio no lo sé y por consecuencia de poco dinero o precio moderado, que | que si se quiere vuestra merced tomar el trabajo de azer esta diligenzia y abisárnosla para imediatamente irlo a buscar, cuyo fabor será entre los muchos que de vuestra merced he recivido el más imediato.

Tenemos un sementero escelente. Dios quiera llege con bien a los graneros, que este año tenemos que conprar trigo para la comunidad y para los pobres, que éstos nos an comido un orror este año y el pasado, pues pasan de ciento y cincuenta diarios, que para esta cassa son más que | mil en essas otras.

Yo aze más de 15 días que estoy padeciendo dolores de tripas y estómago, y aún no me he asegurado por más que me he purgado y tomado otros enplastos. Si me apaño, puede que passe a ber a Ramón. Entre tanto, mande vuestra merced a éste su verdadero serbidor que ruega a Dios guarde a vuestra merced muchos años; y besa su mano, etcétera.

Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

68

1784-11-10 **Madrid**

Francisco Bayeu pide a Martín Zapater que adelante dinero a Manuel Bayeu.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 26.

Publicado en MORALES (1995), p. 249, nº 135; y CALVO (1996), p. 138.

| [*Anotación del destinatario:* Recibida en 3.]

Amigo don Martín Zapater:

Mi hermano Manuel o se ha muerto o está de remate. Te ynvié el otro correo a decir que lo socorras en quanto necesite, que te lo pagaré puntual. Aora te lo repito. Si no te acomoda para el adelante en esta necesidad, te lo pido por Dios. No ocurre otro, sólo que mandes a tu berdadero amigo.

Francisco Bayeu.

Madrid, a 10 de noviembre de 84.

69

1784-11-17 **Madrid**

Francisco Bayeu agradece a Martín Zapater las noticias sobre la salud de Manuel Bayeu.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 28.

Publicado en MORALES (1995), p. 249, nº 137; y parcialmente en CALVO (1996), p. 138-139

| [*Anotación del destinatario:* Recibida en 20.]

Amigo don Martín Zapater:

Mil gracias te doy por el cuydado que te tomas por mi hermano y por la noticia de cómo se halla, pues ya abía consentido que avía muerto.

Según tu carta, no has recivido la anterior, y en ella te ynvié el recibo de Pirán, a quien le di los 200 reales de bellón. Dime si el recibo ha parado en tu poder, que si se ha perdido le diré a Pirán me dé otro o te escriba... | ...

No ocurre otro. A Dios. Tu amigo,

Francisco Bayeu.

Madrid, a 17 de noviembre de 84.

70

1784-11-20 **Madrid**

Francisco Bayeu advierte a Martín Zapater que no dé a Manuel Bayeu todo el dinero que pide.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 27.

Breve referencia en CALVO (1994).
Publicado en MORALES (1995), p. 249, nº 138; y parcialmente en CALVO (1996), p. 139-140.

| [*Anotación del destinatario:* Recibida en 27.]

Amigo don Martín Zapater:

Mi hermano Manuel me ha escrito su mejoría. Y como le escriví que cuanto necesitase se lo pidiese y yo prometí (en mi entender y en el de cualquiera) cosas alusibas al recobro de su salud, gastara lo que gastara en ranas, galápagos, etcétera, aora me escribe que te pidirá 30 ó 40 duros, que necesita capa de paño, provisión de carbón, una molienda de chocolate, regalar a los médicos, etcétera. Conque me pareze que se ha buelto loco, pues más le balía benirse a mi casa. Conque te digo que si no has entregado el dinero, no le dés más que asta | dos doblones de a ocho (que no baya nuebo aviso mío); y eso no quisiera que fueran de una bez, pero en fin, puede que él les tenga destino. Yo le escribo aora que se baya con tiento, que para salir de su trabajo es lo que le he ofrecido, a más de los socorros que de continuo le doy. El devía de deliriar, conque no dejes de avisarme lo aya... | ...

No ocurre otro. A Dios. Madrid, a 20 de noviembre de 1784. Tu amigo de corazón,

Francisco Bayeu.

71

1784-11-24 **Madrid**

Francisco Bayeu escribe a Martín Zapater sobre una entrega de dinero a Manuel Bayeu.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 25.

Publicado en MORALES (1995), p. 249, nº 139; y CALVO (1996), p. 140-141.

| [*Anotación del destinatario:* Recibida en 25.]

Amigo don Martín Zapater:

He recivido la suya y en ella el recibo de mi hermano Manuel, por el que le has entregado 40 duros. Te doy mil gracias por tu jenerosidad y créeme que, sin adularte, es fabor que te lo estimo mucho pues estoy seguro que no todos los que se precian de amigos me harían un fabor como ése (aunque pudieran). Y aora te estimaré que este mismo correo, sin falta, me digas si quieres se los dé a Pirán o si quieres que aga se los entregen ay, porque mientras debo, tengo pesadilla y no puedo parar. Conque azme este fabor.

Amigo, fuera de pataratas y en amistad, te digo que la enfermedad | ha sido para mí. A mi hermano, si le doy el pie se toma la mano. Por cosas semejantes lo arreglé en darle 2 duros cada mes para sus cosillas y así le quité la libertad de pidirme. Aora, con este motibo, he aflojado la mano: y mira que yncordio y que fraylada, pues me avisó que, si me parecía, tomaría 30 ó 40 duros, y sin aguardar mi respuesta, la que tal bez podía estorbarle, ha ynviado por ellos al gazmoño. Y por tanto te digo que nada le des ya a mi cuenta sin que yo te avise, que quiero darle lo que me dé gana y no lo que él quiera.

Los novi- | llos de Caramanchel fueron tal qual, y estubo toda la broma de Madrid. Un tablado se undió y sólo se maltrataron dos, uno en un ojo y otro en el cuello. Y aunque aquí han dicho hubo mil desgracias, es mentira.

Dios te guarde. Madrid, a 24 de noviembre de 1784. Tu berdadero amigo,

Francisco Bayeu.

Amigo mío.

72

1786-02-11 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, le comenta sus problemas de salud y pide le consiga abadejo.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 45.
Publicado en CALVO (1996), p. 141 y 142.

| Las Fuentes, febrero 11 de 1786 [*Anotación del destinatario:* Recibida en 14.]

Señor don Martín Zapater:

Celebraré mucho su salud. Yo la mía aze mucho tienpo que está como los demás de cassa, molestada de tercianas, aunque en el día sólo el padre prior las padeze. Los demás, conbalecientes, y ya segimos el coro. Pero a mí me a quedado desde Natividades el estómago tan enpobrezido que todos los días, a puestas de sol, padezco unos dolores fuertes en él y en las tripas, sin ceder asta que con un bómito buelbo la comida. Y lo mismo me pasa con la cena entre dos y tres | de la mañana. Y el resto del día estoy bien para cualquier hejercicio. Esto me ha hecho azer mil pruebas, ya usando del vino, no usándolo, barios alimentos de fuerte dijestión, y de fázil. Y sienpre raro a sido el día que no he padecido lo dicho. Sólo he esperimentado (y por lo que me balgo de vuestra merced) que el día que he comido abadejo he librado bien, sin duda por la sal u otra birtud que tiene. Y esto me a hecho acordarme mil bezes de que vuestra merced en una ocasión enbió aquí uno muy bueno. Y aora suplico a vuestra merced que si gusta balerse de algún amigo | que le logre un abadejo bueno, del que suele tener dos ó 3 dedos de recio, que pesse unas nuebe o más libras, cueste lo que cueste, que remitiré su inporte. Es para ir aziéndomelo azer en la celda, porque el que ay en cassa es muy malo; y otro que me trajeron de Zaragoza, tanbién, que lo he dado. Podrá vuestra merced azerlo llebar al ospizio con sobre escrito para mí; y si ser pudiera, a pedazos en una cesta para que no lo canbien en el camino. Y a torna canbio de esta satisfación, puede vuestra merced mandarme como sienpre, que lo amo en el Señor. Y | ruego a Dios le guarde muchos años y besa su mano y le abraza,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

73

1786-03-18 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, acusa recibo de un envío de abadejo y le comenta la situación de la Congregación Española de la Cartuja.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 46.

Publicado en CALVO (1996), p. 142-144.

| Las Fuentes, marzo 18 de 1786.

Amigo don Martín Zapater:

Esta semana pasada reciví por el trajinero la cesta con el abadejo, que es como yo lo apetecía y espero que me ará mucho probecho. Pero, amigo, yo sentiré que vuestra merced no me diga su inporte porque, lo primero, me es fácil dárselo y, lo segundo, no haciéndolo me quita la libertad de balerme de vuestra merced en otra nezesidad. Y al cabo, si vuestra merced me pidiese algo de | lo que yo pueda darle gusto, no sería mi rubor assí. Conque estimaré me diga vuestra merced algo en este correo si no le sirbe de incomodo.

Yo estoy mejor, y estaba para ayunar y pintar en estas dos semanas pasadas. Y ayer, después de aberme rasurado barba y cabeza, me dio una terciana de 7 oras que, aunque me molestó, no me da cuidado porque cozido el resfriado espero se irá. Y en este lleno de luna hemos recaído cinco de la comunidad, entre ellos el prior: que me pareze reyna todavía el astro.

| Ya supongo sabrá vuestra merced que el Consejo se separó de nuestros negozios e izo nuestro superior al Nuncio de Su Santidad asta que se celebre el Capítulo General de España, que esperamos sea este berano con la concurrenzia de los priores y bocales. Y que ya estamos enteramente separados de [*enmendado:* Francia] / Francia \ y declarados por el Nuncio y nuestro Rey Congregación de España. Mas aora an enbiado unos libros escritos por Canpomanes sobre los perjuizios de la Religión, donde trata del régimen que ha tenido, el que debe tener, y el diq- | tamen de los fiscales, sosteniendo en toda la obra los cuatro puntos que se nos anunció cuando el enplazamiento. Que da que pensar que al capítulo abrá cossas muy barias de las que oy obserba la Cartuja. Dios lo rija a su santo serbizio y nos dé salud y grazia.

Dios guarde a vuestra merced muchos años. Y besa su mano y le abraza,

fray Manuel Bayeu.

Amigo y dueño.

74

1786-04-22 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, agradece el abadejo que le ha enviado y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 47.

Publicado en CALVO (1996), p. 146 y 147.

| Las Fuentes, abril 22 de 1786. [*Anotación del destinatario:* Recibida en 25.]

Señor don Martín Zapater:

Acabo de recivir por nuestro trajinero un abadejo que abía para mí en el ospicio que sin duda me lo a remitido vuestra merced, de que doy mil gracias, suplicándole me mande con amistad cuanto yo pueda serbirle, que en esto me dará mucho gozo.

Yo me allo bastante recobrado para conforme he estado, pero aún no estoy del estómago perfectamente bueno y me molesta solamente de noche, y todo el día estoy bueno para | cualquiera hejerzicio; y pinto como antes y sigo el coro en lo que me toca. El padre prior, que ha sido de los más largos de tercianas, ya sigue todo el coro. Gracias a Dios que hemos salido de tales aogos.

Por ser tienpo de beda no me atrebo a enbiarle a vuestra merced media dozena o más de perdizes, por no tener algún dolor de cabeza. Pero una bez que se suelte, por una señal lebe de mi afecto las remitiré, si antes no ay algún medio.

Clemente me a escrito de Cuenca, que me he alegrado saber de su salud y satisfaciones que | disfruta de su hermano. Procure vuestra merced por su salud y por mandarme, seguro de mi afecto, con el que ruego a Dios guarde a vuestra merced muchos años. Y besa su mano y le abraza,

fray Manuel Bayeu

Señor don Martín Zapater.

75

1786-05-15 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, le pide recomendación para un arriendo de Carlos Garzés.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 48.

Publicado en CALVO (1996), p. 147 y 148.

| Las Fuentes, mayo 15 de 1786.

Amigo, dueño y señor don Martín:

El dador de ésta es Carlos Garzés, hermano de aquel capellán que por influjo mío faboreció vuestra merced sobre un asunto con el señor intendente. Este dicho Carlos ha arrendado los propios de Sariñena, en cuyo arriendo an subido en cada un año 700 sueldos, y es de cajón con estas circustancias la aprobación del señor intendente, para lo cual lleba su testimonio. Y como es amigo y me a interesado para su pronto despacho | en la intendencia, me a parecido el balerme de la poderosa mediación de vuestra merced, de cuyo fabor quedaré nuebamente obligado y rogando a María Santísima de las Fuentes conserbe, guarde y felicite su vida muchos años.

Tengo aquí al señor Comenge y don Ramón Garzía y un sinnúmero de huéspedes, por lo que no puedo dilatarme más. Dios guarde a vuestra merced muchos años. Y besa su mano y le abraza,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

76

1786-05-20 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu cuenta por carta a Martín Zapater el éxito de su recomendación para un arriendo de Carlo Garzés.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 49.

Publicado en CALVO (1996), p. 148 y 149.

| Las Fuentes, mayo 20 de 1786.

Amigo don Martín:

Ayer llegó mi recomendado Carlos Garzés loco de contento con la puntual aprobación de su arriendo por medio de la eficacia y buena diligencia de vuestra merced; y ponderándome asta lo sumo a vuestra merced, a su criado Calistro por el cariño que lo trataron. Él es honbre de bien, y si vuestra merced biniese por este país a cazar, saldría él con su quñado (que es grande escopeta), sacarían perros, y si vuestra merced gustaba algunos días ir de aquí a aquella villa, no sabrían qué azerse con vuestra merced, porque son agradecidos y pueden porque tienen con qué.

Yo doy mil gracias vuestra merced de todo y espero que me mande con la mayor libertad quanto | yo pueda por mí y por este país, que será mi mayor gozo serbirle de algo.

Por aquí ban mejor los recaídos de tercianas. Yo ya ayer me (herró?) la cuarta terciana, que he sufrido, y con gusto, por pensar me cozería una gran tos que me a quedado después de un mes de resfriado. Y aunque se a mitigado mucho, no se a estingido y temo no me buelba, lo que no de la terciana.

Procure vuestra merced por su salud, que el tienpo es raro. Interín ruego a Dios y esta Nuestra Madre guarde y prospere a vuestra merced muchos años en su gracia. Y besa su mano y le abraza su amigo,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

77

1786-09-02 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu cuenta por carta a Martín Zapater la intervención de Francisco Bayeu para que Ramón Bayeu y Goya trabajen como pintores al servicio del Rey, y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 50.

Breves referencias en: GOYA (1982), p. 158, nota 3 (fechada erróneamente en 2 de noviembre) y PÉREZ SÁNCHEZ, *et al.* (1988), p. 75.
Mención en CALVO (1993, 2º), p. 397.
Publicado en CALVO (1996), p. 149 y 151.

| Las Fuentes, 7bre 2 de 1786. [*Anotación del destinatario:* Recibida en 3 de 8re.]

Amigo y dueño don Martín:

Aze muchos días ubiese escrito a vuestra merced a no abérmelo inpedido la falta de salud, mis tareas y un umor propio de un conbaleciente que no aze más que caer y lebantar.

Quería aberle dado a vuestra merced el primero la buena noticia (que ya será para vuestra merced bieja) de que abiendo tenido mi hermano Francisco con Maella orden del Rey para buscar dos pintores que abasteciesen la fábrica de tapices y que se les daría la renta que insinuasen, | Francisco determinó fuesen mi hermano Ramón y mi cuñado Goya. Y aunque le costó a mi hermano algún trabajo disuadir a Maella, que quería poner a un cuñado suyo hijo de don Antonio Velázquez, como su mérito no higualaba al de Goya benció Francho y puso en el parte la noticia al Sitio firmada tanbién de Maella; y que sería mejor que estos dos pintores fuesen para cuanto se les mandase y no sólo para los tapizes, con mil pesos anuales. Y a buelta de correo bino la aprobación del Rey, y Francho fue al Sitio con los dos hermanos y los | presentó al Rey y Altezas, a quienes besaron la mano, y todos lo llebaron muy a bien. Esta acción de Francho, como azía tienpos no se trataban, a sido para mí la de más satisfación que he tenido. Dios quiera vivan en paz y como Dios manda.

Cuando la Corte se fue a la Granja, no pudo ir el Príncipe por indisposición en el preñado de la Princesa, a cuyo tienpo debía mi hermano aber pintado la biblioteca y otra sala en la abitación del Prínzipe, por lo que se suspendía la obra (pues nunca se an pintado techos estando el Rey ni demás Personas Reales). | Y el Prínzipe izo llamar a Francho y le dijo quería que pintase la obra estando allí, que pasaría muchos ratos en el andamio, y que tanbién Su Alteza quería pintar. Y es obra de dos meses, conque aún no sé cómo le ba con tan buena conpañía. Todo esto lo he dicho porque, como apasionado y amigo, sé que se alegrará, aunque puede que lo sepa vuestra merced por otra vía.

Este año no an criado las perdizes porque dizen las a aniquilado la caparra. La berdad es que no se alla una por casualidad.

Clemente no sé si está bueno ni si está en Zaragoza. Procure vuestra merced por la salud, mientras ruego a Dios guarde a vuestra merced muchos años. Y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

78

1787-02-17 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu comenta por carta a Martín Zapater noticias sobre sus hermanos, sus pinturas y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 53.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 399.
Publicado en CALVO (1996), p. 154 y 155.

| Amigo y dueño don Martín Zapater:

No he escrito a vuestra merced desde que nos vimos por pensar aberlo hecho, con acuerdo de mi padre prior, de día en día, sobre el asunto que hablé a vuestra merced del correo, el cual todavía se está por la buena paciencia de nuestro padre prior como en el principio. Y al cabo, cuando se determine, nos abrá vuestra merced de faborezer.

Yo he tenido de todo desde que nos bimos. Tercianas, resfriados y robustez, que es la que haora esperimento, para serbir a vuestra merced. Mis hermanos en Madrid tanbién Dios los regala y recuerda. El Grande sienpre está quebrantado, y por más que le dizen que | descanse de sus tareas para recobrarse, le pareze que el tanto estudiar no es el orijen de su mal, y no es otro. Esta primabera piensa benirsen por acá un par de meses y creo le probará bien. Y si no es assí, no dejará los pinzeles. Ramón, días pasados, yendo una noche con Francisco, al cruzar la placuela de los Caños del Peral les ocultó la oscuridad un madero que estaban serrando y por la una punta estaba en tierra, en la cual tropezó y cayó un gran golpe y se izo 4 heridas en las espinillas que lo an hecho acer camas dos semanas. Y a curado bien, que no a sido poca fortuna en Madrid y en inbierno. Los de- | más me dizen están buenos. Goya ni su muger no me escriben, pero sé que lo pasan bien.

Por aquí se dispierta el buen tienpo y se ben muchas perdizes, que si llegan a criar a de ser un dilubio de ellas, y podrá vuestra merced desaogarse si quiere benirlas a matar a esta su cassa, que con libertad podrá disponer.

Yo pinto en la celda algunos cuadros para las celdas y ago despacio en ellos lo que sé, que asta aora no abía tenido lugar. Assí he pasado el inbierno asta que pueda continuar en el claustrillo, que aún me faltan dos meses de buen tienpo y salud. Si vuestra merced quiere enplearme en algo, puede vuestra merced a su adbitrio y libertad pues sabe le tengo fina ley. Y no me olbido de | encomendarlo a Dios y su Santísima Madre para que no lo deje vivir ni morir en su desgracia, que es lo que tanbién mis hermanos me encargan y debemos apetecer.

Procure vuestra merced por la salud y dibertirse. Dios guarde a vuestra merced muchos años. Y besa su mano y le abraza,

fray Manuel Bayeu.

Las Fuentes, febrero 17 de 1787.

79

1787-10-02 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, se interesa por su salud, trata sobre la capilla de San Pedro Arbués de Lalueza, y comenta otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 52.

Breve referencia en GOYA (1982), p. 177, nota 2.
Mención en CALVO (1993, 2º), p. 383.
Publicado en CALVO (1996), p. 157 y 158.

| Las Fuentes, 8bre 2 de 1787. [*Anotación del destinatario:* Recibida en 13 de 9re.]

Amigo y señor mío don Martín Zapater:

Ya, gracias a Dios, buelto a mi cassa desocupado de Lalueza y función que se izo en aquella capilla dedicada a San Pedro Arbués, tomo la pluma para saber si continúa vuestra merced con su suspensión de terzianas y si se a recobrado enteramente. Que según supe por Clemente, se le abían cortado ya la última bez que me escrivió. No me he olbidado ningún día de encomendar a vuestra merced a Dios para que lograse la salud, que sentiría no la tubiese vuestra merced perfecto. He de mere- | cer a vuestra merced se tome el trabajo de decirme el

inporte de las badanas para podérselo yo decir al señor don Joseph Narcisso Comenge, que lo a de satisfacer. Este caballero ha hecho su función con mucha solebnidad. Le an enbiado un grande adorno de plata para el altar que consiste en 6 candeleros y un Christo, 10 relicarios, una Birgen del Pilar, incensarios, binageras, canpanilla, bandejas. Todo de plata, que pesará unas 3 arrobas todo. Dos ternos, el uno bordado todo conpleto, con 5 casullas; el otro sólo de una casulla, pe- | ro con todo lo demás de dalmáticas, capa, etcétera. Dos casullas a la italiana de muy bello gusto de bordado, la una de plata y la otra de oro. Y mucha y buena ropa blanca de albas y ricos encajes. A mí me a regalado una casulla bordada de nuditos en Barcelona, muy esquisita, que la he dedicado a Nuestra Señora. Me a regalado un libro de Arquitectura de marca imperial que es como una messa y bastante bueno para un arquitecto.

Por aquí no ay nobedad digna de comunicarse. Por Madrid me dizen están todos buenos, y Francho en Toledo a bísperas de bolberse a Madrid. Por aquí corren al- | gunas tercianas en los padres, y prueba bien la quina. Yo estoy bueno, gracias a Dios, y sienpre para serbir a vuestra merced y tenerlo presente en mis pobres oraciones para que le dé salud y felicidad eterna, y le guarde en su gracia muchos años.

Fray Manuel Bayeu.

Señor mío y mi dueño.

80

1788-02-25 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, le pide recomendación para un molinero, le habla sobre un frustrado viaje a Madrid en relación con la Congregación de Cartujas Españolas, y trata sobre su familia y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 55.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 400.
Publicado en CALVO (1996), p. 158-161.

| Las Fuentes, febrero 25 de1788.

Amigo y señor mío don Martín Zapater:

Muchos días aze tenía ganas de escrivir a vuestra merced, y mis ocupaciones me lo an estorbado. Y aora me allo con carta de un amigo de Sariñena que me aze cansar a vuestra merced y suplicarle se interesse con el señor intendente para que se le apruebe al dador el

arriendo del molino de Pertusa. Lleba y entregará a vuestra merced el testimonio de arrendamiento, y para que sea bálido falta el requisito de la aprobación. Es un buen honbre y a sido molinero de cassa y de Sariñena, y estimaré lo faborezca vuestra merced.

Participo a vuestra merced cómo por aora se me a fustrado el biaje de Madrid. No sé si para cuan- | do se celebre el capítulo me tocará. Es el casso que el señor Nuncio, para arreglar las cossas y cassos pertenecientes a la nueba congregación y prócsimo capítulo, abido menester balerse de algunos priores de anbas probincias. De ésta sólo an llamado al prior de la Concepción y a éste mío (que oy a salido de aquí para Aula Dei y para Zaragoza, donde tomará un coche). Y de la probincia de Castilla está el prior del Paular, el de Burgos y el de Xerez, que esperan. Les an enbiado a decir se presenten sin conpañero de la Orden, que es lo que a sentido nuestro padre y yo, si he de decir la berdad, mucho más que él, aunque | lo he dissimulado. Francho nos tenía conbidados a su cassa, y para el tienpo que estubiéssemos en Madrid, al padre prior de ésta, al de Aula Dei y sus conpañeros. Y tienen orden los que acuden de ir al ospicio del Paular. Conque santa pacienzia.

Francho me dize que está allí Lassaga, que a estado malacho, pero que se promete engordarlo. Lo a echo dejar el tabaco de oja. Y se dibierten. Ya a marchado Francisco a pintar en el Pardo un techo para el Príncipe y que bendrá todos los días de fiesta a Madrid. Supongo que tendrán (borrascas?). De Goya nada sé sino que están, | y esto por mis hermanos lo sé, que ni él ni ella me escriben ni yo tanpoco. Ramón está bueno.

Por aquí ay perdizes bastantes y vuestra merced no quiere benirlas a cazar, ni las liebres, que le buscaría buenos galgos para estas espesas. Ni quiere benir a ber esta Nuestra Señora, ni aún con título de ber la feria de Sariñena. Pero, quiera vuestra merced que no quiera, yo sienpre he de ser su afectísimo amigo que ruega a Dios por vuestra merced. Le abraza y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

81

1788-12-14 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu pide por carta a Martín Zapater que recomiende a Josef Berdún ante el intendente por un conflicto de pastoreo.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 56.

Publicado en CALVO (1996), p. 162.

| Las Fuentes, dezienbre 14 de 1788.

Amigo don Martín Zapater:

Dirá vuestra merced que no le escrivo sino para cansarlo. Y es assí, amigo; tener pazienzia.

El dador es Joseph Berdún, vezino de Lanaja y mucho de este monasterio. Es ganadero, y sobre punto de acanpos lleba una istorieja por la intendencia. Está cargado de razón, y el contrincante ha sacado decreto para desposeerle de parte de las yerbas que a tantos años pasturan sus ganados junto una paridera suya. Y se | cree que por malizia o mal contentamiento del contricante es toda esta istoria, porque el citado Berdún parte otro acanpo que no le es perjudicial y para él es lo mismo. Y aora se alla el Ayuntamiento con dos decretos, uno de cada contrincante, y no resuelbe asta nueba probidencia del señor intendente, para lo cual el dicho Joseph Berdún informará a vuestra merced | de todo. Podrá ber sus documentos y, amigo, abra vuestra merced de azer un milagro de los que me suele azer.

Y, entre tanto, queda de vuestra merced sin reserba rogando a Dios le guarde muchos años. Y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

82

1789-08-18 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, le felicita por acceder a la condión de noble de Aragón, le cuenta la elección de cargos cartujanos y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 57.

Mención en CALVO (1993, 2º), p. 401.
Publicado en CALVO (1996), p. 162-164.

| Las Fuentes, agosto 18 de 89. [*Anotación del destinatario:* Recibida en 12 de septiembre.]

Amigo y señor don Martín Zapater:

Por el amigo Clemente he sabido, con singular regozijo mío, la gracia que le a echo nuestro Rey de noble de Aragón. Y le doy a vuestra merced mil bezes la enorabuena. Dios Nuestro Señor lo llene a vuestra merced de felicidades en esta bida y después en la bienabenturanza eterna, como se lo pido al Señor y se lo pediré, lo mismo que por todos mis hermanos. Tanbién he celebrado la gracia de la cruz de San Carlos en el señor don Martín Goycochea, a quien se serbirá | vuestra merced darle el parabien de mi parte, que me he alegrado muchismo. Y espero que entre vuestra merced y él an de felicitar al Reyno.

Yo estoy ya bueno y en 24 días que he estado en Sariñena me he puesto bueno del todo, porque aquellas aguas delgadas me an hecho sudar senpiternamente y se me a fortalecido la cabeza. He hecho fuerzas y carnes y estoy ya para todo, gracias a Dios.

Después de celebrado nuestro capítulo, en el que fue a pluralidad de votos hecho pro- | curador general nuestro padre prior, que residirá en Madrid 4 años, escrivió nuestro general don Antonio Moreno con los demás que conponen el difinitorio a esta comunidad para que por botos secretos dijesen si querían o no renunciar la elección de prelado de esta casa, bacante por don Ventura Lázaro. Se izo y se berificó la renuncia. Y abiéndolo abisado, a buelta de correo bino nonbrado por dicho difinitorio el padre don Mariano Jil, quien hera procurador de esta casa y conoze vuestra merced de cuando estaba escribiente de Torrijos. | Buen religioso por los cuatro lados, que a sido el nonbramiento a gusto de los más de la comunidad, y a mí de mucha satisfación. Ayer tomó posesión, y se lo participo a vuestra merced para que le mande vuestra merced como a mí, que se lo ará.

Mis hermanos están buenos. Y yo abrazo a vuestra merced y ruego a Dios lo prospere y guarde muchos años, como se lo suplica éste su amigo en el Señor,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

83

1791-03-26 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda iniciar gestiones para encargar a Manuel Bayeu el diseño del nuevo coro de la catedral.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis del Muy Ilustre Cavildo de la Santa Iglesia Cathedral de Jacca que empieza a 6 de setiembre del año 1782,* 1782-1793, fol. 429.

| Cavildo ordinario, a 26 de marzo de 1791. De orden del señor presidente y llamamiento del mazero a la ora y lugar acostumbrados, asistieron los señores obrero, sacristán maior, presidente, Lope, Pequera, Nolivos, Abellana, magistral, doctoral, y yo el infraescrito...

[*Al margen:* Sobre venir el cartujo.] Ittem se quedaron encargados los señores deán, Asso y doctoral, para que corran con las disposiciones necesarias de gasto y demás conexo a la venida de el diseñista cartujo, a quien dixo el señor doctoral escriviría él mismo para que biniese, y el señor Obispo al padre Prior para que con su permiso biniera a ésta a fin de hazer el diseño de mudar el coro...

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra.

Joachin Hago, canónigo secretario.

84

1791-05-13 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda proponer que fray Manuel Bayeu se traslade al Monasterio de San Juan de la Peña para que continúe preparando los diseños del nuevo coro de la catedral

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...*, fols. 435-436.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 404.

| 435 Cavildo ordinario a 13 de maio de 1791. De orden del señor deán y llamamiento del mazero, en el aula capitular a la hora y lugar acostumbrados, asistieron los señores deán, Hago, Lope, Pequera, Nolivos, Abellana, magistral y yo el infrascripto...

| 436...[*Al margen:* Diseños del coro.] Item el señor deán dio cuenta como que hallándose el religioso cartujo trabaxando en los diseños de la translación del coro, combenía que para llebarlo adelante passe a San Juan de la Peña. Pareció bien, y que el señor doctoral o yo el infrascrito, si no le embarazare a aquél el nobiciado saliendo por comisión del cavildo, se acompañe a dicho viaxe...

Y para que todo conste, firmo en la aula capitular die ut supra...

Josef de Asso.

85

1791-05-21 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca recibe del deán el plan del nuevo coro trazado por fray Manuel Bayeu y acuerda dárselo a conocer al obispo y agradecerle la gestión realizada. También acuerda convocar nuevo cabildo para tratar sobre la fábrica del coro y el estado de cuentas,

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 437-440.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 404.

| 437 Cavildo ordinario a 21 de mayo de 1791. De orden del señor deán y llamamiento del mazero, en el aula capitular a la hora y lugar acostumbrados, asistieron los señores deán, sacristán maior, Hago, Lope, Pequera, Nolivos, Abellana, magistral y yo el infrascripto secretario...

| 438... [*Al margen:* Sobre fábrica de coro.] Item el señor deán presentó en el Cavildo el plan y modelos de la obra proyectada para la translación del coro que ha formado el cartuxo fray Manuel Bayeu. Y respecto a que el señor Obispo escribió al prior de la Cartuxa de las Fuentes pidiendo permitiesse el que viniesse este religioso para este objeto, se acordó que los señores Nolivos y doctoral passen a estar con Su Ilustrísima y le digan las gracias por los buenos oficios practicados, y que al mismo tiempo le presenten el plan y diseños. Y se acordó que en el martes próximo se celebre cavildo extraordinario para tratar de esta fábrica y acordar lo que pareciere más conbeniente, para cuio fin se me encargó a mí, el infraescrito, biese por el Libro de entradas y salidas del archivo el tanto de caudal que tiene existente la sacristía y hai depositado en el archivo, y que informe de ello en el dicho cavildo que se celebrará el martes para poder acordar con este conocimiento...

| 439 | 440... Y para que todo conste, lo firmo en el aula capitular die ut supra. El borrado entre palabras -acordó, que- no dañe. Y firmé.

Josef de Asso, canónigo secretario.

86

1791-05-24 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda realizar el nuevo coro según el plan presentado por fray Manuel Bayeu, a costa del depósito y rentas de la sacristía, debiendo hacerse cargo del seguimiento de las obras los canónigos Hago, Nolivos, doctoral y secretario. El obispo de Jaca, que asiste al cabildo, expresa su plena adhesión a la obra prevista.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 440-441.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 404.

| 440 Cabildo extraordinario, a 24 de mayo de 1791. Conforme a lo acordado en el cabildo antecedente, asistieron los señores deán, obrero, sacristán maior, Hago, Lope, Pequera, Nolivos, Abellana, magistral, y yo el infrascripto. Y estando assí congregado, | 441 [*Al margen:* Que se haga la fábrica del coro.] [*tachadura ilegible*] antes de comenzar a celebrarse el cabildo, se tuvo aviso que venía a él el ilustrísimo señor Obispo, pero que no venía de formalidad; y los dos señores capitulares más modernos salieron de manteos a recivirlo a la puerta de la yglesia, y los demás lo recivieron a la entrada de la aula capitular. E invocado el auxilio del Espíritu Santo, el señor Obispo dixo que el señor Nolivos le había pasado en nombre del Cabildo el plan y diseños de la obra proyectada para la mejora de la iglesia y que ha trabajado el religioso cartuxo fray Manuel Bayeu, los que le habían parecido del todo bien y que no podía menos de celebrar el buen acierto que había tenido el cabildo en echar mano de tal sugeto para delinear esta obra; que por parte de Su Ilustrísima tenía la aprobación, y que deseaba ayudar con todas sus facultades para que se efectuase esta obra. A seguida se leyó lo acordado en el cabildo antecedente por lo respectivo a este asunto, y yo el infrascripto, en virtud del encargo que se me hizo, dixe que el dinero que hay existente perteneciente a la sacristía y que está depositado en el archivo es quatro mil noventa y quatro libras, siete sueldos y nueve dineros. Y que asimismo, habiendo hecho un tanteo de lo que puede quedar sobrante en cada un año a la sacristía pagados los cargos y satisfecho el gasto ordinario, no ocurriendo gastos extraordinarios, se puede hacer un juicio prudente de que le quedarán en cada un año como unas quatrocientas libras jaquesas. Y a seguida se acordó unánimemente que se haga la dicha fábrica proyectada gastando del depósito de la sacristía, reservando empero una porción, aquello que se estime prudentemente necesario para si ocurriese algún caso extraordinario; y que asimismo se vaya gastando en la misma fábrica hasta su perfección lo que quedare sobrante en cada un año de las rentas de la sacristía, satisfechos los gastos precisos. Y para llevar a efecto la obra, aprontar los materiales y demás ocurrente, se comisionó a los señores Hago, Nolivos, doctoral, y yo el infrascripto secretario.

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra. Los enmendados -el auxilio, sobrante, estime, quedare- valgan; y el borrado entre palabras -congregado, antes- no dañe. Y cerré.

Josef de Asso, canónigo secretario.

87

1791-05-27 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda agradecer a fray Manuel Bayeu que haya realizado el plan y diseños para el nuevo coro de la catedral.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...*, fols. 442-444.

| 442 Cabildo ordinario a 27 de mayo de 1791. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores deán, sacristán maior, Hago, Lope, Pequera, Nolivos, Abellana, magistral, doctoral, y yo el infrascripto...

[*Al margen:* Sobre agradecimiento al cartujo.] Ittem se acordó que el señor doctoral y yo el infrascripto confiramos y tratemos del agradecimiento que se debe hacer al cartuxo fray Manuel Bayeu por el plan y diseños que ha formado para la obra proyectada y acordada...

| 443 | 444... Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra. El enmendado -Bayeu- valga.

Josef de Asso, canónigo secretario.

88

1791-06-10 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda hacer unos regalos a la cartuja y a fray Manuel Bayeu en agradecimiento por los planes del nuevo coro.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...*, fols. 446-448.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 405.

| 446 Cabildo ordinario, a diez de junio de 1791. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero, a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores deán, obrero, sacristán maior, Hago, Lope, Pequera, magistral, doctoral y yo el infrascripto secretario...

|447 | 448... [*Al margen:* Expresión al cartuxo por los planes del coro.] Ittem yo, el infraescrito, hize presente que en virtud de la comisión que se nos havía dado al señor doctoral y a mí para tratar del agradecimiento que se devía dar al cartujo por los planes que havía formado para la nueva fábrica del coro, nos havía parecido que al monasterio de la cartuja se podía hazer la expresión de un cáliz, binageras y platillo, todo de plata; y que al religioso fray Manuel se le haga a su tiempo la expresión de algunas botellas de jarave de chordón.

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra...

Josef de Asso, canónigo secretario.

89

1791-06-17 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca desestima un trueque de terreno con el Ayuntamiento de Jaca para la fábrica del coro proyectado y decide alterar ligeramente el proyecto para adaptarlo estrictamente al terreno propio.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...*, fols. 448-453.

| 448 Cabildo ordinario, a 17 de junio de 1791. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores deán, sacristán maior, Lope, Pequera, Nolivos, Abellana, magistral, doctoral y yo el | 449 infrascripto secretario...

| 452... [*Al margen:* El Ayuntamiento responde sobre el terreno que se pidió para el nuevo coro.] Ittem el señor deán dixo que, por parte del muy ilustre Ayuntamiento, se le había entregado un papel que se leyó y en resumen dice que: Habiéndose pedido a nombre de los comisionados del Cabildo / para la fábrica del coro \ un corto espacio de terreno (que se extendía a pocos palmos) que debía ocupar un ángulo de la nueva fábrica del coro, y que lo concediese la ciudad, el Ayuntamiento desea condescender con lo que pide el Cabildo cediendo | 453 a favor de la ciudad el terreno que a las espaldas del altar maior quede vacante, y era propio del Cabildo, y no ocupe esta nueva fábrica; o bien que el Cabildo rompa la esquina de la casa de Ximénez que está en la plaza del mercado a fin de ensanchar la calle que va al campo del Toro; o bien que el Cabildo abra una nueva calle espaciosa por los dos huertos que están contiguos con las dos casas de la yglesia, a saber, la de Ximénez propia de la sacristía, y la de la execución del arcediano Altavás, de manera que la dicha calle cruze desde la calle de la Clavería hasta la que está a la entrada del coro. Y como ya de antemano se había sabido el modo de pensar sobre este particular de los que componen el Ayuntamiento, se había mudado el plan de la fábrica reduciéndola dos palmos de lo ancho y haciendo un

semicírculo en lo que ha de ocupar la testera del coro, con lo que hay bastante terreno con lo que es ya propio de la yglesia, sin haber necesidad de tomar cosa alguna de la calle. Por ahora se suspendió el tratar de la respuesta que debía darse al papel del ilustre Ayuntamiento...

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra.

Josef de Asso, canónigo secretario.

90

1791-06-27 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca es informado por su deán de que en ese mismo día ha sido puesta la primera piedra de la nueva fábrica del coro.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 454 y 455.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 405.

| 454 Circo a 27 de junio de 1791, después de los oficios de la mañana en la aula capitular. Asistieron los señores deán, obrero, sacristán, Hago, Lope, Pequera, Nolivos, Abellana, magistral, doctoral, y yo el infraescrito.

[*Al margen:* Se pone la primera piedra en la fábrica del coro. El señor Obispo regala una escribanía y cien libras jaquesas; la escribanía que se rife.] El señor deán dio cuenta que en la mañana de este día se havía puesto la primer piedra en los cimientos de la fábrica del coro, a cuio acto havía asistido el señor Obispo acompañado de dicho señor deán y doctoral. Y que el ilustrísimo señor Obispo havía dado y entregado entonces mismo una escrivanía de plata para que se rifase, su producto se emplease en la fábrica. Y que por primer suerte havía entregado dentro de la misma escrivanía cien libras jaquesas, y que lo restante que havía en dine- | 455 ro sirviese para un refresco para los oficiales de la fábrica. Se comisionó al señor doctoral para que de nombre del Cavildo diese gracias a Su Ilustrísima por esta dádiva. Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra.

Josef de Asso, canónigo secretario.

91

1791-07-01 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda suspender momentáneamente la rifa de la escribanía de plata regalada por el Obispo hasta que se averigüe si es necesaria alguna licencia.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...*, fol. 455.

| Cavildo ordinario, a 1 de julio de 1791. De orden del señor deán y llamamiento del mazero a la hora y lugar acostumbrados, asistieron los señores deán, obrero, sacristán maior, Hago, Lope, Pequera, Nolivos, Abellana, magistral, doctoral, y yo el infraescrito.

[*Al margen:* Sobre rifa de escribanía.] Leída la resolución antecedente dijo el señor deán que acerca de la rifa de la escrivanía regalada por el señor Obispo para la fábrica, se suspendería el hazer subscripción a ella hasta que se supiese con toda seguridad si, en virtud de las órdenes reales modernas que hai acerca de esto, es menester pidir licencia y si se ha de hazer tasación de la alaja; o por razón de ser para obra pía se puede sacar de ella todo quanto contribuieren los subscriptores sin haver limitación de número de cédulas, lo que pareció bien...

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra.

Josef de Asso, canónigo secretario.

92

1791-07-11 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca es informado por su deán del contenido de una carta del General de la Cartuja dirigida al Obispo de Jaca autorizando la intervención de fray Manuel Bayeu en la dirección de la fábrica y pintura del nuevo coro.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...*, fol. 458.

| [*Al margen:* Carta del General de la Cartuja.] Cinco después de completas, en el día 11 de julio de 1791. El señor deán leió una carta que dixo le havía entregado el señor Obispo, y es del General de la Cartuja, en respuesta a una carta que Su Ilustrísima le havía escrito a dicho General pidiéndole que fray Manuel Baieu, de la Cartuja de las Fuentes, biniese a la dirección de la fábrica del coro de esta iglesia quantas vezes fuese necesario y para hazer las

pinturas de las paredes y vóbeda. Y dicho General responde con mucha expresión y lo deja a la prudencia de Su Ilustrísima, y que podrá disponer quanto gustase. Y para que conste lo firmo die ut supra.

Josef de Asso, secretario.

93

1791-07-29 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda dar 40 libras jaquesas a su deán por haber hospedado en su casa a fray Manuel Bayeu.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 463-465.

| 463 Cabildo ordinario, a 29 de julio de 1791. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero, a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron el ilustrísimo señor Obispo y los señores deán, obrero, sacristán maior, Hago, Lope, Pequera, Nolivos, Abellana, doctoral y yo el infrascripto secretario...

| 464 | 465... [*Al margen:* Agradecimiento al señor deán por el hospedaxe del cartujo.] Ittem yo el infrascripto dixe que a los comisionados para la fábrica del coro nos había parecido que por los dos meses que había el señor deán tenido de huesped en su casa al cartujo fray Manuel Bayeu por encargo del Cabildo, se le diesen quarenta libras jaquesas (cuya propuesta iba ya a hazer yo el infrascripto antes de salirse el señor deán del cabildo y dixo [*tachado:* dicho] señor deán aguardase a hacerla para después que se hubiese salido). Y habiendo parecido bien, se acordó se le diesen dichas quarenta libras.

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular. Los enmendados -ilustrísimo señor- y -le dixo dicho- valgan.

Josef de Asso, canónigo secretario.

94

1791-09-05 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda trasladar temporalmente la celebración de los oficios propios del coro a la capilla del Pilar mientras duren las obras del nuevo coro.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de gestis...*, fols. 486-487.

| 486 Cabildo extraordinario, a cinco de setiembre de 1791. De orden del señor presidente y llamamiento hecho por el macero, a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores: doctor Joaquín Otín, sacristán maior y presidente; doctor don Joaquín Hago; don Joaquín Nolivos; doctor don Ramón Escartín, magistral; doctor don Jayme Freixe, doctoral; don Jorge Pequera...

| 487... [*Al margen:* Ventana y pavimento en la capilla de Santa Ana.] Ittem propuso el señor sacristrán maior que por parte de los racioneros se le había pedido que, en nombre de los dichos, suplicase al Cabildo diese su permiso para que la ventana que había en la capilla de Santa Ana se engrandeciese, que por ser tan pequeña apenas entraba luz y estaba obscura la capilla. Que igualmente se permitiese rebajar el pabimento de la capilla y ponerlo al nivel del de la yglesia. Se concedió licencia para uno y otro, poniendo empero reja o verjas de hierro en la ventana que se abra.

[*Al margen:* Se digan los oficios en el Pilar.] Ittem propuso el señor presidente que, por parte de los señores comisionados para la fábrica del coro, que se había de hacer el tablado delante del altar maior a fin de poder continuar la dicha fábrica del coro. Y que mientras se dispusiese el dicho tablado, no se podrían celebrar los divinos oficios en el coro, y que se acordase dónde se debían celebrar. Se acordó que se celebrasen en la capilla de Nuestra Señora del Pilar.

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra.

Josef de Asso, canónigo secretario.

95

1791-09-09 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda que la fábrica del nuevo coro no suponga la destrucción del altar mayor.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...*, fols. 487-488.

| 487 Cabildo ordinario, a nuebe días del mes de setiembre de 1791. De orden del señor presidente y llamamiento hecho por el macero a la hora y en el lugar acostumbrado, asistieron los señores: don Joaquín Otín, sacristán maior y presidente; doctor don Bartholomé de Asso; don Joseph Pequera; doctor don Mariano Abellana; doctor don Jayme Freixes; don Jorge Pequera; y yo, el infrascrito.

[*Al margen:* Sobre fábrica del coro y el altar maior no se toque.] Dixo el señor presidente don Joaquín de Otín que se le había informado que se pensaba deshacer luego el altar maior de esta santa iglesia catedral, y que ya parecía se había dado a ello principio batiendo la mesa altar. Y como este sea asunto de la maior gravedad, lo hacía presente al Cabildo para que sobre ello resulta lo que estimase más conveniente. Y habiendo hecho los | 488 vocales oportunamente las reflexiones más propias, más sabias y prudentes sobre la materia, se resolvió a pluralidad de votos se continuase la obra del coro nuebo de esta cathedral, quedando su altar maior en el estado y forma que actualmente tiene, y que caso que la obra nueva no pudiese enlazarse con la antigua con la seguridad que pide el arte sin quitarse el altar maior, se responda la del coro hasta que calculado por peritos el coste de toda la obra proyectada se vea por el Cabildo si ay caudal competente en la iglesia y lo que en su virtud convenga resolver sobre ello. El señor doctoral, atento a que estaban ausentes los demás comisionados, dixo era de dictamen continuase la obra. El señor obrero se salió de cabildo...

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra.

Ramón Escartín, canónigo pro. secretario.

96

1791-10-28 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca quiere pagar a su deán el servicio de habar alojado en su casa a fray Manuel Bayeu, a lo que dicho deán renuncia.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...*, fol. 499.

| Cabildo ordinario, a 28 de octubre de 1791. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores: doctor don Andrés de Torres, deán; don Joaquín Otín, sacristán maior; don Josef Pequera; don Joaquín Nolivos; doctor don Ramón Escartín; don Jorge Pequera; y yo, el infrascrito secretario...

[*Al margen:* En este cabildo de 18 de octubre se trató de satisfacer al señor deán lo que hubiese expendido en agasajar al cartujo Bayeu el tiempo que lo tuvo en su casa, que fue por más de dos meses. Y dixo el señor deán nada quería y que en su lugar se satisfaciese al dorador Larrosa por haber limpiado el altar de la iglesia de San Pedro el Viejo y el sepulcro del Salvador que hay en ella dando colorido a los santos.]...

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra.

Josef de Asso, canónigo secretario.

97

1792-04-20 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca es informado por su secretario de que el coste del nuevo coro ha ascendido a unas 2.550 libras jaquesas. El Cabildo acuerda que se escriba a fray Manuel Bayeu para que dictamine si la fábrica nueva está ya en condiciones adecuadas para recibir pinturas murales y para que las ejecute éste en el verano entrante. El Cabildo acuerda preparar la rifa de una escribanía de plata regalada por el Obispo como ayuda para costear las obras.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 541-543.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 405.

| 541 Cabildo ordinario, a 20 de abril. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero, a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores: doctor don Andrés Torres, deán; doctor don Bartholomé de Asso, obrero; don Joaquín Otín, sacristán maior; doctor don Joaquín Hago; doctor don Francisco Lope; don Josef Pequera; don Joaquín Nolivos; don Mariano Abellana; doctor don Jayme Freixes...

| 542... [*Al margen:* Fábrica del nuevo coro.] Ittem yo, el infrascrito, presenté las cuentas del coste de la fábrica del nuevo coro hasta haber hecho la bóbeda inclusive, y que su coste es como unos dos mil quinientos y cincuenta libras, cuya cuenta no está enteramente afinada pues falta que satisfacer algunos materiales que alargaron algunos particulares porque no se tenían en la hora que eran menester y se pidieron los alargasen con cargo de reintegro. Y a seguida se trató si por ahora se debía dexar la obra en el estado en que se halla o si debía hacerse la pintura de bóbedas y paredes, con la inteligencia que fray Manuel Bayeu tiene manifestado por sus | 543 cartas que si en este verano no trabaja la pintura de dicho coro, depués no podrá en muchíssimo tiempo pues lo emplearán en otras obras de su misma religión, llevándolo para trabajar varias pinturas en la Cartuja de Escala Dei. [*Al margen:* Que venga el cartujo.] Se acordó que se le escriva al dicho fray Manuel Bayeu avise quándo estará en disposición de venir en el próximo mes de mayo; y que para quando avise, se le baxe a buscar a la cartuja embiando caballería y criado; y que quando venga el dicho Bayeu se haga cargo si la obra se halla en estado de poder hacerse la pintura, esto es, si las paredes han perdido ya la humedad y están en el temple que se requiere, de manera que de hacerse ahora la pintura nada pueda desmerecer ésta de su perfección; y que en vista de lo que dixere el dicho pintor Bayeu, que es a quien le toca entender de ello, se acordará el que se haga en este verano o se dexe de hazer dicha pintura.

[*Al margen:* Rifa.] Ittem en atención a haber dicho el señor doctoral que, por parte del señor gobernador, no se pondrá impedimento para la rifa de la escrivanía de plata que destinó el ilustrísimo señor Obispo para la fábrica, se acordó que pueden comenzarse a formar las listas para escribir todos los quisieren entrar en dicha rifa.

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra. Los enmendados -r, l, q, ti, e, l, s, e, en- valgan.

[*Rúbrica.*]

98

1792-05-09 **Zaragoza**

¿Felipe? Salvador recibe un pago, presuntamente por colores para la Catedral de Jaca.

Jaca, Archivo Capitular, recibo sin signatura.

| He recivido del señor Juan Paules treinta y quatro libras, moneda jaquesa, por orden del señor don Jaime Freixes, presvítero en la ciudad de Jaca. Y por ser así, firmo el presente en Zaragoza a nueve de mayo de 1792.

Son 34 libras jaquesas.

(Phelipe?) Salbador

99

[1792 - ca. mayo] **[Jaca (Huesca)]**

Lista de pigmentos para los murales de la catedral de Jaca.

Jaca, Archivo Capitular, folio sin signatura.

| Lista de los colores que se lleban para la Cathedral de Jaca

6 £	Blanco mineral	a 4 s. 4	1 L. 5 s. 8
2 £	Negro fino para carnes	a 20 s.	2 L. s.
1 £ 9 onz.	Pabonazo		L. 4 s. 4
1 £	Esquitigrum		1 L. 12 s.
9 onz. 1/2	Albin		L. 5 s.
16 £	Azul de Molina	a 4 s.	3 L. 4 s.
3 onz.	Carmín fino	a 17 s.	2 L. 11 s.
16 £	Ocre obscuro		L. 8 s.
16 £	Otro claro		L. 8 s.
3 £ 1/2	Berde de Molina	a 5 s.	L. 17 s.
5 £ 10 onz.	Tierra berde fina	a 12 s. 12	3 L. 15 s.
6 £ 1/2	Esmalte fino	a 12 s. 12	4 L. 2 s. 14
6 £	Esmalte común	a 7 s.	2 L. 2 s.
6 £	Tierra roja		L. 4 s. 8
4 £	Hormaza	a 30 s.	12 L. s.
8 £	Sombra de biejo	a 2 s.	L. 16 s.
2 £	Ocre tostado claro		L. 4 s.
6 onz.	Zinabrio	a 2 s. 2	L. 12 s. 12
6 onz.	Yndio	a 3 s.	L. 18 s.
12 £	Sombra de Benecia	a 3 s.	1 L. 16 s.
4 onz.	Esponja fina		L. 8 s.
1 £	Espoja basta		L. 14 s.
12 £	Tierra berde común	a 10 s.	6 L. s.
			46 L. 7 s. 14
Por moler los colores a importado los jornales			7 L. s.
		Suma total	53 L. 7 s. 14

Se recibió a esta cuenta	34 L. s.
Se resta	19 L. 7 s. 14
	54 L. 7 s. 14

100

1792-[¿07?]-20 y 1792-08-08 **Jaca (Huesca)**

Joaquín Larrosa recibe un pago por pan de oro para la Catedral de Jaca.

Jaca, Archivo Capitular, recibo sin signatura.

| He recibido de don Josef de Asso cuarenta y ocho pesos duros en pago de el oro que se ha echo benir de Zaragoza para el dorado de la nueba fábrica del coro de la catedral de Jacca. Y para que conste lo firmo en Jacca a bente de mil siete cientos nobenta y dos.

Juaquín Larrosa.

Más recibí por otros cuatro mil panes de oro cuarenta y ocho duros. Jacca y agosto, a 8 de 92.

Juaquín Larrosa.

101

1792-07-22 **Zaragoza**

Bartolomé Pallarola recibe un pago por pan de oro para la Catedral de Jaca.

Jaca, Archivo Capitular, recibo sin signatura.

| He recivido de Miguel Pereita, comerciante de esta ciudad, cuarenta y ocho duros, que hacen cinquenta y una libras de moneda jaquesa, cuya cantidad me entrega de orden de don Joaquín Larrosa de Jacca y por cuenta del señor don Andrés Torres, deán de la misma. Zaragoza, a julio 22 de 1792.

Bartholomé Pallarola.

Son 51 libras jaquesas.

102

1792-08-10 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda regalar seis candeleros de plata a la Cartuja de las Fuentes y expresar su reconocimiento a fray Manuel Bayeu en agradecimiento por las pinturas murales ya realizadas y prontas a realizar en el nuevo coro.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 568-569.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 405.

| 568 Cabildo ordinario a 10 de agosto de 1792. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores: doctor don Andrés Torres, deán; doctor don Bartholomé de Asso, obrero; don Joaquín Otín, sacristán maior; doctor don Francisco Lope; don Josef Pequera; don Joaquín Nolivos; doctor don Ramón Escartín, magistral; doctor don Jayme Freixes, doctoral; don Jorge Pequera; y yo, el infrascrito secretario...

[*Al margen:* Agradecimiento al cartujo Bayeu por las pinturas del coro.] Ittem yo el infrascripto hice presente que, como no ignoraban los señores capitulares, el cartujo fray Manuel Bayeu había pintado ya la bóbeda del nuevo coro, y las pechinas; y que luego daría principio a las pinturas de las paredes. Que era ya hora de pensar la expresión de agradecimiento que se le debía hacer por el desempeño de esta obra. Que en el año pasado (consta del cabildo de diez de junio de 1791) se había regalado a la cartuja un cáliz, vinageras y platillo de plata. Y que siguiendo esta misma idea, parecía del caso que se podían mandar trabajar media docena de candeleros de plata, aprobechando para esto la plata que hay en la sacristía | 569 que no está de uso o que no se encontrara falta para otros ministerios, pues se tiene noticia que en su monasterio no tienen candeleros de plata y que les será apreciable esta expresión. Que el coste, según el cálculo hecho por el platero, será de noventa y ocho pesos fuertes por cada candelero. Pareció bien esta propuesta y se acordó que se mandasen trabajar dichos candeleros; y que así mismo se tendría presente el zelo que ha manifestado fray Manuel Bayeu en esta obra, y el empeño y solicitud que ha puesto para su maior lucimiento y hermosura, para manifestarle el correspondiente reconocimiento...

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra. Los enmendados -ma, y- valgan, y el sobrepuesto -se- valga igualmente.

Josef de Asso, canónigo secretario.

103

1792-08-15 **Zaragoza**

Bartolomé Pallarola recibe un pago por pan de oro para la Catedral de Jaca.

Jaca, Archivo Capitular, recibo sin signatura.

| Hi recivido de orden de los señores canónigos fabriqueros de la Santa Iglesia Catedral de Jaca y por mano de fray Manuel Bayeu la cantidad de quarenta y ocho duros por cuatro mil panes de oro para la fábrica de dicha santa yglesia. Y por ser así, lo firmo yo en la ziudad de Zaragoza a quinze días del mes de agosto del año de 1792.

Yo, Bartholomé Pallarola y Arnal,
batidor de oro.

Son 48 duros por 4 mil panes de oro.

104

1792-10-09 **Zaragoza**

Martín Zapater, en carta dirigida a fray Manuel Bayeu, trata sobre un pago de 6.000 reales de vellón.

Zaragoza, Archivo de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, *Copiador de cartas particulares de Martín Zapater nº 8,* fol. 318 v.

| Jaca. A fray Manuel.

Querido fray Manuel:

No pude contestar en el pasado a la de vuestra merced de 2 del corriente y haciéndolo aora digo que, sin embargo de no necesitar de dinero en estado, entregaré aquí los 6000 reales de vellón de que vuestra merced me habla para que vuestra merced quede servido y puedan esos (dineros?) acudir al justo destino para que se han aplicado; y en su consequencia puede vuestra merced remitirme el libramiento quando guste.

Nada he savido hace algunos correos de sus hermanos de vuestra merced ni tengo tiempo para escrivirles. En todos es de vuestra merced afecto verdadero amigo y servidor.

105

1792-10-26 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda comenzar el próximo domingo a celebrar los oficios en el coro recién construido, pero la misa todavía no. Acuerda también que con fray Manuel Bayeu se elija el lugar adecuado para colocar las lámparas del nuevo coro.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 587-589.

| 587 Cabildo ordinario, a 26 de octubre de 1792. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero, a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores: doctor don Andrés Torres, deán; doctor don Bartholomé de Asso, obrero; don Joaquín Otín, sacristán maior; doctor don Joaquín Hago; doctor don Francisco Lope; don Josef Pequera; doctor don Martiano Abellana; doctor don Jayme Freixes, doctoral; don Jorge Pequera...

| 588... [*Al margen:* Sobre fábrica y celebración de los oficios.] Ittem se acordó que no obstante que en estos días por razón de la fábrica se celebran los oficios en San Juan, que está en esta aula capitular, en el domingo los oficios de por la mañana se celebren en el coro, y la misa en la capilla de San | 589 Gerónimo por razón del concurso del pueblo.

Ittem dudándose en la forma y sitio que se deben colocar las lámparas, no pudiendo estar en la nueva fábrica en la misma forma que estaban antes, se comisionó al señor doctoral y a mí, el infrascripto, para que, a una con fray Manuel Bayeu, dispongamos se coloquen en aquel puesto que pareciere más conforme y tenga menos inconvenientes.

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra.

Josef de Asso, canónigo secretario.

106

1792-10-31 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca es informado por su deán de que las pinturas murales de fray Manuel Bayeu y el retablo mayor provisional del nuevo coro ya están concluidos, habiéndose gastado alrededor de 3.880 libras jaquesas, incluyendo el coste del oro empleado y de los dos candeleros que se han de regalar a la Cartuja de las Fuentes, pero quedando todavía pendiente satisfacer otros pagos al escultor, doradores, carpinteros, etc., para lo cual el Cabildo acuerda poner a la venta una carta de gracia de unas posesiones valoradas en 1.380 libras jaquesas. También acuerda hacer unos obsequios a fray Manuel Bayeu y a su ayudante.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 589-590.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 406.

| 589 Cabildo de culto, a 31 de octubre de 1792. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el escolar, a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores: doctor don Andrés Torres, deán; doctor don Bartholomé de Asso, obrero; don Joaquín Otín, sacristán maior; doctor don Joaquín Hago; doctor don Francisco Lope; don Josef Pequera; doctor don Mariano Abellana; doctor don Ramón Escartín, magistral; doctor don Jayme Freixes, doctoral; y yo, el infrascripto secretario.

[*Al margen:* Están finadas las pinturas del coro, y el tabernáculo en estado de servir.] El señor deán dixo que fray Manuel Bayeu había finado las pinturas del coro y presbiterio, como también el dar color de jaspes al nuevo altar maior que se ha trabajado de madera interinamente y hasta que pueda hacerse de jaspes. Y que en esta tarde podrán ya cantarse las vísperas en el coro, volviendo a hacerse allí los oficios en la misma forma que antes. [*Al margen:* Dinero que se ha sacado del archivo para esta fábrica.] E igualmente dio cuenta que el dinero que se había sacado del archivo para dicha fábrica, perteneciente a la sacristía, ascendía a tres mil ochocientas y ochenta libras jaquesas, poco, más o menos. Y que la última partida que se había sacado hacía dos días era de 7 [*espacio en blanco*] libras jaquesas para los candeleros que se han de regalar a la Cartuja de las Fuentes en agradecimiento por las pinturas hechas por fray Manuel Bayeu, y para pago de oro que se ha empleado en dicho coro, y para otras cosas. Y que con dicho dinero | 590 se ha agotado enteramente todo el caudal que había depositado en el archivo perteneciente a la sacristía. Y que no bastaría para satisfacer todas las pagas que había que hacer ahora al escultor, doradores, carpinteros, etcétera. [*Al margen:* Se venda la carta de gracia de los bienes de don Josef Pequera.] Y en atención a que en el año pasado / 1790 \ se hizo venta a carta de gracia de unas posesiones del señor don Josef Pequera a favor de la sacristía maior por precio de 1380 libras jaquesas y saberse que los señores executores del legado de Ximénez de Cenarbe, del lugar de Villanúa, están prontos a comprar dicha carta de gracia si el Cabildo quiere venderla, se acordó que se haga la venta de dicha carta de gracia. Y teniéndose presente que a más de los candeleros que se han de regalar a la cartuja, se debe también hacer alguna expresión a fray Manuel Bayeu y a su criado, que todo el tiempo que se ha ocupado Bayeu en pintar igualmente ha estado

empleado el criado en preparar los colores y otras cosas y aún en dar algunos coloridos, se comisionó al señor doctoral y a mí, el infrascripto, para que acordemos el dar la expresión correspondiente y que parezca proporcionada a los dichos fray Manuel Bayeu y su criado...

Y para que conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra. Los enmendados -b, tr, h, l- valgan, y el sobrepuesto -de 1790- valga.

Josef de Asso, canónigo secretario.

107

1792-11-30 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda manifestar su agradecimiento a fray Manuel Bayeu y nombrar cofrades de la Hermandad de Santa Orosia a los tres hermanos Francisco, Ramón y Manuel Bayeu.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 598-601.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 406.

| 598 Cabildo ordinario a 30 de noviembre de 1792. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el mecero, a la hora y el lugar acostumbrados, asistieron los señores; doctor don Andrés Torres, deán; doctor don Bartholomé de Asso, obrero; don Joaquín Otín, sacristán maior; doctor don Joaquín Hago; doctor don Francisco Lope; don Joseph Pequera; don Joaquín Nolivos; doctor don Mariano Abellana; doctor don Ramón | 599 Escartín, magistral; doctor don Jayme Freixes, doctoral; y yo el infrascripto secretario...

[*Al margen:* Fray Manuel Bayeu y hermanos cofrades de Santa Orosia. Y que se le den gracias.] Ittem el señor deán hizo presente que fray Manuel Bayeu estaba ya para retirarse a la cartuja, y que habiendo desempeñado tan a satisfacción las obras del nuevo coro y tabernáculo, parecía conforme el que por parte del Cabildo se le diesen señales de gratitud, y que si parecía se le podría nombrar cofrade de la Hermandad de Santa Orosia, así como a sus dos hermanos don Francisco y don Ramón, pintores de cámara de Su Magestad, supuesto ha manifestado fray Manuel tener tanta devoción a Santa Orosia. Y habiendo parecido todo muy bien, se acordó que se escriviesen como hermanos de la Cofradía de Santa Orosia y se comisionó al señor doctoral y | 600 a mí, el infrascripto, para que en nombre del Cabildo digamos las más cumplidas gracias a fray Manuel Bayeu...

| 601... Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra...

Josef de Asso, canónigo secretario.

108

1792-12-07 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca es informado por su canónigo secretario de que ya se ha transmitido a fray Manuel Bayeu el agradecimiento por el trabajo del coro. El Cabildo acuerda guardar en el archivo la escribanía regalada por el Obispo como ayuda a las obras del coro por no haberse podido rifar

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 601-603.

| 601 Cabildo ordinario a 7 de diciembre de 1792. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero, a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores: doctor don Andrés Torres, deán; doctor don Bartholomé de Asso, obrero; don Joaquín Otín, sacristán maior; doctor don Joaquín Hago; doctor don Francisco Lope; don Joaquín Nolivos; doctor don Mariano Abellana; doctor don Ramón Escartín, magistral; doctor don Jayme Freixes, doctoral; y yo el infrascripto secretario | 602...

| [*Al margen:* Gracias a fray Manuel Bayeu.] Ittem yo el infrascripto di cuenta de haber cumplido con la comisión que se nos dio al señor doctoral y a mí de decir gracias a fray Manuel Bayeu. Y que éste había hecho muchíssimo aprecio de la expresión del Cabildo; y que había manifestado los más vivos deseos de emplearse en servicio del Cabildo para todo quanto gustare mandarle. Y el señor Lope, prior de la Hermandad de Santa Orosia, dixo que ya había dado orden para que se escriviese el dicho y sus hermanos por cofrades; y que no se había executado ya por no estar el libro a mano y estar en la secretaría del señor Obispo con motivo de la visita...

| 603... [*Al margen:* La escrivanía de plata se ponga en el archivo.] Ittem atendido a que [*tachado:* el ilustrísimo] la escrivanía de plata que el ilustrísimo señor Obispo dio para beneficio de la fábrica del nuevo coro con el fin de que se rifase a la maior ventaja y utilidad, y que habiéndose tratado de hacer la rifa se vio que no podía executarse sino su justo precio haciendo tasación de la alaja. Y no admitiendo más suertes que aquel número que llevasen el legítimo valor y que aún para esto era menester permiso superior, propuso el señor deán que dicha escribanía se pusiese en el archivo en el caxón de la sacristía, atento a que del caudal de ésta se ha costeado dicha fábrica. Lo que pareció bien y se acordó se execute así.

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra. Los enmendados -a, I, o, p- valgan; y los borrados entre palabras -lo, que- y entre -que, la- no dañen.

Josef de Asso, canónigo secretario.

109

1792-12-14 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda satisfacer económicamente al deán por haber costeado éste la estancia de fray Manuel Bayeu y su ayundante en Jaca. Dicho deán informa al Cabildo de la llegada de fray Manuel a su cartuja.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 603-605.

Mención en ARCO (1946, 1º), p. 406.

| 603 Cabildo ordinario, a 14 de diciembre de 1792. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores: doctor don Andrés Torres, deán; doctor don Bartholomé de Asso, obrero; doctor don Joaquín Hago; doctor don Fran- | 604 cisco Lope; don Josef Pequera; doctor don Mariano Abellana; doctor don Ramón Escartín, magistral; doctor don Jayme Freixes, doctoral; y yo, el infrascripto secretario...

[*Al margen:* Al señor deán se le satisfaga el gasto de fray Manuel Bayeu.] Ittem el señor obrero hizo presente que se debía tratar luego de satisfacer al señor deán lo que había gastado con fray Manuel Bayeu y su criado toda la temporada que ha estado en Jaca. Y pareció bien; y que los señores comisionados de la fábrica traten y deliberen sobre ello. Y el señor deán dixo que había escrito fray Manuel Bayeu avisando su arribo a la cartuja; y que dice sus respetos a todos los individuos del Cabildo; y que se ofrece servirles en quanto gusten.

Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular | 605 die ut supra. Los enmendados -y, Raci- valgan.

Josef de Asso, canónigo secretario.

110

1792-12-17 **Jaca (Huesca)**

El Ministro de Estado pide al Cabildo de la Catedral de Jaca los diseños del altar mayor de madera, para cuya construcción se ha solicitado permiso.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fol. 605.

| [*Al margen:* Carta del Ministro de Estado.] Circo a 17 de diciembre de 1792. Después de nona se abrió y leyó una carta del Ministro de Estado el duque de la Alcudia en que se dice que, habiendo hecho presente al Rey la solicitud del cabildo de que se le permita hacer de madera el modelo en grande de un altar de mármoles, es la voluntad de Su Magestad que el cavildo envíe los diseños. Y se acordó que éstos se remitan. Jaca ut supra.

Asso.

111

1793-01-18 **Jaca (Huesca)**

El Cabildo de la Catedral de Jaca acuerda dar 100 libras jaquesas a su deán por haber alojado en su casa a fray Manuel y a su ayudante.

Jaca, Archivo Capitular, *Libro de Gestis...,* fols. 615-617.

| 615 Cabildo ordinario, a 18 de enero de 1793. De orden del señor deán y llamamiento hecho por el macero, a la hora y en el lugar acostumbrados, asistieron los señores: doctor don Andrés Torres, deán; don Joaquín Otín, sacristán maior; doctor don Joaquín Hago; doctor don Francisco de Lope; don Josef Pequera; don Joaquín Nolivos; doctor don Ramón Escartín, magistral; doctor don Jayme Freixes, doctoral...

| 616... [*Al margen:* Se satisface al señor deán lo que ha gastado con el cartujo.] Ittem yo, el infrascripto, di cuentas que los comisionados para determinar lo que se le debía entregar al señor deán para satisfacerle lo que había gastado con el cartujo fray Manuel Bayeu y su criado los seis meses que los había tenido en su casa, habíamos acordado se le diese 100 libras jaquesas. Lo que pareció bien...

| 617... Y para que todo conste, lo firmo en la aula capitular die ut supra...

Josef de Aso, canónigo secretario.

112

1793-05-18 **Zaragoza**

Martín Zapater trata, en carta dirigida a Francisco Javier Pirán, sobre un libramiento de 6.000 reales ordenado por fray Manuel Bayeu.

Zaragoza, Archivo de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, *Copiador de cartas particulares nº 8,* fol. 346 v.

| En 18 de mayo de 1793. Madrid. A don Francisco Xavier Pirán.

Querido amigo:

Regresado de mi viage de Jaca, contexto con atraso a tu estimada de 4 del corriente con la qual recivo la letra de 6.000 reales de vellón dada en dicho día por don Manuel Maynar a tu (orden?) y cargo de don Josef García Fager, pagada a 4 días vista [*tachado:* la qual queda aceptada y se] cuia cantidad te dejo acreditada en cuenta en la que te cargaré los 6.000 reales por el libramiento que me dices has dado a mi cargo y a orden de fray Manuel Bayeu.

Queda tuio como siempre.

113

1793-06-04 **Zaragoza**

Martín Zapater anuncia por carta a fray Manuel Bayeu el libramiento de 6.400 reales de vellón aportados por Francisco Bayeu.

Zaragoza, Archivo de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, *Copiador de cartas particulares nº 8,* fol. 347 r.

Mención en CANELLAS (1988), p. 13.

| En 4 de junio de 1793. Cartuja de las Fuentes. A fray Manuel Bayeu.

Mi estimado amigo:

Mi arrebatado viaje a Jaca y después las ocupaciones que me cercan han sido causa de no haber podido contextar antes a la estimada de vuestra merced de 13 del pasado, lo que

executo aora diciendo que a qualquiera hora que vuestra merced guste será pagado el libramiento de los 6.400 reales de vellón que dio a mi cargo don Francisco Xavier Pirán por haberlos puesto en su poder su hermano de vuestra merced don Francisco, a quien tengo escrito sobre el particular y me contextó sería regular que vuestra merced viniese por acá, lo que celebraré para que nos veamos.

Nada he savido de Goya desde que salió de Cádiz, aunque lo supongo en Madrid hace algunos días.

No hay tiempo para más y en todos es de vuestra merced su afecto amigo y servidor.

114

1794-02-08 **Zaragoza**

Martín Zapater, en carta dirigida a Francisco Javier Pirán, arregla cuentas aludiendo a un libramiento de 6.400 reales de vellón hecho a favor de fray Manuel Bayeu.

Zaragoza, Archivo de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, *Copiador de cartas particulares*, fol. 374 r.

| 8 de febrero. Madrid. A don Francisco Xavier Pirán.

Querido amigo:

Queda pagado el libramiento de 2.756 reales de vellón que en tu estimada de 5 del corriente me avisas as dado a mi cargo y a favor de don Joaquín Idalgo, cuya cantidad dejo sentada, y por contra te es avonado los 479 reales de que me ablas en la otra.

En el examen del extracto de tu cuenta e encontrado sólo equivocación de 400 reales de vellón que me cargas de más bajo el día 4 de mayo de 1793, pues la letra que en él me remitiste dada por ese don Manuel Maynar a cargo de don Josef García Fager a 4 días vista fue sólo de 6.000 reales de vellón, como reconocemos por la copia adjunta de tu carta, aviendo consistido sin duda dicha equivocación en que el citado diste a mi cargo un libramiento de 6.400 reales de vellón a favor de don Manuel Bayeu.

Cargadas y avonadas todas las partidas y cruzados hasta este día, resultan a mi favor 3.720 reales de vellón 23, y si así apareciese en tus asientos puedes cortar la cuenta avonándomelos por 1ª partida de la nueva para que bamos conformes, en la inteligencia de que omitiré librarte cantidad alguna asta recivir tu contestación.

Y a Dios, que queda tuyo.

115

1795-02-15 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu comenta por carta a Martín Zapater sus dolencias.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 60.

Publicado en CALVO (1996), p. 164-166.

| Las Fuentes y febrero 15 de 1795.

Mi dueño y señor don Martín Zapater:

He recibido la de vuestra merced de 12 del corriente juntamente con las pasas y pan de topos que me remite, pues han llegado a buena ocasión. Que aunque hace 6 días que he enpezado la dieta media, es tan poco lo que puedo digerir por lo enpobrecido que me ha quedado el estómago que hapenas hay comida en que no tenga que arrojar. No obstante, me hallo libre de las accesiones que diariamente me acometían y unos días de mejor tenple que otros, habiendo ido ya dos beces a la iglesia a visitar la Virgen y hoy a misa mayor, sienpre con un palo en la mano. Y, sin enbargo, he buelto mui cansado a mi habitación. Haora estoy tomando unos cocimientos amargos para fortificar el estómago, pero que yo no duerma no me tengo por sano, de lo que padezco muchos atrasos.

Espero que continuará vuestra merced en mandar remitirme, si puede ser por el correo, lo que le bayan trayendo para mi sustento, pues por esta tierra los pescadores se han retraído de pescar por no ser su | principal oficio y haber publicado la leba.

Reciba vuestra merced espresiones de toda esta comunidad y mías sin fin, mientras queda de vuestra merced todo rogando a Dios le guarde a vuestra merced muchos años. [*La carta es autógrafa de fray Manuel Bayeu solamente a partir de aquí*] Y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

El botero que binieron las ranas lo llebará a el ospicio el juebes el trajinero.

Señor don Martín Zapater.

116

1795-02-17 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu encarga por carta a Martín Zapater unas almendradas.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 61.

Publicado en CALVO (1996), p. 167.

| Las Fuentes y febrero 17 de 1795.

Amigo y señor don Martín Zapater:

Con motivo de ir a esa ciudad nuestro padre prior, me ha parecido de mi obligación decirle haga a vuestra merced una visita de mi parte y para que éste informe a vuestra merced del estado de mi salud, como quien ha sido el que más compañía me ha echo en mis trabajos desde luego que enfermé.

Yo siempre prosigo con mi indisposición de estómago y sin poder digerir sino las cosas más ligeras. Me había ocurrido que por las noches me haría probecho unas almendradas. Y para hacerlas con más brebedad y comodidad, el zerero que hay junto San Francisco sabe hacer una pasta de almendra y azúcar al modo de unos tejos de chocolate que de ellos, destazando la porción correspondiente, se sirbe brebemente y sin ruido una almendrada. Por tanto, estimaría vuestra merced se sirba mandar hacerme media dozena de ladrillos y embiármelos por el correo a Lanaja, si no es que el padre prior | pueda traérselos. Perdone vuestra merced tanta molestia.

Mientras, quedo rogando a Dios por su salud y para que llegue muchos años. [*La carta es autógrafa de fray Manuel Bayeu solamente a partir de aquí*] Y besa su mano y le abraza,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Martín Zapater.

117

1795-03-02 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Martín Zapater, le agradece el envío de almendrada y topos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 62.

Publicado en CALVO (1996), p. 168.

| A don Martín Zapater. Dios guarde muchos años.

Zaragoza.

| Las Fuentes y marzo 2 de 1795.

Amigo y señor don Martín Zapater:

Ya recibí por nuestro padre prior las tres libras de almendrada que me hacen mui buen probecho, y assí mismo los quatro topos, de que doy a vuestra merced muchas gracias. Yo me encuentro un poco mejor pues como y duermo más que en días atrás y boy ganando en fuerzas de piernas y de estómago. Y si el tiempo no fuera tan contrario me parece adelantaría más.

No ocurre otra cosa si no es que quedo rogando a Dios guarde a vuestra merced muchos años. [*Hasta aquí es letra distinta a la de Manuel Bayeu, pero el resto es autógrafo*] Y abraza a vuestra merced y le besa la mano,

fray Manuel Bayeu.

En Madrid están buenos y aquí le saludamos todos.

Señor don Martín Zapater.

118

1795-03-15 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu comenta por carta a Martín Zapater, su mejora de salud y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 63.

Breve referencia en GLENDINNING (1992), p. 27.
Publicado en CALVO (1996), p. 168-170.

| Las Fuentes, marzo 15 de 1795.

Amigo y señor don Martín Zapater:

No he escrito a vuestra merced en todo este tienpo por no ofrecerse cossa especial. Haora lo hago sólo por decirle que estoy muy recobrado, assí en las fuerzas del cuerpo como en el estómago, pues ya como huebos, sopas, arroz y algún poco de pescado. Y me abraza por lo común estas cossas el estómago, aunque no todas las bezes, ni aún puedo comer con libertad sino con mucho tiento y medida. Tanbién boy todos los días a missa | y alguna mayor, bísperas, etcétera. Y doy algunos paseídos que, aunque me canso mucho, de cada día es más el exercicio, permitiéndolo el tienpo que es raro. Y espero en Dios y en su Santísima Madre que iré ganando sin intermisión asta ponerme perfectamente bueno. Entretanto, doy a vuestra merced muchas gracias por lo mucho que a contribuido para mis alimentes en esta mi enfermedad, que si no por vuestra merced lo ubiesse pasado muy mal o puede que no lo pudiese contar.

Hasta que Dios | quiera que esté en disposición de ir a Zaragoza y darle un abrazo y las gracias a boca de lo que me a faborecido.

Mi hermano a estado malacho de dolores de tripas, que le dolían asta los muslos. Ya está mejor, y toda su cassa. Creo se a conprado coche y mulas; no lo sé esto por él. Goya y su muger tanbién dizen que están malos y lo estarán si no toman un método de buen réjimen. Assí me lo dizen y lo siento.

| Procure vuestra merced por la salud y cuidarse y bentilarsse, no sea que lo mucho e indispensable que vuestra merced trabaja lo abrume y aga enfermar, que sería muy sensible para mí. Y para que assí no suceda, pido y pediré por la salud de vuestra merced a Dios todos los días, y a su Santísima Madre de las Fuentes, y que le guarde muchos años. Y abraza a vuestra merced su obligado amigo,

fray Manuel Bayeu.

Amigo don Martín Zapater.

119

1795-04-01 **Madrid**

Francisco Bayeu expone por carta a Martín Zapater su mal estado de salud y le pide ajustar cuentas por el dinero dado a Manuel Bayeu.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de Francisco Bayeu, nº 50.

Breve mención en CALVO (1994).
Publicado en MORALES (1995), p. 263-264, nº 211; y CALVO (1996), p. 171-172.

| Amigo don Martín Zapater:

Tres insultos o ataques he tenido al pecho en cosa de 15 días. El primero fue llebadero. El segundo, de allí a unos 4 días, fue muy fuerte, de modo que nos obligó a las 2 de la noche a buscar un religioso a San Gil, el que bino y me confesó en medio de la fatiga tan cruel. Salí con la ayuda de Dios de ella, pero antes de ayer, a las 12 de la noche, me dio tan fuerte y desordenada, y tan tenaz, que a los remedios más eficaces no cedió, y duró más de 20 oras, y me sacramentaron. Y me hallo en esta | cama esperando que haga Dios de mí lo que quiera, que me conbengo gustoso.

Y porque estoy limpio de deudas, que no debo cosa alguna a nadie, me da pena lo que has gastado asta de aquí para Manuel por mi orden. Y, por tanto, te suplico que sin rebozo alguno y dejando aparte palabras de tu generoso corazón, me digas claramente tanto me debes, para pagártelo a buelta de correo, pues no quiero estar en el purgatorio porque me andes con cumplimientos. Conque no te escuses, por Dios te lo pido, y quítame de este cuydado. Y te advierto que a mi cuenta ya | no le des nada a Manuel porque no sé si lo podré pagar. Y si puedo, inviaré el dinero antes, que no quiero estar con otro cuydado semejante.

Amigo mío, siempre te he querido de beras y no sé haberte ofendido jamás, pero por si acaso en aquellas desabenencias de Goya falté en algo contigo y con Goycohechea, pido que me perdonéis.

Amigo, no es tristeza esto, pero una bez que Dios me da enfermedad de serenidad de cabeza y fuerzas por si dispone de mí, pareze justísimo barrer los rincones de la conciencia.

Az lo que puedas porque no sepan Juan Andrés y los suyos esto, porque | lo sentirían demasiado.

Dios te guarde muchos años. Madrid, a 1 de abril de 1795. Tu berdadero amigo,

Francisco Bayeu.

120

1796-10-15 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida al conde de Fuentes, le cuenta la visita a la cartuja del obispo de Huesca y trata otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 58.

Publicado en CALVO (1996), p. 173 y 174.

| Las Fuentes, 8bre 15 de 1796.

Excelentísimo señor:

Al día siguiente que me despedí de Su Excelencia tomé mi biaje para esta su cartuja y llegué sin nobedad y hallé a toda mi venerable comunidad con tanta salud como desseos de berme. No paraban de habrazarme; y yo, lleno de gozo de berme en mi cassa y entre mis hermanos. Aún no abía concluido mis cunplidos cuando llegó el Ilustrísimo Obispo de Huesca con los vissitadores y familia, que iban a Castejón. Se estubieron aquí un par de días. Bio el Ilustrísimo esta cassa, que le | gustó infinito. Yo fui el que quisso que se lo enseñase todo. Le debí mil elojios y satisfaciones, y lo missmo la comunidad, que se fue prendado. Despachado de Castejón, bolbió otra bez y se estubo con su comitiva otro par de días. Y creo nos bendrá a ber sienpre que tenga ocassión porque se fue muy contento. Esta bataola, que fue bastante cansadita para mí, me ha hecho passar estos días sin comunicarle a Su Excelencia mi biaje a | ésta tan suya y darle un millón de grazias de este mi venerable padre prior y venerables padres por la limosna que me hizo para esta fábrica, que se irán prebiniendo materiales para concluirla a la primabera que biene.

El padre procurador irá a Zaragoza (según me a dicho) la semana que biene. Con esta ocasión enbiaré a Su Excelencia las dos academias orijinales de mi difunto hermano don Francisco. Y más adelante irá lo demás que me encar- | gó Su Excelencia. Y cuanto le ocurra a Su Excelencia que yo pueda serbirle, puede contar con este su pintor.

Estoy conbidado para esta semana, día 15, de la señora priora de Sixena para ir a una professión. Y piensso passar entre aquellas señoras 4 días, contándoles mis abenturas en esta tenporada. Y tanbién entrará Su Excelencia en la conbersación.

Dios guarde a Su Excelencia muchos años. Y besa su mano su apasionado servidor y obligado que más le ama,

fray Manuel Bayeu.

Muy Ilustre y Excelentísimo señor conde de Fuentes.

121

1797-06-24 **Zaragoza**

Pedro María Ric, en carta a su padre Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, le pide unas medidas para que fray Manuel Bayeu pinte un retrato de María Francisca Ric, priora del Monasterio de Sijena.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 46.

| Zaragoza, 24 de junio de 1797.

Padre y señor...

Puede vuestra merded hacer tomar las medidas de los retratos que hay aí y enviármelas, pues fray Manuel Bayeu quiere hacer el retrato de mi tía, aunque no le parece del todo porque no quiso dejarse retratar. Y yo le digo que | lo hagamos igual de vuestra merced en las medidas, solo que de ese modo no cabrá el de Micaela, a quien han puesto también en el salón de Sixena...

De vuestra merced, como devo,

Pedro María.

Padre y señor.

122

1797-08-06 **Cartuja de las Fuentes (Sariñena, Huesca)**

Manuel Bayeu comunica por carta a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, que ha pintado un retrato conjunto de María Francisca Ric, su hermana y priora del Monasterio de Sijena, con la escolana Micaela Ric, su hija.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 31.

| Las Fuentes, agosto 6 de 97.

Muy señor mío y de mi mayor veneración:

En consecuencia de la que reciví de vuestra merced de 21 de junio sobre pintar el retrato de mi señora la priora de Sixena, su hermana, lo executé en conpañía de la hija de vuestra merced doña Micaela que la he pintado a deboción del señor don Pedro María, que me lo indicó cuando me enbió el lienzo. Y para que haga mejor conposición el cuadro, assoma detrás de la señora priora una media cruz, como que va a conponerle el manto sin que las tres figuras que se ben agan confussión. Tengo el gusto de que los dos retratos de tía y sobrina los conoze qualquiera | de los que las an bisto; y es tan parezido que no ha sido poco para la dificultad que yo tenía. Donde está la media cruz pensé aber hecho a doña Ana María y he trabajado dos mañanas sin fruto, sin que pudiera semejarla nada, y esso que passé de un intento a Sixena y no pude lograr se estubiesse un cuarto de ora con el fin de azer un dibujito para mi gobierno, en lo que las dos sobrinas an querido imitar a su tía.

Podrá vuestra merced embiar a buscar siempre que quiera por dicha pintura, | que la tendré rollada y conpuesta para que la lleben sin maltratarla. Y para entonces aconpañará una relación que instruya al carpintero para ponerla en bastidor y marco. Y prebengo a vuestra merced con sinceridad de religioso que no quiero gratificación ninguna, porque para mí es bastante el serbir a vuestra merced y todos los suyos, y si es a su gusto mil bezes más.

Entre tanto, queda de vuestra merced rogando a Dios le guarde muchos años y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Señor barón de Valdeolivos.

123

1797-10-[¿?] **Monasterio de Sijena (Huesca)**

María Francisca Ric, piora del Monasterio de Sijena, en carta dirigida a su hermano Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos se interesa por la salud de fray Manuel Bayeu.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 39.

| Sixena, octubre de 97.

Mi querido hermano:

Recivo la tuia. Celebraré que el resfriado se acabe de sacudir y que en los demás de casa no aia nobedad como nos sucede aquí. Y que fray Manuel esté ya guapo y que aora se descanse y pase, que ya era tiempo de eso, asta que se buelba a su destino. E bisto la carta del recibidor de Barcelona: se abrá de pasar por lo que agan y aumentar el tanto para que la alaja salga bien. Es día mui cansado y no ai gana de más. La Antonia está buena; se alegró mucho de tener noticias de todos y os saluda como todas las parientas y conocidas, con abrazos de las escolanas. Y manda a tu hermana que más te estima,

María Francisca Ric.

124

1797-11-18 **Monasterio de Sijena (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu relata por carta a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, un accidentado viaje al Monasterio de Sijena.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, Caja 42.

| Sixena, nobiembre 18 de 97.

Muy señores míos don Miguel y don Pedro:

No ay más lugar que decir quedamos buenos mosén Pedro y yo y allamos rebosando de salud a todas las señoras de esta casa, y más en priorado, que todos saludan a vuestras mercedes como dirá a su regreso dicho mosén Pedro. Nuestro biaje fue a comer a Monzón,

después de aber paseado la ciudad. Y en la Trinidad nos congelamos. A la barca sentí un frío de terciana. En Pomar pasé la calentura y sudor. A postre de este trabajo cené lo ordinario y aún sudé toda la noche. Tomamos el biaje ayer y a la ora que andábamos se echó a llober y llegamos a Sixena con agua fuerte. Don Pedro, que pareze tan guapo, lo traje a la zaga toda la llubia, que le caló asta la carne; y al mozo. Y a mí me trajo en pie mi capote. Esta noche he dormido bien y no he tenido la menor nobedad.

Saludo a todas las señoras tertuliantes, don Benito con los demás de cassa y concurrentes. Y recívalas de todo priorado. Dios guarde a vuestra merced muchos años, que el criado Pallás dirá lo demás, y yo desde mi cassa de vuestras mercedes. Siempre que su mano besa,

fray Manuel Bayeu.

| A don Miguel Ric, guarde Dios muchos años, barón de Valdeolibos.

Fonz.

125

1797-12-06 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida al conde de Fuentes, trata sobre la salud del vicario general, su estancia en Fonz, la muerte de Pascual Moles, y otros asuntos.

Madrid, Museo del Prado, Cartas de fray Manuel Bayeu, nº 59.

Publicado en CALVO (1996), p. 174 y 175.

| Excelentísimo señor conde de Fuentes:

Oy he recivido la carta de Su Excelencia de uno del que sigue con mi mayor veneración, aprecio y gusto, y se la he manifestado a nuestro reverendo padre vicario general (que todavía está enfermo) y se ha alegrado muchissmo de las noticias que Su Excelencia me da y que se ayan dibertido en recivir fabores de su bondad aconpañándole a la messa y orquesta. Nuestro reverendo padre hubiesse disfrutado con el mayor gusto también esse fabor si se lo ubiessen proporcionado, como Su Excelencia quería. Y este fue el único sentimiento que me manifestó a nuestra primera bista. Me encarga diga a Su Excelencia sus afectos y desseos de serbirle, que me costa le tiene mucha ley y veneración. Aún está bastante malito, aunque ha ganado mucho para conforme bino, y se esfuerza en passear el día que lo permite el tienpo. Oy me ha hecho toda la mañana conpañía en mi taller, rebolbiendo mis borrones, y se a dibertido. Espero que se conponga, aunque ba muy despacio.

Yo estube fatal esta primabera, con tercianas, y me instó don Pedro María Ric a que fuesse a Fonz, su cassa, que me | conpondría y passearíamos por aquel monte tan fértil. Lo berifiqué el día de San Miguel y me llebé unos pocos colores, por no estar ociosso, que enpleé en retratarlo de cuerpo entero y tanbién a un camarista de la cassa para aconpañar otros de la familia y la señora priora de Sixena, su tía, que ya tenía yo hecha en otro lienzo con las dos sobrinas monjas. Todo salió a mi satisfación y de cuantos los an bisto. Tanbién hize algunos rasguños de pronto, al modo del San Luis. Pero a mi regresso me cojió una llubia en el camino 3 oras asta Sixena y me bolbieron las tercianas, que me an tenido diez días de cama y 15 de conbaleciencia. Y me an cuidado y tratado en aquella cassa cuanto podía dessear. Y llegué ya restablezido a ésta el día 2 de éste. Y continúo sin nobedad. Dios quiera no me buelban, aunque no fío mucho por la quina, que no es de la mejor calidad; y abré de tomar más para precaber, que no es cossa para todos los días sufrirlas con nuestros | alimentos y bida.

Por este correo me escriven de Barzelona la desgraciada muerte que tubo don Pasqual Pedro de Moles, grabador del consulado y director de aquella Real Academia, que le cojió el esplín no sé con qué motivo y se arrojó por una de las bentanas de la Academia y se rebentó. He hecho a Su Excelencia esta noticia porque me dijo de buelta de Barcelona que le abía tratado, y visto en su cassa mi retrato pintado a mucho color. Y por aberle gustado y sabido hera mío, me quisso Su Excelencia conocer, con mucho honor mío. Yo lo he sentido porque hera amigo y tenía mérito. No puedo conjeturar qué barbarie le boló el juicio. Dios le aya perdonado.

Reciva Su Excelencia espresiones de todos los monges y hermanos de esta su cassa, y mías con el mayor respeto y desseos de serbirle y sienpre rogando a Dios por su inportante bida y gracia de Dios. Y besa la mano de su excelencia su más apasionado y obligado serbidor y hermano en San Bruno,

fray Manuel Bayeu.

Oy, 6 de deziembre, en la Cartuja de las Fuentes, año 1797.

126

1797-12-22 **Monasterio de Sijena (Huesca)**

María Francisca Ric, priora del Monasterio de Sijena, avisa por carta a su hermano Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, el envío de unos cuadros de fray Manuel Bayeu a Fonz.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 33.

| Sixena, 22 diciembre de 97.

Mi más querido hermano:

Aier reciví la del correo y aora la que traen con la colación, que de todo te doy mil gracias con las chicas, que se an alegrado mucho de las buenas noticias de la salud de todos, y deseamos se continúe y logréis las pascuas mui felicísimas con los principios y fines de año. Y lo serán más con la compañía de Pedro María, que soy de tu parecer una bez que se puede lograr el que esté en casa estas fiestas, fuera como ai tantas pascuas que celebrar, te suplico que la de Reyes lo dejes en Sixena pues si biene después no tendremos lugar de saludar y así todos participaremos unos pocos días de su compañía. La Antonia ya está buena y todas las demás de casa. Todas te saludan, como a | mis hermanas y sobrinos, mosén Pedro y la Joaquina, que nos acordamos mucho de ella. Dibertiros estos días, que si podemos aremos lo mismo. Los de Lérida nada sabemos si se encajarán aquí de repente. Manda a tu hermana de corazón,

María Francisca.

Mi más estimada hermana:

La tuia me sirve de mucho gusto por saber de tu salud y demás, y que así logres las pascuas del Santo Nacimiento llena de felicidades y satisfaciones. Y lo será la compañía de Pedro María. Todo esto me ará a mí del todo felices. Te repito gracias de la colación y del pan, que todo es de nuestro gusto. Remito rosquillas y unos bolsillos, como dirá Micaela. Espresiones a todos, que son días ocupados. Manda a tu hermana,

María Francisca.

| As echo bien de no embiar azeite; ya lo pidiré cuando se concluia, que no sé dónde ponerlo. Ban los cuadros que embió fray Manuel. Ya les encargo los cuieden no se mojen si lluebe, que se echarían a perder. Nos quedamos sin ber, porque encargó no se desligasen, que no sabríamos bolber a componer. Estos días a muerto Gregorio el boticario, padre de Joaquín, que ya conocéis. Encomendarlo a Dios.

127

1798-04-04 **Zaragoza**

Pedro María Ric aconseja por carta a su padre Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, sobre cómo adornar la casa con unas urnas que podría pintar fray Manuel Bayeu.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 41.

| Zaragoza, 4 de abril de 1798.

Padre y señor...

Me alegro que haya gustado el Niño Jesús, que ya me suponía iría al monumento. Aora lo que sería bueno es hacer urnas para éste y los otros que hay, porque así se conservan siempre sin polvo y sirven de mucho adorno a las piezas, que en casa falta eso aora: que todas las rinconeras tengan algún adorno de esta | naturaleza; y no puede ser muy costoso haciendo las urnas de pino, y quando buelva fray Manuel se pintavan de buen gasto, porque aora se cuida mucho del adorno de las casas...

Expresiones a mi madre, tía, señora Pepa y todos los concurrentes, con quienes ruego a Dios guarde a vuestra merced muchos años como deseo. De vuestra merced como devo,

Pedro María.

Padre y señor.

128

1798-04-07 **Zaragoza**

Pedro María Ric, en carta dirigida a su padre Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, habla sobre el dorado de unos marcos por el dorador de Lanaja, según indicación de fray Manuel Bayeu.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 41.

| Zaragoza, 7 de abril de 1798.

Padre y señor...

Ayer salió de aquí Juanico Luzán con su suegro. Yo no lo supe hasta que havían salido pues estuvieron aquí quando estávamos en la iglesia. Ellos se podrán traer las simientes para el canónigo, que da prisa; y cuando tenga algún arriero se llevarán los recados que hay aquí.

Yo tenía la idea de decirle a Juanico que se llevase oro y los aparejos para dorar los marcos, pues si se determina | que pase aí a vistas es preciso que todo esté decente, bien que según dixo fray Manuel el dorador de Lanaja irá siempre que se quiera y lo hará con primor y conveniencia...

|... De vuestra merced, como devo,

Pedro María.

Padre y señor.

129

[¿1798?]-04-25 **Zaragoza**

Pedro María Ric, en carta a su padre Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, le transmite saludos de parte de fray Manuel Bayeu.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 41.

| Zaragoza, 25 de abril.

Padre y señor...

|... Fray Manuel saluda a vuestras mercedes. Está guapo y dice que lo están ya en Sixena. Yo aún no he sacudido del todo la tos porque se aumentó la semana pasada que tuve que andar hasta media noche, pero con el cuidado y guardarme del ayre se va quitando, que ya casi es nada...

De vuestra merced, como devo,

Pedro María.

Padre y señor.

130

1800-07-11 **Zaragoza**

Pedro María Ric, en carta a su padre Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, le informa de que fray Manuel Bayeu va a pintar el monumento de Formillos y después llevará a Fonz unos cuadros.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 41.

| Zaragoza, a 11 de julio de 1800.

Padre y señor...

Fray Manuel Bayeu me escrive que va a pintar el monumento de Fornillos y que en

despacharlo se pasará para estar un par de días con vuestras mercedes y llevará los quadros que tiene travajados...

De vuestra merced, como devo,

Pedro María.

Padre y señor.

131

1800-10-26 Cartuja de las Fuentes (Huesca)

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, trata sobre unos cuadros que le envía para don Bernardo.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48.

| Las Fuentes, octubre 26 del 1800.

[*Anotación interlineada del destinatario:* Día 28 8bre 800. Por don Bernardo Llano de Solís embié a fray Bayeu un doblón de a ocho; y al propio que trajo las pinturas pagué por Solís 6 pesetas. Suma todo 18 libras, 5 sueldos y 8 dineros y lo anoto para memoria.]

Mi estimado dueño y señor don Miguel Esteban Ric:

[*Anotación interlineada del destinatario:* Día 17 de noviembre 1800. Me entregó don Bernardo de Solís las 6 pesetas que adelanté por él al propio que bino de la cartuja.]

Con el mismo muchacho del sastre que a cosido las cintas en los cuadros, los remito a vuestra merced porque aunque me ocurrió enbiarlos a Sixena, me pareció que padecerían algo si los desplegaban y no los bolbían a poner como ban. Por el correo a Barbastro me hubiese sido fázil, pero cotejado un gasto con otro y que el muchacho tiene piernas, espíritu y nada de tonto, me ha parezido enbiarlos con él para que vuestra merced los desplegue y aga colgar donde pegue buena luz y se hagan el cargo. Y bea don Bernardo si le he dado gusto, en la inteligencia que aunque son para lugares de pocos artífizes, es cossa pública, y no ay rincón en el mundo | en el que algunos inteligentes no lo bissite. Y los tales luego preguntan de dónde a benido esto, o quién lo ha hecho, y se renueba entonzes la gratitud al donante y el artífize, o alabanza o bituperio y faborezen el encargo, me a hecho esmerar en la execución. Pero como de gustos no ay nada escrito, no sé si vuestras mercedes lo tendrán, pero yo he hecho lo que sé.

En orden a la gratificación, le a de decir vuestra merced a don Bernardo que lo que quiera, en inteligenzia que por ganar dinero no los he hecho, sino para ayuda de colores y aceytes. Y que con lo que quiera enbiarme quedaré contento, sin que le quede el menor escrúpulo, sin enbargo que estoy satisfecho | que sin cuatro onzas de oro no hallaría en Madrid quien aga otro tanto (que es donde podían hazerlo como están pintados y estudiados; esto lo digo no por otro que porque sepa don Bernardo lo que enbía a su patria). Y que me alegraría los biessen los pintores de primer orden de Madrid y otros sugetos de gusto. Ya me dirá vuestra merced qué les a parezido.

Entre tanto, sírbase vuestra merced con su bondad de decir mis cordiales afectos a su señora doña Ana y a doña Juaquina y doña Pepa, con don Antonio (que sé a estado en Sixena), don Benito y mosén Pedro Roy, y todos los señores de la tertulia y conozidos, sin olbidar a mosén Vicente y su sobrino y el organista. Y a todos, por no hazer vuestra merced letanía.

Después que estube ay, escribí a don Pedro Ric | mi romería ay y Sixena. Me contestó con prisa muy contento y que está muy bueno.

Ya sabe vuestra merced lo que yo estimo a vuestra merced y a toda su familia, que en serbirlos en lo que mis cortas facultades prestan es lisongearme. Y assí puede vuestra merced disponer de mi afecto sienpre y como quiera. Y, entre tanto, encomendémosnos a Dios porque ya es tiempo de ir recojiendo la ropa o tenerla prebenida para lo que el Señor disponga.

Dios guarde a vuestra merced muchos años y besa su mano su apasionado servidor y amigo,

fray Manuel Bayeu.

La esquela para don Bernardo podrá vuestra merced dar y reserbarse lo demás.

Señor don Miguel Esteban Ric.

132

1800-11-02 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu en carta dirigida a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, describe una cura para las tercianas.

Publicado en RIBA (1911), p. 138-139, sólo transcrita parcialmente. El documento, según RIBA, pertenecía a Mariano de Pano y Ruata.

Siento mucho las tercianas de D. Benito y Dª María Pepa. Este año reinan mucho; hay muy pocos que se escapan; pero aquí en Lanaja, Cartuja y Sariñena se ha experimentado que á todos los que han sangrado, purgado ó dado vómitos, ó se les han doblado ó no han cedido... y sólo con la quina se les ha cortado, y aunque los que han tomado poca les ha vuelto, volviendo á tomar, quedan libres y con ganas de comer y fuerzas. Pero los que en cinco tomas han tomado una onza de quina y de dos á dos onzas interpolando caldo y quina, de modo que la onza se toma en 20 horas, se les ha cortado por fuerte que fuese y larga la terciana ó cuartana. Y para que por la causa que tiene la terciana no vuelva á retornar, al día siguiente que concluyó de tomar la onza de quina se toma dos horas antes del desayuno una toma de quina con cola, una dragma, y este desayuno se toma ocho días seguidos, que es una onza en ocho días y viva vuestra merced en la seguridad que por la causa que tienen las tercianas ya no le volverán, á no ser que á largo tiempo se viene nueva causa por semejante incidente del primero. El método de la dragma diaria acaba de extinguir el humor de la terciana, en tanto grado que al segundo día lo conocerá en el buen temple, buenas ganas de comer, de dormir y pasear. Así me las quité yo en Sijena cuando las pillé en Fons por las tordas. Y el médico de Lanaja así las quita á todos, que son muchos los que ha curado este otoño y ahora mismo van cayendo, y en la Cartuja á nadie dejamos que dé más de dos, pero sin otro auxilio que la quina en ese método, las dos onzas. Lo demás es quitar fuerzas al enfermo y aumentar el trabajo que da la terciana y que sea más largo.

133

1801-01-01 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, agradece el que le haya enviado cierto pigmento verde para pintar al fresco y le comenta los problemas con el aceite en la cartuja de las Fuentes, su propósito de pintar una Última Cena para un convento de Barbastro a petición de fray Crespo, y la invasión napoleónica en Italia.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48.

| Las Fuentes, enero 1 de 1801.

Señor don Miguel Esteban Ric:

Oy he recivido de parte de la señora priora la carta de vuestra merced y la sarreta con el color berde de Joseu, que aprecio infinito por ser cosa escelente para pintar al fresco, que no se halla en ninguna parte tan bueno. Y si mis hermanos viviesen, presto se emplearía en Palacio. Buelbo a repetir, mil gracias. Y si a mí me tocase pintar en el Pilar (que no sería estraño) entonzes nezesetaría otro tanto, y se enplearía bien.

Días pasados bino fray Crespo por un cuadrito que le ofrecí, y me trajo unas bidrieras. Con este motivo bio al padre prior y bio el molinico que tenemos de presa para la poca azeyte que aquí se coje; y está tan desgraciado por falta de buenos oficiales | que todos los años aze gastar y a lo mejor se an de llebar las olibas a moler a otra parte. Se obligó a conponerlo con firmeza, para lo cual tiene una fila conprada a nuestra cuenta que iremos a buscar, y una rueda, y para la Cuaresma bendrá. Y en reconpensa no quiere sino que yo le aga un cuadro de la Cena para el refectorio del conbento, y se a quedado en que se lo iré a pintar. Es obra que baldrá cien duros, de 20 palmos de largo y no sé el alto. Le aré una cosa que no aya en Barbastro, ni tal bez en sus conbentos. Basta que la berán muchos inteligentes. Y con esste motivo pasaré un par de días a ber a vuestras mercedes cuando lo aga, y entonzes hablaremos del berde y sus efectos, que ya estará experimentado.

| Yo estoy muy agradecido a las finezas de vuestras mercedes y su cuidado en esta diligencia del berde. Y si siempre lo he estado, aora con más motibo desseo serbir a vuesta merced y todos los suyos, y de tenerlos presentes en mis oraciones.

Deseo toda felicidad sobre vuestras mercedes, y estos padres y padre prior debuelben las espresiones; y los padres Solanas y León con más conocimiento. Yo saludo a las señoras una por una y a don Antonio y don Benito, con mosén Pedro y don Bernardo y demás de la tertulia.

En este correo me escribe un canónigo de Jaca que en Ytalia se an dado una fuerte batalla el Emperador y la Francia, que en esto an ganado la bictoria cojidos 60 | cañones, 200 carros de moniciones y 10 mil prisioneros: vea vuestra merced cómo ba el cuento. Y el Papa y el cardenal Rufo qué ánimo tomaron. Beremos cómo lo pintan las gazetas.

Mosén Vicente se a olbidado de escrivirme como acordamos. Debe de ir mala la pierna. Enbíele vuestra merced mis memorias.

Dios guarde a vuestra merced muchos años y besa su mano su apasionado amigo,

fray Manuel Bayeu.

Señor Varón de Valdeolibos. Memorias al San Miguel del Cuarto Nuebo, que me acuerdo mucho dél.

134

1802-05-16 **Cartuja de las Fuentes (Sariñena, Huesca)**

Fray Manuel Bayeu cuenta por carta a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, que va a pintar un cuadro de Santa Waldesca; le agradece una limosna que ha dado a la Cartuja de las Fuentes; le expresa sus deseos de ir a Fonz y Sijena; hace alusión a encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalén y trata otros asuntos.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48.

| Las Fuentes, mayo 16 de 1802.

Mi estimadísimo señor don Miguel Ric:

Si vuestra merced supiese con el gusto que recivo su carta, no dejaría vuestra merced de celebrarlo. Sin enbargo que llebo 3ª quartana sin poder atribuirlo a otro que a la desigualdad del tienpo, porque un relox no ba más bien ordenado que yo en el comer, dormir, trabajar, rezar y las funciones de yglessia pertenecientes a mi estado. A la 2ª tomé quina, una onza asta la 3ª; y no cedió. Y de la 3ª a la 4ª, que me toca mañana, he tomado la contraria: mucha ensalada, agua y binagre, nada de bino, y comer bien. Y beremos. Que a mí ni lanzeta, ni purga, ni bomitibo me a de matar ni curar, y benga lo que Dios quiera.

Por la adjunta que tenía escrita para que vuestra merced se la diese a doña Micaela, berá vuestra merced que no | me olbido y aora la incluyo. Con 5 palmos de (vrea?) que se trayga don Antonio abrá bastante, a no ser que quiera vuestra merced que sirba para algún retablito en Sixena. Santa Uvaldessa yo no la e pintado nunca, pero si rebuelbo papeles he de hallar una estanpa basta que tiene un angelito abajo con no sé qué, y la santa no sé si tiene en la mano una palma u otra cossa, pero no está de monja. Si vuestra merced tiene estanpa ya me la enbiará. Si no, dígame vuestra merced si se a de pintar como las de Sixena, aunque con tocado recojido, como iban antes de la priora que lo trajo de Francia e iba la fundadora.

Los resfriados este año duran mucho de sacudir y con | refrescos libran bien. Assí aze 20 días que nuestro reverendo padre prior lo passa y se le a quitado la tos con agua de limón caliente cuando se ba a la cama; y aora ronpe mucho, pero aún está floxo.

Yo me lleno de gozo de la limosna que aze vuestra merced en su casa ésta. Felicitará esa casa y sus abitadores, porque si para todos es la obra más grata a Dios, a los ricos les es las llabes del Cielo. Yo me acuerdo aber bisto a vuestra merced callos en las manos de cortar pan para los pobres. Essos los abían de tener en este tiempo todos los señores y pudientes. Aquí bienen todos los días unos 200, sin contar las familias de catalanes que raro día faltan. Se les da 9 onzas | de pan y al medio día con una cazuela de potaje a cada uno, grande o pequeño, que no sé cómo el granero lo suple porque el año pasado no cojimos para senbrar. Pero sin duda creze en los animales por que aún para biudas, enfermas, biejas y hermitañas, cada semana se da 30 panes de 3 libras. Aora nos a llobido, pero los olibos se an elado, no tanto como por ay pero an perdido mucho. El bino aze 3 años con éste que se a helado, y lo conpramos, y aora se gasta de Aula Dei. Dios nos asista.

A Barbastro no sé cuándo podré ir. Si en mi relijión tubiese yo las facultades que fray Crespo en la suya, muchas tenporadas pasaría yo en Fonz y Sixena. | Pero aquí se ila más delgado y yo no gusto de pedir licencias, que no se acostunbran dar a otros, por más que me alegraría que me las diesen sin pedir. Y no es por soberbia ni por banidad, sino por que si me las daran a mi instancia y enfermara o muriera fuera de mi cassa no abría consuelo para mí, y si fuesse por obediencia, aunque fuesse a Túnez ni al Praguay, iría y moriría contento.

Ya sabía yo por la Gazeta que el Rey es Gran Maestre, pero deseo saber qué y cuándo y cómo se probeen las encomiendas porque deseo a don Antonio todo bien. Y saber si las señoras de Sixena estarán en lo espiritual sujetas al Papa o al Nuncio, porque del Obispo, | mientras don Juan lo mande, no ay que esperar cosa buena para aquellas señoras.

Celebro que vuestra merced se aya curado. Cúydese vuestra merced mucho para que no repita. Y a doña Micaela, que el método de no tomar nada es el mejor. Y dibertirse. Y dígale vuestra merced que el talento para nada es mejor que para gobernarse a sí mismo y que dónde está aquel que tantas bezes a reluzido. A don Benito mil cossas, y a los amigos. Y vuestra merced reciva saludos del padre prior y amigos. Y de mi parte un abrazo preto. Y memorias a San Miguel del Cuarto Nuebo. Y Dios le guarde muchos años y besa su mano su serbidor atento amigo,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Miguel Ric.

135

1802-05-16 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel, en carta dirigida a Micaela Ric y Monserrat, se interesa por su salud y le habla afectuosamente de la familia de ella.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48.

| Las Fuentes, mayo 16 de 1802.

Señora doña Micaela Ric:

Aora sí que podría vuestra merced decir que tengo la gazeta de Sixena porque por ella sé que la señora priora y doña Ana María (aunque tubieron sus amagos de terciana y resfriado) están sin nobedad y buenas, pero Teresica siempre fatal. Tanbién supe que pasaron por allí su señora madre, tía, hermana, hermano, con mosén Pedro Panillo, y que llegó allí el padre Pío. Y después la entrada en Alcañiz con todo lo demás, digno de dar a vuestra merced, a su señor padre y hermanos, mil enorabuenas después que yo me las he tomado. No sé si la madre abrá ido a ber a don Pedro a Zaragoza. De vuestra merced tanbién sé que prosigue con sus tercianas y floxo el estómago, y sentiría que no le probasse bien a vuestra merced su cassa, la amada conpañía de su padre y demás de cassa, la tertulia de por la noche y bisitas del día; porque aciciente [*sic*] para | su curazión no lo allará vuestra merced en todas las boticas y médicos.

Dígale vuestra merced a su señor padre cuantas espresiones de mi parte le ocurran, que por muchas que sean no escederán del cariño que yo les tengo. Y tanbién dirá vuestra merced mis afectos a los tertulianos y amigos. Y al organista muchísimas espresiones. Y dígale vuestra merced algo a mi intención al San Miguel del Cuarto Nuebo, a los huertos o jardines y a los grandes olibares que veben de allí.

Yo llebo a cuestas 3 quartanas que sin saber por qué me an agarrado. No he podido suspender la 3ª con buena quina y para la 4ª estoy tomando la contraria: tomo limón, mucha lechuga con mucho y rico vinagre, y beremos si me se aumenta o suspende para tomar otro partido que | no sea sangrías, purgas, ni bomitibos, que es con lo que a todos bes resultas miserables. Y tiro a comer bien para resistir mejor, pero sin gustar el bino. Bea vuestra merced cómo charro yo de mí, pero sin olbidarme de encomendarla a Dios desde que vuestra merced cayó mala, y su tía.

Y besa su mano su apasionado serbidor y afecto,

fray Manuel Bayeu.

Post data: No se olbide vuestra merced de dar mis memorias a mosén Pueyo y don Bernardo. Y a su señor padre que tenga ésta por propia y que mande a éste su cartujo, que quisiera abrazarle en su cassa; y que reciva memorias de los padres ordenandos que estubieron ay.

Señora doña Micaela Ric y de Monserrat.

| Para doña Micaela Ric, si está para leer, de fray Manuel Bayeu.

136

1802-06-06 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, le anuncia el envío del cuadro de Santa Waldesca y trata otros asuntos.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48.

| Las Fuentes, junio 6 de 1802.

Mi venerado señor don Miguel Ric y de mi mayor veneración:

A su tienpo recivo la carta de vuestra merced del 27 pasado dirijida, con el lienzo y la estanpa de santa Uvaldesca, por mi señora priora de Sixena. Y bisto su contenido (sin enbargo de mis obras pendientes con esta cassa, y mis quartanas que, aunque benignas, siguen) discurría que si el lienzo abía de preparar retrasaría el gusto que vuestra merced y doña Micaela tendrán de berla luego; y más si la santa quiere darle la salud. Y tomé otro lienzo del casso que tenía preparado y era justo para un cuadro de pendón que tengo encargado. Y luego puse manos a la obra y lo concluí el sábado de Pasqua. El miércoles de esta semana aré que el correo lo llebe rollado a manos de la señora priora y vuestra merced tendrá cuidado de en- | biar por él, que si no lo desplegan o si lo buelben a plegar como yo lo aré, podría ir a Roma sin perder nada.

El rótulo lo he puesto así por consejo que no diga su patria, por que al que lea su bida ya lo sabe, y el que no la aya leído y bea el cuadro pensará que a sido religiosa en Sixena, o priora. Y no pierde nada el monasterio por esso, ni la santa por no espresarle su patria, pues tiene la del Cielo; y siendo abogada de los frutos de la tierra, lo es, por supuesto, de tenpestades, secas, nieblas. No he puesto las parras alrededor por que assí es bastante y se be más despejada la santa para tenerle de- | boción y mober más a hamar su hermosura. A doña Micaela dígala vuestra merced que se ofrezca de beras y le prometa tenerla una deboción tierna toda su vida, que la curará y esperimentará su patrocinio.

Yo me llebé mucho chasco que pasara tan cerca de mi portería doña Ana con su aconpañamiento, pues el procurador de Sixena, cuando pasó por aquí, me dijo que el biernes

bendrían a comer a esta su casa. Y le esperaron con comida viernes y sábado, y el domingo supe abían comido en Sariñena. Y después se admirarán vuestras mercedes si boy yo a Barbastro que no pase a Fonz.

Reciva vuestra merced espre- | siones del padre reverendo y padres conocidos. Y de mi parte a todas y todos en essa cassa. Y los tercianistas, la quina, que tomada en poca cantidad todos los días en ayunas aze prodijios, fortifica el estómago, da apetito y las estinge la tercianas, como no procedan de calor.

Las encomiendas que tenía el infante don Luis, y tenía el Rey desde su muerte, an pasado a los dos ynfantes. Y un cuñado mío las administraba y administra. El Rey hecha sangre por la boca: dizen los físicos es asma tuberculosa y no espero pise Aragón.

Dígame vuestra merced de don Antonio si ay buenas noticias, que lo desseo. Y ruego a Dios guarde a vuestra merced muchos años. Y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Miguel Ric.

137

1802-07-08 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Micaela Ric, celebra el restablecimiento de su salud y le comenta varios asuntos familiares, entre ellos que ha pintado seis grandes cuadros para el Cuarto de San Miguel.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48.

| Las Fuentes, julio 8 de 1802.

Mi estimada doña Micaela Ric:

He recivido su carta celebrando su alibio y espero que sea como el mío, que desde que despaché a su tía el cuadro de Santa Ubaldesca se me an ido las quartanas y me a acometido una diarrea que a floxado la máquina bastante. Es berdad que en mi bida he pintado más en menos tienpo, porque he pintado 6 cuadros, cada uno como una pared del Cuarto de San Miguel de esa su casa. Sacaba 12 horas de pintar por día y así no he tenido lugar de leer la Gazeta regular ni extraordinaria...

Aze 8 días me enbiaron unos gorros de lino y unas rosquillas las de la torreta, y aún | no he podido acusar el recivo. Lo quiere vuestra merced creer pues bea que es así. Y que humor reyna es berdad, que la salida de la Liñana y la muerte de la sacristana he sentido tanto que no me da ganas de nada.

Vuestra merced procure por ponerse buena y por bolber a su centro, que la tía y la hermana están como eclibsadas sin vuestra merced, y también la pitorra de la Felipeta.

Diga vuestra merced un millón de mis afectos a sus señores padres y hermanos, con la tía, mosén Pedro y tertuliantes. Y encomiéndese de corazón a la Santa Ubaldesca y | tenga fe. Y no tome otra cossa que poca quina en ayunas diez o doze días y estará luego buena. Y créame y mándeme como puede a este su afecto que la estima y ruega le dé salud y guarde muchos años. Y besa su mano su

fray Manuel Bayeu.

Ayer reciví carta de don Pedro Ric y boy a contestarle.

Señora doña Micaela Ric.

138

1802-09-28 **[¿Barbastro (Huesca)?]**

Fray Manuel Bayeu, en carta dirigida a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, describe un remedio para las cuartanas.

Publicado en RIBA (1911), p. 139, sólo transcrito parcialmente. El documento, según RIBA, pertenecía a Mariano de Pano y Ruata.

Dicen que hecha una masetica en una jícara con hollín cernido y espíritu de vino y puesto dos parches como dos pesos duros en las muñecas, asidos ó ligados con una venda, dos horas antes de tocar el frío, á las dos ú tres horas que se ponen á este tiempo se quitan las cuartanas remitentes que no han hecho caso de quina ni otros remedios, y es remedio que ni pica, ni escuece, ni da dolor ni hace el menor señal en el cutis, y por esto nada se pierde en hacerlo. Los parches se ponen en la parte de adentro como va aquí figurado [*Nota a pie de página de RIBA: "En esta carta y en su parte inferior va un dibujo de Bayeu representando la mano derecha de una dama con su correspondiente parche en el sitio que dice"*].

Desde que llegué á Barbastro de vuelta de Fonz, no me ha dejado un despeño furioso y estos días con tanto desmando que me ha puesto en cuidado. Mi fortuna está que tengo ganas

de comer y tomo buenos platos de pan rallado con yemas, que es mi único alimento y el chocolate. Hoy y la noche pasada es la primera vez que he estado quieto y sin ese trabajo. Cuatro dedos se me han ensanchado las trinchas de mis calzones en este mes. Sin embargo, la quietud y el brasero y pintar con comodidad sin moverme me prueba bien, porque en andar ya estamos á las malas.

139

1802-10-23 **Barbastro (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu cuenta por carta a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, que no ha podido ir a visitarle a Fonz por enfermedad y que ha tenido ciertos problemas con fray Matías, religioso de un convento de Barbastro.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48.

| Barbastro, octubre 23 de 1802.

Mi estimado dueño y señor don Miguel Esteban Ric:

Oy tenía determinado pasar a dar un abrazo a vuestra merced en su casa y disfrutar de la amable conpañía de vuestra merced un par de días. Pero como Dios amera los gustos de los hombres, a querido que antes de anoche salí de cassa Fortazín de la cocinilla para mi posada y me entró el frío de la terciana, que azía 20 días estaba bueno y me herraron. Por fin la pasé de 8 oras, y ayer tomé quina. Y la tal quina, siendo muy buena, me la izo adelantar de modo que a las 12, y me entró un frío fuerte que me duró asta las 4, y la calentura asta las 3, y el sudor asta las 6. Aora me allo lebantado | y pienso en no tomar quina y azer un remedio esterior que las quita y de cualquier modo que sea pensaré el biaje en derechura a mi casa.

Fray Matías se a portado muy mal con mí porque abiendo benido a Barbastro por sus ruegos, sabía yo que quería que parase en su conbento. Y allí no tenía yo más queazer que para media ora, y por tanto no me determiné en darle ese gusto, sino irme a la posada antigua de mi discípulo Margaloy. Y por sólo esto a echo tal enojo que, el día que llegué yo, borró su retrato él mismo | con ollín y azeyte linosa. Al día siguiente le enbié a mi criado para decirle cuándo le acomodaba el que fuese a mudar su retrato, y le respondió que ya lo abía él borrado y que se iba a Pomar, que no tenía que cansarme. Oy a buelto y me a bisitado y no emos tocado ese punto, pero sé que está muy quejoso. Pero como yo lo entiendo, sé que él quería cojerme en el conbento para que le pintase la capilla del venerable Rojas, y otras cosas. Y como su proyecto se le a fustrado, a conestado su sentimiento | con que no he ido a su conbento; pero a mí nada se me a dado.

Lo que siento más es el no ir un par de días a casa de vuestra merced y si me conpongo no desconfío. Entre tanto, me ofrezco a la disposición de vuestra merced, saludando a don Antonio y don Benito, señoras doña Ana, doña Juaquina y doña Micaela, que sé está muy mejorada; sin olbidar la tertulia, médico y zirujano, con un millón de cosas a mosén Pedro.

Dios guarde a vuestra merced muchos años, y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Post data: Para terzianario no es poca escritura.

Señor don Miguel Esteban Ric.

140

[¿1802-10?]-24 **Barbastro (Huesca)**

Fray Manuel Bayeu comunica por carta a Miguel Esteban Ric, barón de Valdeolivos, su intención de visitarle tras recuperarse de tercianas.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48.

| Barbastro 24.

Mi venerado dueño y señor don Miguel Esteban Ric:

Recivo la suya a tienpo que me lebanto de la cama de pasar una furiosa terciana desde las 8 asta las 4 de la mañana, y desde esta ora llebo ya 5 dramas de quina escelente y boy a tomar luego 3, con lo que espero suspenderlas y, continuando una drama cada día, estinguirlas. Con este plan pienso ber a vuestra merced estos días, pero sea brebe la visita y charraremos.

Salude a todos y todas las señoras. Y mil gracias por la oferta pero no es menester nada, que si fuese lo aría con confianza. | Asta la bista. La carta se remitió de aquí por por un jabón de tolba de casa don Vicente Soldebilla.

Dios guarde a vuestra merced muchos años. Besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Señor mío.

| A don Miguel Esteban Ric, guarde Dios muchos años, varón de Baldeolibos.

Fonz.

141

1805-03-22 **Cartuja de Valldemosa (Mallorca)**

Fray Manuel Bayeu da noticias por carta a Miguel Esteban Ric de su viaje y estancia en Mallorca, y de lo que está pintando para la Cartuja de Valldemosa y otros destinos.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 48.

| Cartuja de Mallorca, marzo 22 de 1805.

[*Texto interlineado del destinatario:* A 3 de mayo le respondí.]

Señor don Miguel Ric:

Ya habrá vuestra merced sabido por el señor don Pedro Ric que para pintar esta yglessia de esta cartuja me pidió toda la comunidad al reverendo padre y el difinitorio, y concedió la solicitud. Y yo, aunque mi prior y el reverendo padre lo dejó a mi boluntad el benir o no, sin temor al mar ni al mucho trabajo para mi abanzada edad, quise azer esa última obediencia fiando en que hera cosa de Dios. Y yo no abía pensado jamás en hazerla por más que hazía 14 años que me rogaban de esta casa. Yo salí a mi biaje, que es largo de contar, por mar y tierra. Pero después de la tronada biene la serenidad. Apenas desenbarqué, ya se olbidaron los trabajos que me aguardaban. Los padres procuradores me enseñaron | todo lo mejor de la ciudad, cassas de caballeros, obispo, intendente general.

Y abiendo descansado, bine a cartuja, y se alegraron tanto que no es decible. Me dieron una celda como un palacio, en donde estubo Jobellanos. Apenas enpezé a pintar, todos se enbelesaban y admiraban la prontitud porque estaban hechos a ber pintar a los de Palma, que son cortos y tardos. Después pinté la cúpula de la yglesia al fresco, que a benido a berla lo mejor de Palma, sin desdeñarse el cardenal Despuch, el obispo y otros señores. Aora he acabado las pechinas y bóbedas del crucero y ban trabajando para prepararme las otras. Los cuadros lolio que yo he pintado para capillas y celdas y particulares pasan de 60; y retratos del obispo, intendente y barios señores que an benido para | ellos, pasan de 12. Y están fraguando para que deje una obra al freco en Palma.

Por fin yo he trabajado y trabajo mucho, y aún espero en Dios trabajar año y medio. Y si esto consigo del Señor, dejaré nonbre en la isla y me bolberé a mi cassa para despedirme de Nuestra Señora del Pilar, la de Leziñena y la del coro, con la del Pueyo. Y aún pienso ir a dar a vuestra merced un abrazo.

Esta tierra me a probado bien y el trabajar contribuye mucho, con los buenos y abundantes y baratos que a que logramos el pescado. Y sobre todo que Dios y San Miguel hazen el gasto.

Diga vuestra merced mil espresiones a doña Ana, a su señora hermana doña Juaquina, a don Antonio. Y si se toma vuestra merced la pena de escribirme, dígame cómo está, | y don Benito, doña Pepa y mosén Pedro. Y saludas a los tertuliantes, y recívalas vuestra merced a millares mías y de Pedro mi discípulo, que está muy bueno y adelanta mucho. De Sigena he sabido, por las señoras Zamoras, que están buenas la señora priora, las doña Micaela y Ana María, y que no ay nobedad. Escribí a doña Micaela y a don Pedro y no me an contestado. Bien dizen que a muertos e idos etcétera. Yo no los olbido en medio de que la buena bida etcétera. Yo me alegraré que vuestra merced se mantenga bueno y que nos abracemos algún día ya que vuestra merced se contristó la última bez porque le ocurrió si sería la última. Yo confío en Dios y le pido por su familia, como por vuestra merced que lo guarde muchos años. Y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Señor don Miguel Ric.

142

[Ca. primer cuatrimestre 1805] **[Castillo de Bellver (Mallorca)]**

Manuel Martínez Marina, en carta dirigida a fray Manuel Bayeu, le transmite las opiniones de Jovellanos sobre una Inmaculada que le ha regalado y le envía un cuestionario de preguntas a requerimiento de Jovellanos.

Carta A, tomada de JOVELLANOS (1990), t. V, p. 520-523, documento 2.091.

Mi muy estimado P. fray Manuel: Por esta vez la tardanza en la contestación a la favorecida de usted no es como otras por culpa mía, sino procedida en parte del atraso con que recibí aquella carta, y en parte, porque no quise responder a usted hasta saber el juicio que este señor formaba de la pintura que la acompañó. Estando, pues, satisfecha mi curiosidad, y pudiendo ya satisfacer la que probablemente tendrá usted en este punto, voy a desempeñar aquella obligación.

Ante todas cosas quiere este señor que yo dé a usted las más finas y expresivas gracias por su atenta y apreciable memoria, que ha recibido con la mayor estimación y reconocimiento, y así me manda que se lo diga de su parte, pudiendo yo añadir de la mía que, siendo su principal deseo tener en su curiosa colección de cuadros alguna cosa de mano de usted, se halla en esta parte enteramente satisfecho. Aunque, confidencialmente, diré también a usted que, ya sea porque entre sus pinturas, además de ocho o diez Vírgenes de varios misterios y diferentes autores, tiene dos Concepciones originales, una de Zurbarán y otra de Goya, o ya por la afición que tiene a cosas antiguas y extrañas, y particularmente a las de esa

comunidad, me parece que hubiera querido más cualquiera rasguño del cuadro de la *Fundación*, que tanto le gusta, o bien alguna vista de ese monasterio y sus cercanías, tomada desde el risco de su huerta de la viña, que media o una docena de Concepciones. Pero esto pase por una bachillería mía, y quédese entre los dos.

En cuanto a la pintura, puedo decir a usted que le gustó desde luego que la vio, aunque yo conocí en el mismo punto que alguna cosa le había chocado. Esto fue lo que excitó mi curiosidad para saber su juicio, y por lo mismo le hablé varias veces del cuadro, volviéndole a desenrollar y observar, y aunque tardó en explicarse, al fin lo hizo, como sin advertirlo, y lo que yo pude inferir de todo es lo que sigue: Primeramente, le gustó mucho el dibujo, pues nunca vimos el cuadro sin que hubiese repetido que estaba muy bien dibujado. También le gustó el todo de la composición y sus accesorios, aunque dio a entender que la postura de la Virgen no era tan sencilla ni tan noble como pedía el alto misterio que representa. Y aunque yo le dije que regularmente se pintaban así las Concepciones, me respondió que esa razón no era de pintor, porque el buen artista debe seguir la razón, y no la costumbre. Fray Manuel, me dijo, se ha separado algo de ella, sin atreverse a abandonarla del todo; pero si hubiera visto mis dos Concepciones, y sobre todo la de Mengs que está en la casa de los gremios de Madrid, hubiera conocido mi razón. Observó también que la actitud y movimiento que se suele dar a estas figuras era tan forzada, como contrario a la razón el sistema de pliegues que se daba a sus ropas, haciéndome notar que los paños del manto azul estaban en el aire, y sus pliegues dibujados sin ninguna razón física que determine su dirección ni su caída. Y algo de esto notó también en un pico de la toca que asoma por la espalda. Por último, le gustó también mucho el colorido, menos en una parte, en que manifestó más abiertamente su dictamen, porque luego exclamó: "¡Jesús, qué profusión de ocre!". ¡Qué lástima, me dijo, que los buenos pintores no le destierren, si es posible, de una vez, así como los cocineros van desterrando el azafrán! ¿No ves, decía, cómo las luces resultan retostadas, las carnes pálidas, los lienzos blancos y amarillentos, el azul verdoso, y todo cubierto de un tinte líbido, que desgracia la hermosura del colorido? Si la luz del cielo es diáfana y pura; si las carnes perfectas son de un blanco ya sonrosado, ya ligeramente azulado; si los colores primitivos tienen un tono graduado por un mismo diapasón, desde el punto más alto y claro de la luz, hasta el más bajo y oscuro de la sombra; en fin, si los cambiantes que admite la pintura son dirigidos a hermosear, templar y entonar el colorido, y no a entristecerlo y agriarle, ¿cuánto no dañará este maldito ocre, que cuanto más viejo es más regañón, y pone los cuadros tan amarillos como las pitanzas de la cartuja? No se olvidaba de la observación que usted me hizo aquí viendo los bocetos de la cúpula, a saber, que en el fresco se rechupaba mucho el color amarillo; pero dice que el olio, lejos de rechupar el ocre, lo escupe más y más con el tiempo, y hace la vejez de los cuadros pálida y cadavérica como la muerte.

Vea usted aquí, mi querido fray Manuel, lo que yo pude inferir del juicio de este señor, y lo que me decía dándome sus instrucciones sobre el colorido y dibujo; pues aunque no sabe tomar el lápiz, se precia de tener algún gusto en la teórica del arte. Yo se lo digo a usted en confianza, para que quede entre los dos, pues no es para otra cosa.

Mucho celebro que el señor cardenal haya gustado tanto de las pinturas de la iglesia, como acá esperábamos, y de lo que ya teníamos alguna noticia por uno de los que concurren a casa de su eminencia, pues que le oyeron ponderar la inteligencia y manejo que usted tiene para el fresco, lo que este señor oyó con gusto, porque se interesa mucho, mucho en la buena

reputación de usted. En prueba de ello, le remito la adjunta nota, que me mandó formar para que se la envíe de su parte, suplicándole que, sacudiendo su pereza, se sirva dedicar un rato para responder a las preguntas que contiene. Dice que cuando usted lo haya hecho me hará extender una relación para remitir al cronista de los artistas españoles, que fue grande amigo del Sr. don Francisco, y lo es de Goya y su señora, y desea tener esta relación, en la que se hará de usted el elogio que es debido a su buen talento.

Por acá nada ocurre de particular. Deseamos mucho que se acerque el tiempo de vernos, y entretanto, recibiendo usted finas memorias y muy expresivas gracias de este señor, así como del señor gobernador y sus compañeros, me repito a su disposición fino amigo y etc.

Noticias que se desean acerca del P. Fr. Manuel Bayeu

1ª Dónde y cuándo nació (de los padres ya se tiene noticia).

2ª Qué estudios hizo, y con quién.

3ª De quién tomó los principios de dibujo y pintura, dónde y en qué tiempo.

4ª Cuándo y dónde tomó el santo hábito e hizo su profesión religiosa.

5ª Cuándo empezó a ejercer el arte de la pintura, y si antes se ocupó en copiar las obras de algún profesor distinguido, o se aficionó a alguna escuela, o se propuso algún modelo.

6ª Cuáles fueron las principales obras que pintó al olio, y dónde existen.

7ª Cuáles al fresco, etc., etc.

143

[Ca. segundo semestre 1805] **[Castillo de Bellver (Mallorca)]**

Manuel Martínez Marina, en carta dirigida a fray Manuel Bayeu, le transmite los juicios críticos de Jovellanos sobre siete bocetos de los frescos de la Cartuja de Valldemosa.

Carta B, tomada de JOVELLANOS (1990), t. V, p. 505-506, documento 2.086.

Mi estimado P. fray Manuel: He recibido la favorecida de usted del 6 con los siete bocetos que la acompañaban, los cuales he presentado a S.E., que no sólo ha tenido la mayor complacencia en verlos, sino que, colocándolos todos en su cuarto, los ha observado y disfrutado a todas horas desde aquel día. No vuelven con ésta, porque dice que los quiere disfrutar más despacio, y que aun se atrevería a pretenderlos, si usted no me dijese que se los tenían pedidos. Con todo, como no es lo mismo pedir que ofrecer, quiere S.E. que yo diga a usted que, si no tuviere ya empeñada su palabra, tenga la bondad de ponerle en la lista de los pretendientes para los dos bocetos del número primero y segundo, esto es, para *El castillo de Emaús* y la *Resurección*, pues tendría gran gusto en conservarlos. Y aun añade que si en su lugar quisiere usted contentar a alguno de los otros pedidores con la Concepción que está acá, y que por el asunto acaso merecería preferencia, se la enviará con los otros cinco. Pero en todo caso quiere este señor que usted sepa que no tiene otra mira que la de poseer alguna cosa que acredite el mérito de las obras de usted, cual serían estos bocetos; aunque bien reconoce que usted es capaz todavía de hacer mucho más, si no fuese tan a carreras, como suele decirse, y no diese muchas veces su habilidad a perros.

También quiere que diga a usted que el juicio que ha formado de ella por estas obras es superior a la idea que antes tenía, y que muchas veces a vista de los bocetos exclama: si corriendo hace esto, ¿qué no haría con un poco de meditación y de calma? Por lo mismo, aunque no desaprueba que cuando se trata de satisfacer impertinencias o caprichos, pinte usted a carrera, le aconseja, le exhorta y le ruega muy encarecidamente que, al empeñarse en obras grandes por su dignidad y su objeto, ponga todo el tiempo y todo el cuidado que ellas requieran, y nunca le duela el detenerse en cosas que los inteligentes han de ver, examinar y juzgar por espacio de muchos siglos. Bien conoce este señor que es impertinente y cansado en la repetición de sus consejos, pero confía que usted los mirará como una prueba de la fina amistad que le profesa y del aprecio que hace de su talento.

Por último, remito la adjunta nota en que se indica el juicio particular que ha hecho S.E. de cada boceto, pues, aunque no presume de muy inteligente, conoce que las observaciones de los aficionados suelen tal vez ser de algún provecho aun a los más grandes profesores.

Por mi parte nada tengo que añadir, sino que el ángel sentado en el sepulcro me tiene enamorado; y que todos los de ésta, haciendo mucha memoria de usted y mucho aprecio de sus expresiones, se las retornan afectuosamente, extendiéndolas S.E. y yo a los demás amigos

de ésa, quedando de usted como siempre afectísimos y reconocidos amigos suyos de corazón, de que doy fe,

Marina.

Nota.- En tres de los bocetos se pintan libros encuadernados; pero en aquel tiempo los libros se escribían en pergamino, y éstos se envolvían en rollos, de donde vino el nombre de volúmenes. El uso de encuadernar es muy posterior al principio de nuestra era. Se advierte, porque los críticos se paran mucho en estos anacronismos, por más que hayan incurrido en ellos los más célebres pintores, sin exceptuar a Rafael.

Nota que se cita en la carta anterior.

Núm. 1º. *Castillo de Emaús.* Bien compuesto, bien dibujado; pero para de noche y sin más luz que la de un candil, está demasiado iluminado, y la luz no es tan roja ni confusa como la artificial. Otros ponen la acción de día *(la fracción del pan),* y S. Lucas no dice que fue de noche, sino al anochecer; y así, si se quiere apagar el candil y abrir una claraboya en lo alto del muro, nada más habrá que alterar. El colorido de este cuadro es el mejor de todos. El apóstol que está en pie parece en proporción muy abreviada de medio cuerpo abajo.

Núm. 2º. *La Resurrección.* Es muy buen cuadro, bien compuesto y bien colorido. Bellísimo sobre todo el ángel, salvo el pecho, que parece algo mujeril. La Magdalena no es tan agraciada ni bella como nos la figuramos. Esta figura admite todas las gracias de la hermosura profana, realzadas por el arrepentimiento. Cuidado con el ocre en carnes tan delicadas, que da alguna palidez al cuadro.

Núm. 3º. *La presentación.* Por Dios que no se pinte a Santa Ana como una Marinuño. Era vieja, sin duda, pero no tan vieja, sino tal que admitía todas las gracias marchitas de la vejez. Todavía anda por aquí el ocre, y los colores no alegran tanto como él entristece.

Núm. 5º. *Desposorios.* Es muy lindo cuadro, salvo la actitud de la Virgen, que es poco decorosa, y el tono general, que es más triste de lo que pide una boda, y una boda del cielo, que supone una inundación de gloria y luz celestial.

Núm. 6º. *El Tránsito.* Algo hay que notar, así en la composición como en el colorido de este cuadro, que está superiormente dibujado. La variedad, el contraste y la enérgica expresión de los semblantes son dignos de aparecer sin cosa que los afee. El tono general es triste, cuando no lo es el asunto, porque si la muerte de los santos es alegre y preciosa, ¿cuánto no lo sería la de la reina de los santos? Y si en la muerte de otros no sería extraño representar alguna luz de gloria, ¿cuánto más convendría en el tránsito de aquella reina del cielo, que tenía preparado en él un trono inmarcesible? Además el lecho está colocado en demasiada altura; el blanco de las ropas debiera ser cándido y puro, como quien las vestía, y aun el pequeño movimiento del cuerpo destruye un poco la idea de paz y reposo que debía reinar en un espíritu para quien estaban abiertos los cielos. Por último, este pensamiento, si no está ejecutado, es menester arrimarle y componerle de nuevo. Si se hiciere así, no se olvide de que el discípulo amado, aquien se honró con el nombre de hijo de María, debe hacer gran papel en esta escena.

144

1805-09-16 **[Mallorca]**

El padre Dionisio Sard, vicario presidente de la Cartuja de Valldemosa, dona a la ermita de Betlem (Artá) siete cuadros de fray Manuel Bayeu.

Artá (Mallorca), Ermita de Betlem, *Memoria de la fundación por el P. Fr. A. D. M. P. C.* [Padre fray Antonio de Mallorca, padre capuchino], fols. 7 r. - 7 v.

Mención en GILI (1988), p. 165.

| 7 r. ... El padre don Dionisio Sard, monje cartujo, donó para el mismo oratorio el cuadro del Nacimiento del Salvador con otros que se espresan en un escrito del mismo que dice:

"Yo, el infra escrito, monge y vicario presidente del Real Monasterio de la Cartuxa de Jesús Nazareno, hago donación a los ermitaños de la nueva ermita de Nuestra Señora de Belén, sita en el término de la villa de Artá, de 8 pinturas que con este papel les remito: esto es, el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, la Beata Tomasa, el [*subrayado:* Ecce Homo], Santa | 7 v. Magdalena, San Juan Bautista, San Bruno en el desierto hallado por el conde de Calabria, la tentación de San Antonio, y una calavera símbolo de la muerte. Todos estos quadros fueron, excepto la Beata, pintados por fray Manuel Bayeu, cartuxo. En fe lo qual lo firmo hoy día 16 de setiembre del año 1805. Fray Dionisio Sard, vicario presidente de la Cartuxa".

145

[1806-01-¿?] **[Castillo de Bellver (Mallorca)]**

Manuel Martínez Marina, en carta dirigida a fray Manuel Bayeu, le transmite los jucios críticos de Jovellanos sobre una Ascensión pintada por aquel.

Carta C, tomada de JOVELLANOS (1990), t. V, p. 502-505, documento 2.085.

Mi estimado padre fray Manuel: ¡Gracias a Dios que se ha entrado felizmente en este nuevo año que va a correr sobre nuestras vidas, y él quiera hacernos dignos de nuestros santos deberes, conservándonos en salud y en su santa gracia!

Mucho celebraremos que la infusión de quina pruebe a usted tan bien como dice este señor que le ha probado, y como espera sucederá, aunque ciertamente su mal de estómago no

tiene otra causa que la demasiada aplicación al trabajo atropellado y continuo de manos y cabeza.

Don Pedro habrá dicho ya a usted cuánto ha gustado el boceto a mi amo, que lo halló muy superior a los dos de las bóvedas, por su mayor frescura en las tintas, limpieza en la escena, exactitud de dibujo, gracia de colorido y fuerza de claroscuro, sobre una composición bastante bien entendida, pues todo esto se advierte en general.

Aun hablando en detalle admiró S.E. sobremanera algunas figuras, soberbiamente dibujadas y expresadas, por ejemplo la del San Pedro, y aun la del San Juan, bien que la actitud de éste le parece poco decorosa. También es buena la figura de la Virgen; pero dice que la postura de brazos caídos y manos cruzadas no da bien la expresión que conviene al asunto y que debe ser distinta de las demás, esto es, de una plenitud de gozo al ver a su divino Hijo subir triunfante al cielo, estando segura de seguirle luego allá.

Pero ha reparado sobre todo en las figuras del Salvador y los ángeles. Quisiera que aquélla representase un cuerpo glorioso y fuese más viva de luz que de carne; que estuviese más elevada; que la irradiación saliese de todo el cuerpo, y no sólo de la cabeza; que ésta estuviese más en reposo y sin más movimiento que el necesario para animarla un poco, pues que Jesucristo subía por su propia virtud, y por consiguiente no había menester de esfuerzo alguno.

En los ángeles advirtió que deben estar vestidos de blanco, e indicar en su actitud y movimiento que bajan a hablar con los discípulos. Para que todo esto se percibiese mejor, querría S.E. que se rebajase un poco la cima del monte, o se pusiese descubriendo mayor porción de cielo. Y en fin, que las huellas de las plantas del Salvador no fuesen sino como de luz.

S.E. ha copiado lo que dice relación al texto sagrado de este santo misterio para enviarlo a usted, a fin de que lo tenga presente y arregle a él todos sus pensamientos. Y como se complace en estas cosas, ha formado la idea de una nueva composición sobre el mismo asunto, para que cuando usted tenga que pintarle otra vez (pues que la del boceto ya no se debe mudar, sino sólo mejorar) tome de ella lo que le acomodare. Uno y otro va adjunto; y mande a su afecto seguro servidor q. b. s. m.,

Marina.

Idea de la nueva composición que se cita en la carta anterior.

Nada dicen del misterio de la Ascensión del Señor San Mateo ni San Juan. San Marcos dice: "Y fue llevado al cielo, y se asienta a la diestra de Dios". Y San Lucas: "Se separó de ellos (los que le seguían), y era llevado al cielo". Pero en los *Hechos apostólicos* consta más particularmente el caso, y además se expresa el lugar de la escena. He aquí su texto:

"Y habiendo dicho estas cosas (El Salvador), se elevó a su vista (de los que le

seguían), y una nube le recibió y le alejó de sus ojos.

"Y como estuviesen mirándole, he aquí que dos varones se presentaron junto a ellos con blancas vestiduras, y les dijeron: Galileos, ¿qué estáis mirando al cielo? Este Jesús, que fue llevado al cielo de entre vosotros, volverá en la misma manera en que le visteis ir al cielo.

"Entonces volvieron a Jerusalén desde el monte Olivete".

El pintor encargado de tal asunto no puede dejar de arreglar su invención al texto sagrado, y nada puede añadir en su invención que desdiga de su letra, ni en exactitud ni en decoro.

Además, como la pintura en los hechos sucesivos no puede representar más que un momento, el pintor debe elegir aquel en que la escena se halle más conforme a su gusto y sus ideas.

Por tanto, si yo hubiese de pintar un cuadro de este asunto, escogería el momento de la aparición de los ángeles, y que empezasen a hablar a los discípulos del Salvador y antes de haber acabado éstos su embajada.

De consiguiente, representaría la figura del Salvador cuando la nube le había separado ya de la vista de sus discípulos, la colocaría en la mayor altura posible del cielo descubierto y haría que al espectador del cuadro le alumbrase como una luz brillante, pero con forma humana, al través de la nube, que por lo mismo debía ser transparente e iluminada y penetrada por los gloriosos rayos que partieren de la misma figura.

Con esto me quedaría libre toda la escena inferior para una composición muy expresiva del momento ya indicado.

En él pondría en primer término sólo cuatro figuras, a saber: los ángeles vestidos de blanco, dirigiendo su palabra a los discípulos; la Virgen, que no habría menester oir lo que ya sabía, a otra parte, mirando al cielo en un éxtasis de gozo, como que veía a su Hijo ir a sentarse a la diestra de su eterno Padre en la plenitud de su gloria, y como que estaba cierta de acompañarle muy presto en ella; san Juan al lado de la Virgen, mirando a la misma nube, pero con una expresión que, en medio del gozo que le inspiraba su amor y su fe, indicase algo de la tristeza que le ocupaba la ausencia de su amado. Las santas mujeres deberían ponerse a esta parte.

Después dividiría en grupos y en diferentes términos lo restante de la muchedumbre, de la manera más conveniente para el contraste. De los principales discípulos, unos expresarían en su actitud la más desconsolada tristeza por haber perdido de vista a su divino maestro, como que todavía no oyeran las promesas de los ángeles; otros seguirían aún con sus ojos la nube que le envolvía; pero, si fuere posible, indicando ya que la viva voz de los ángeles empezaba a atraer su atención, y los más convertidos del todo a oír esta voz; unos con gran sorpresa, otros sólo con gran curiosidad.

Con esto tendría un anchísimo campo para variar las situaciones, las actitudes y la expresión de todas las figuras, porque la admiración, la sorpresa, la curiosidad, la tristeza, el desconsuelo y aun el gozo graduado hasta el éxtasis, concurrirían a hacer un cuadro lleno de expresión y de alma, y como se suele decir, un cuadro parlante.

Para lograr mejor esta idea, colocaría la parte más elevada del monte a la derecha de la escena; pero sin levantarla demasiado, y graduándola hasta el último término para darle más fondo y que me dejase mucho cielo abierto. A esto haría contribuir no sólo la situación de las figuras, sino también la de los olivos y arbustos del monte para marcar el ambiente.

Tampoco pondría la nube del Salvador en medio, ni sobre la altura del monte, sino a un lado de ella, y donde hubiese mayor espacio de cielo. Pintaría éste muy limpio y claro para hacer brillar más el resplandor de la nube, sin dejar de poner algunos arreboles que contribuyesen a hermosearle, ni de bañar el horizonte de una suave y hermosa luz, para aislar las figuras que le cortasen.

Esta es la idea que me ha ocurrido sobre este asunto.

146

[Ca. primer semestre 1806] **[Castillo de Bellver (Mallorca)]**

Manuel Martínez Marina, en carta a fray Manuel Bayeu, le transmite las opiniones de Jovellanos sobre un Via Crucis pintado por aquel.

Carta D, tomada de JOVELLANOS (1990), t. V, p. 519-520, documento 2.090.

¡Válgame Dios, mi P. fray Manuel, y qué de buenos ratos nos ha dado usted con sus diez piezas de Viacrucis! Este señor ha quedado admirado hasta la sorpresa, viendo de cuánto es usted capaz trabajando a galope, pues, aunque la priesa se echa de ver en tal cual de estos cuadros, hay en ellos, en medio de algunas incorrecciones, admirables cosas, así de composición y dibujo, como de claroscuro y colorido. Pero con todo eso vuelve a su manía, y viendo cuánto los dos borroncitos que tiene acá exceden a estos cuadros, aun confesando usted que aquéllos pudieran estar más acabados, se duele muy de corazón de que usted no entre en su máxima de trabajar más despacio, y se enfada y enoja contra tanto impertinente como le obliga andar a carreras.

Y volviendo a los cuadros de la Pasión, S.E. ha admirado muchísimo la composición de la mayor parte de ellos, particularmente [la] del segundo, que es sencillísima y agraciada, y también la de algún otro. El dibujo en general es bastante correcto, particularmente en las figuras del Salvador, aunque sus semblantes no siempre tienen la dignidad ni la expresión que

tan alto sujeto y asunto requerían. El colorido es bellísimo, salvo en algunos semblantes del Salvador, en que es algo rejalbido, y en los sayones y en el buen Cireneo, en que tira demasiado a color de cobre, que no es moreno, sino aindianado. El dibujo peca algo en algunas figuras por su proporción, por ejemplo, la Verónica, que a ponerse en pie descollaría sobre todas las figuras, *ab humero, et sursum* ; y esto además de estar vestida muy de gala y lozanamente para tal objeto. Y en esto de vestido también extrañó ver a Pilatos con turbante, y en vez de la toga con una capa que pudiera pasar por alquicel morisco.

En cuanto a claroscuro, es admirable en casi todo los cuadros, y les da mucho ambiente, si se exceptúa el de la Verónica, cuyo cielo es demasiado oscuro, y otros tres cielos, que por recolorados se vienen encima de las figuras. Los demás cielos son muy bellos y diáfanos, y aún parecerían mejor si las figuras de los términos intermedios no estuviesen tan teñidas de su mismo color, y sobre un mismo tono. Por último, la figura del Salvador desnudo, en el cuadro que no está numerado, no le gustó a S.E., porque sobre no ser muy exacta en el dibujo, le parece que sus carnes están demasiado desgarradas; y aunque éste sea un defecto común en semejantes cuadros, S.E. está persuadido a que persona tan divina, bien que sufriese cuanto no podemos imaginar de dolor y de escarnio, nada pudo perder de su original integridad. Por esto el sabio Mengs, en el sublime cuadro del *Descendimiento*, lejos de adoptar este abuso, expresó con la mayor delicadeza las llagas, las heridas y los livores del Salvador, de una manera que encanta al mismo tiempo que conmueve.

Este señor ha querido apuntar todos estos reparos, que aunque menudos, no desmerecerán la atención de usted; y pues que es capaz de evitarlos siempre que quiera, dice que no quiere perdonarlos. De usted siempre afecto,

M.M. Marina.

147

[Ca.1806] **Castillo de Bellver (Mallorca)]**

Jovellanos, en carta a fray Manuel Bayeu, le transmite algunas reflexiones relativas a la Pintura.

Carta E, tomada de JOVELLANOS (1990), t. V, p. 509-510, documento 2.088.

Mi estimado P. fray Manuel: la última carta de usted dio ocasión a algunas reflexiones, que no se omitirán por quien le estima tan de veras y tiene tan ardiente deseo de sus lucimientos como alta opinión de su habilidad.

1ª Prescidiendo de que está ya averiguado en la física que la luz no es fuego, ni tampoco materia solar; y de que el color blanco no es otra cosa que la reflexión de todos los

rayos de la luz, es indubitable que la luz de la gloria debe ser la más pura y diáfana, y por consiguiente la más libre de toda mezcla de color, y la que más se acerca al blanco.

2ª Que por esto han observado la máxima de imitarla así los buenos pintores, y entre ellos el insigne Mengs, y el más sobresaliente de sus discípulos don Francisco Bayeu.

3ª Que aunque la necesidad de contraste obliga casi siempre a mezclar algún otro color al blanco, parece que sería mejor combinarle con el rojo que con el amarillo, porque éste no es el color verdadero, sino aparente, del sol, y aquél se acerca más al color del fuego y se aleja menos del de la luz reflejada.

4ª Porque no debiendo haber en el arte lo que no pueda haber en la naturaleza, los volantes y colgantes de los paños, hechos al capricho, son defectuosos, y, siéndolo, no se pueden autorizar con el ejemplo de otros pintores, y menos los movimientos y ondulaciones del dibujo en las figuras, cuya simplicidad es siempre preferible, no tanto porque la buscaron los griegos, cuanto por ser más conforme con la razón del arte y con la naturaleza, que es su tipo.

5ª Que esta máxima, digna de observarse en toda figura, lo debe ser más en las sagradas, y más todavía en las de la Virgen y su Hijo santísimo, que deben representar, en cuanto pueda el arte, algo de la divinidad, que es la simplicidad por esencia.

¡Feliz don Manuel Marina, que va a entretenerse hablando de tan gustosa materia con el padre Bayeu, y viéndole poner en ejecución estas máximas! Así se desa para mayor complemento de su bien adquirida reputación.

148

1806-08-05 **Barcelona**

Fray Manuel Bayeu da noticias por carta a Miguel Esteban Ric de su estancia provisional en Barcelona al regresar de Mallorca.

Fonz, Archivo del barón de Valdeolivos, caja 50.

| Barcerlona, 5 de agosto de 1806.

[*Texto interlineado del destinatario:* Día 15 agosto le respondí a Barcelona.]

Señor don Miguel Ric, amigo y dueño:

Ayer me fui a visitar la Cartuxa de Monte Alegre y a la buelta me entregaron su carta en donde me participa mis abenturas, que ciertamente han sido trágicas; pero gracias a Dios

estamos buenos en esta ciudad para lo que usted quiera mandar.

Apenas salimos de la cuarentena, que hemos hestado 20 días muy mal hacomodados y comidos, gastando como cualquiera señor, me vino a ber don Pedro Satué, secretario del governador, ofreciéndose con su casa, persona y bienes con singular afecto. Frecuento su casa y la del governador, a quien estoy pintando ahora mismo una Dolorosa para su deboción porque así me la pidió.

Yo, verdaderamente, estoy cansado, y pienso descansar unos cuantos días antes de emprender el biage. En el entretanto se pasarán las calores para ir a mi casa, que tengo grandes ganas; y también de ver a usted. Y le doy muchas gracias por tanto que me faborece, pero gracias a Dios no ha llegado el caso de haber de menester dineros, que si hubiera llegado me hubiera balido del fabor de usted, cuya oferta estimo mucho.

Si tiene usted ocasión embíe a decir mis afectos a Sixena, de cuyas señoras y oraciones me he acordado en mis abenturas. Y al mismo tiempo dirá mis afectos a los señores de la tertulia, señoras de su casa, con don Antonio, mosén Pedro, juntamente con Caballero y demás de su casa, y de parte de Pedro. Mientras, quedo rogando a Dios guarde a usted muchos años, y besa su mano,

fray Manuel Bayeu.

Pintando y dictando ba todo mal.

Señor Varón de Valdeolibos.

Post data: Oy ahorcan un voluntario de Barbastro desertor por haber echo 3 muertes.

149

[1806-10-29] **[Castillo de Bellver (Mallorca)]**

Manuel Martínez Marina, en su nombre y en el de Jovellanos, comenta por carta algunos asuntos a fray Manuel Bayeu tras su regreso a la Cartuja de las Fuentes .

Carta F, tomada de JOVELLANOS (1990), t. V, p. 507-509, documento 2.087.

Mi muy estimado padre fray Manuel: Hemos recibido con el mayor gusto la favorecida de usted de 15 del pasado, pues, aunque sabíamos ya por la encíclica que anduvo circulando por los muchos amigos de aquí las tristes aventuras y demás sucesos de su navegación, teníamos gran deseo de leer su feliz llegada a esta santa casa y al seno de sus religiosos

hermanos, la cual hemos celebrado con todo el corazón. Sabíamos también que usted había recibido cuarenta duros del señor Figuerola para su relicario y tenemos la mayor satisfacción en que esta pieza hubiese salido a su gusto, como creemos bien, pues que se ha hecho por su propio dibujo.

Hemos visto con admiración que usted no sabe descansar, o por lo menos que su afición a la pintura no le deja conocer el cansancio que causa cuando se pinta de priesa y a destajo. Y como nos hemos arrogado el derecho de aconsejar a usted cuando estaba cerca, ahora que está lejos y que no puede zurrarnos con la paleta nos tomaremos la libertad de reñirle siempre y cuando sepamos que no se va a la mano en el trabajo. No queremos decir con esto que usted no pinte, porque esto sería una pérdida para el arte y un martirio para usted, y porque si el buen soldado debe morir con la espada en la mano, el buen pintor debe acabar con el pincel entre los dedos. Pero deseamos que usted pinte poco, nunca con premura, y siempre cosas de gusto y pensadas muy despacio, ya que ejecutadas muy de priesa, porque vemos que en esto es inútil la predicación. No olvide usted que los pasos de la vejez son más precipitados que los de la juventud, y que si en ésta el trabajo y la acción fortalecen, al paso que agradan, en aquélla pueden entretener, pero siempre cansan y debilitan. Nosotros deseamos mucho que usted pinte y haga cosas buenas; pero deseamos más que se conserve y viva para nuestro consuelo, que si usted se propone no olvidar este castillo, también puede contar que nosotros no olvidaremos a usted, ni por usted el santo lugar que habita.

Damos muchas memorias al amigo don Pedro, y aunque suponemos que estando cerca de su casa no se acomodará bien a vivir en reclusión, deseamos que no olvide los buenos consejos de usted, ni se abandone a trabajar sin guía.

Acaban de darnos la mala noticia de que falleció ayer tarde el señor Regente, pérdida sensible por la falta de tan buen magistrado y por el desamparo en que quedan su señora viuda e hijo. Al fin vendrá otro a disfrutar los trabajos hechos por usted en aquella casa. Nada más ocurre por ahora que repetir a usted el buen afecto de cuantos viven entre estos torreones, aunque no respondemos del de este gobernador, porque padece uno de sus accesos de locura, y se ha divorciado de nosotros más ha de un mes. El amo sobre todo se acuerda de usted con mucha frecuencia me manda saludarle con la mayor ternura; y en cuanto a mí, sabe usted que soy y seré siempre su más afecto apasionado y amigo q.s.m.b.

Marina.

P.D.- Como nada nos dice usted del señor Goya, dudamos que haya hecho el viaje proyectado de Zaragoza; mas si se verificare, no deje usted de abrazarle a nombre de este señor, que le profesa siempre la más tierna amistad.

150

[¿1806-12-23?] **[Castillo de Bellver (Mallorca)]**

Manuel Martínez Marina, en su nombre y en el de Jovellanos, comenta por carta algunos asuntos a fray Manuel Bayeu.

Carta G, tomada de JOVELLANOS (1990), t. V, p. 510 y 519, documento 2.089.

Mi muy estimado P. fray Manuel: Hemos recibido la favorecida de usted de 19 del pasado, y celebramos mucho que se halle bueno y descansado de sus andanzas, y aunque estuvimos tentados a sentir que le volviesen a meter en el empeño de pintar cuadrotes, en que necesariamente debe andar de priesa, así por el gran número de los que le piden, como por su enorme tamaño, viendo que usted no puede esconder el gusto con que toma estos encargos, nos resignamos también en su voluntad, y reprimimos el deseo que teníamos de que descansase y diese de mano a todo lo que no fuese pintar poco y despacio, y sólo cuando viniese la gana de entretenerse con los pinceles, de corresponder por este medio con los amigos del arte, y dejar alguna cosa bien pensada y ejecutada despacio para la posteridad.

Por lo demás estamos muy contentos de que usted haya vencido y despreciado la tentación de ir a pintar a Madrid, donde seguramente hubiera tenido más sinsabores que buenos ratos, porque en aquel teatro, sobre estar lleno de gentes melindrosas y malcontentadizas, hay muchos fisgones y envidiosos, y al cabo, como suele decirse, todo vendría a dar sobre el culo del fraile.

Lo que sí celebramos muy particularmente es que el hermano Goya se conserve tan bueno como usted nos dice, y estimamos muy de corazón su buena memoria, así como la de esos reverendos hermanos, que tanto nos honran sin conocernos, y por lo mismo a unos y a otros podrá usted retornar la expresión de nuestro reconocimiento y buen afecto.

Por acá gozamos de buena salud y nos entretenemos también con los pinceles, porque al fin se va a acabar el cuarto de la chimenea, en que el señor capitán suizo don Luis Quenel ha pintado un país bucólico, y yo otros dos a su lado; y además una sobrepuerta con la vista de este bosque y sus torreones, y una graciosa guarnición inventada por S.E. Así se va pasando el tiempo malo, mientras venga otro mejor. El señor gobernador, don Domingo y demás de casa hacen a usted una muy fina expresión, y sobre todo el amo, que le encarga mucho que cuide su estómago, que tenga gran dieta de comida y trabajo, y que cuando le sintiere débil acuda con la infusión de quina. Y en cuanto a mí, ya sabe usted lo mucho que le quiero, y que saludando a don Pedro, soy siempre suyo de corazón, afecto servidor q.b.s.m.

[Marina].

151

1808-12-20 **Cartuja de la Concepción (Zaragoza)**

La comunidad de la Cartuja de la Concepción abandona totalmente su monasterio debido a la invasión francesa.

Fuentes de Ebro, Archivo Parroquial., *Libro de las determinaciones conventuales de esta Santa Cartuja de la Purísima Concepción,* 1651-1835, p. 406.

152

1819-09-29 **Cartuja de la Concepción (Zaragoza)**

El definitorio de la provincia cartujana de Cataluña encomienda a la comunidad de la Cartuja de la Concepción la obligación de celebrar un aniversario mensual y otro anual pertenecientes a la Cartuja de las Fuentes, mientras ésta última siga en el mal estado derivado de la invasión francesa y sus monjes permanezcan dispersos en otras casas de la Orden.

Fuentes de Ebro, Archivo Parroquial, *Libro de las determinaciones conventuales de esta Santa Cartuja de la Purísima Concepción,* 1651-1835, p. 426.

153

1819-11-07 **Zaragoza**

El prior de la Cartuja de las Fuentes Tomás López pide a la Academia de San Luis que devuelva al monasterio unos cuadros de Francisco, Ramón y Manuel Bayeu retirados durante la dominación francesa.

Zaragoza, Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, *Libro de resoluciones de juntas ordinarias de la Real Academia de San Luis*, 1815-1826, t. 5, fols. 103 v. -105 r.

| 103 v. En 7 de noviembre de 1819 se celebró junta ordinaria de la Real Academia de San Luis con asistencia del señor don Benito Fernández Navarrete, deán de esta metropolitana iglesia, consiliario 1º, que hizo de presidente; y el infrascrito; los señores académicos de honor don Juan Pérez Bueno, contador de este egército y Reino, y don Gerónimo Dolz, comendador de la religión de San Juan y recibidor de la misma; y los señores profesores don Tomás Llovet y don Tiburcio del Caso...

| 105 r. ... Leyose un memorial de fray Tomás López, monge prior de la Real Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, pidiendo se le entreguen unos cuadros que esisten en la academia pintados por don Francisco, don Ramón y fray Manuel Bayeu, los quales se trasladaron en tiempo del gobierno intruso. Y se acordó se mirasen los antecedentes que había sobre este particular para resolver lo que corresponda sobre dicha solicitud...

Y habiendo espresado los señores profesores que no tenían cosa particular que hacer presente, se disolvió la junta de que certifico.

Don Agustín Alcaide, secretario.

154

1819-12-05 **Zaragoza**

La junta de la Academia de San Luis de Zaragoza acuerda oficiar al prior de la Cartuja de las Fuentes Miguel Aloy para comunicarle que los cuadros de los Bayeu cuya devolución había solicitado el anterior prior Tomás López, no se encuentran en poder de la Academia por haber sido ya reintegrados en 1814, a excepción de cuatro bocetos.

Zaragoza, Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, *Libro de resoluciones de juntas ordinarias de la Real Academia de San Luis,* 1815-1826, t. 5, fols. 105 r. -107 r.

| 105 r. En 5 de diciembre de 1819 se celebró junta ordinaria de la Real Academia de San Luis con asistencia de los muy ilustres señores Juan Pérez Bueno, que como viceconsiliario 2º hizo de presidente; y don Vicente del Campo, auditor de guerra de los Reales Egércitos, fiscal del establecimiento; y el infrascrito; los señores académicos de honor don Pedro Atanasio Pardo y Arce, arcediano del Salvador, y don fray Gerónimo Dolz, comendador de la religión de San Juan y recividor de la misma en esta Castellanía de Amposta; y los señores profesores don Tomás Llovet y don Tiburcio del Caso...

| 106 v. ...También hizo presente que con presencia de lo acordado en la última junta había tomado noticias sobre los quadros que reclamaba fray Tomás López, monge prior de la Real Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes. Y que resultaba que quando la traslación de los esistentes en el Convento de San Pedro Nolasco por orden del gobierno francés, se llevaron treinta y quatro quadros de la vida de San Bruno, uno de San José y el Niño, otro de San Cosme y San Damián, otro de la Adoración de los Reyes, otro de Nuestra Señora del Pilar, una pechina de Santa Engracia, otro de San Simón de Rojas, otro de Nuestra Señora de los Dolores, dos de asuntos fabulosos, el primero la Caída de los gigantes y el segundo Apolo y las musas, y otro boceto de asunto religioso, obras de don Manuel Bayeu, y otro que representaba a San Pedro con los Apóstoles. Que los 34 quadros y demás a escepción de los de asunto fabuloso y los dos bocetos últimos aparecían entregados en el 16 de agosto de 1814 a fray José Solanas, prior y presidente de dicha cartuja, según recibo del mismo. Y que los otros los había dejado no sólo por compensar a la Academia de los gastos ocurridos en su traslación, sino el reconocimiento a lo que influyó para que se conservasen, pues de otro modo no hubieran podi- | 107 r. do restaurarlos. Y con presencia de todo se acordó oficiar al muy reverendo padre prior actual fray Miguel Aloy haciéndole presente todos los pormenores ocurridos para que se sirva aprobar la cesión hecha por sus antecesores y consolidada con el largo transcurso de tiempo, advirtiéndole que de los quadros reclamados por el fray Tomás López como trasladados en la época del gobierno francés, únicamente esistían los quatro bocetos mencionados, y que el retrato de don Ramón Bayeu, dos cabezas y el boceto hecho para la bóbeda de la capilla mayor de la Encarnación Real, esistían ya en el museo de la Academia antes del año de 1808 como que se hallaban copiados por diferentes discípulos de la misma.

Los señores profesores espresaron que los estudios seguían muy concurridos y que no se les ofrecía nada que hacer presente. Con lo que se disolvió la junta de que certifico.

Don Agustín Alcaide.

155

1820-10-31 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

El prior de la Cartuja de las Fuentes expone al Jefe Político de Aragón la situación en que quedó el monasteio tras la invasión francesa.

Zaragoza, Archivo de la Diputación Provincial, legajo IX-577.

| Al oficio de Vuestra Excelencia de 26 del que fenece, con el qual se sirve comunicarme la Real Orden de 24 del mismo, al efecto de impedir Su Majestad el deterioro, malversación y demás perjuicios en los monasterios, y las muy atentas y acertadas disposiciones que ha tomado Vuestra Excelencia para su puntual cumplimiento, debo manifestarle que en este monasterio, en quanto es de mi parte y demás individuos de él, se ha procurado y procura el secundar las reales intenciones de Su Majestad de modo que aunque no se huviesen manifestado en esta Real Orden, se huviera puesto el mismo esmero para su realización. Pero, a pesar de nuestra vigilancia y cuidado, no ha dejado de haver algún exceso por parte de los pueblos vecinos, quienes sabiendo lo discutido y resuelto en las Cortes acerca nuestro estado, se agolpó bastante gente de ellos a vindemiar las pocas viñas del monasterio y cortar su poca arboleda, si bien luego que llegó a mi noticia el desorden, me dirigí por medio del padre prior al alcalde constitucional respectivo y se atajó el daño.

El deterioro que tiene actualmente este monasterio no es de ahora sino del tiempo de los franceses, en cuya época quedó sin mueble alguno, sin ventanas ni puertas en todo él, derribados los cubiertos y tejados de las parideras con parte de ellas, y otros muchos perjuicios en su edificios y haciendas. Y como éstas son muy pocas y lo han sido siempre desde su fundación, de modo que ha tenido este monasterio de subvenirse en todo tiempo de limosnas, no ha podido en estos años levantarse ni reparar el enunciado deterioro sino en aquello indispensablemente necesario y a que han alcanzado sus pocos haveres.

Con lo que respeta al sementero, se ha sem- | brado ya parte y se continúa, esperando se concluirá en todas las tierras que debían serlo favoreciendo el tiempo.Conque me parece puede quedar Vuestra Excelencia con la seguridad y satisfación de que por nuestra parte han sido y serán cumplimentadas sobre el particular sus disposiciones e intenciones de Su Majestad.

Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años.

Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, 31 octubre de 1820.

Fray Miguel Aloy, prior.

Señor Gefe Político de Aragón don Luis Veyán.

156

1820-12-07 **Cartuja de las Fuentes (Huesca)**

Inventario de la Cartuja de las Fuentes.

Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, legajo 8.666, *Cartuja de las Fuentes. Año 1820. Expediente de toma de posesión y de inventarios de los bienes de dicha cartuja,* fols. 1 r. - 10 r.

| 1 r. Con fecha de 18 de noviembre último me dice el señor comisionado principal del Crédito Público de esta Provincia de Aragón lo siguiente:

Según me comunica el señor intendente de esta provincia en 10 del presente, consiguiente a una orden que le transmitió el Excelentísimo Señor Secretario de Estado y del Despacho de Hacienda de 27 del expresado mes de octubre, dispuso que el alcalde constitucional de Lanaja ocupase provisionalmente los papeles y efectos pertenecientes al monasterio de la Cartuja de las Fuentes que se halla dentro de la demarcación del partido de esa ciudad...

| 2 r. ... En su virtud, a fin de evacuar esta comisión con arreglo a las órdenes e instrucciones comunicadas, me he trasladado desde la ciudad de Huesca a este monasterio de la Cartuja de las Fuentes en unión con don José Salvador, interventor de la Administración de Rentas de la misma ciudad. Y haviendo tomado de Lanaja las lindes ocupadas por éste de los quartos o aposentos en que habrá colocado por orden del señor intendente las escrituras, muebles y demás efectos pertenecientes a este monasterio, se procedió y dio principio a rehalizar los 5 ynventarios clasificando y comprehendiendo en ellos todas las escrituras y bienes muebles que se hallaron en él, con las pertenencias que le compete en el modo y forma que abajo se expresará. Y para que conste, lo firmo con dicho interventor en el monasterio de la Cartuja de las Fuentes a 2 de diciembre de 1820.

José Fortuño, comisionado Con mi intervención
Josef Bernardo Salvador

| 8 r. ... Inventario 4º.

Cien libros en folio de diferentes obras y ninguna completa
Trescientos sesenta en 4º ydem.
Un quadro de Nuestra Señora del Pilar de 1 vara de largo de madera dorado.
Uno idem de la Adoración de los Santos Reyes.
Otro idem de vara y media de la Sagrada Familia.
Tres idem pequeños con marcos dorados.
Uno idem en quadro del señor Comenge.
Quatro vidrieras.
Un quadro de Nuestra Señora de los Dolores con marco.
Treinta y cinco quadros de lienzo sin marco que comprehenden la historia de San Bruno.
Un quadro de Santo Tomás de Villanueva de 1 vara, sin marco.
Uno | 8 v. idem de San Cosme y San Damián de 1 vara, con marco dorado.
Quatro idem de paises de media vara de largos y una tercia de altos, con marcos de madera sin dorar.
Seis quadros de a 4ª para adorno de la sacristía.

Cartuja de las Fuentes, 7 de diciembre de 1820.

José Fortuño, comisionado

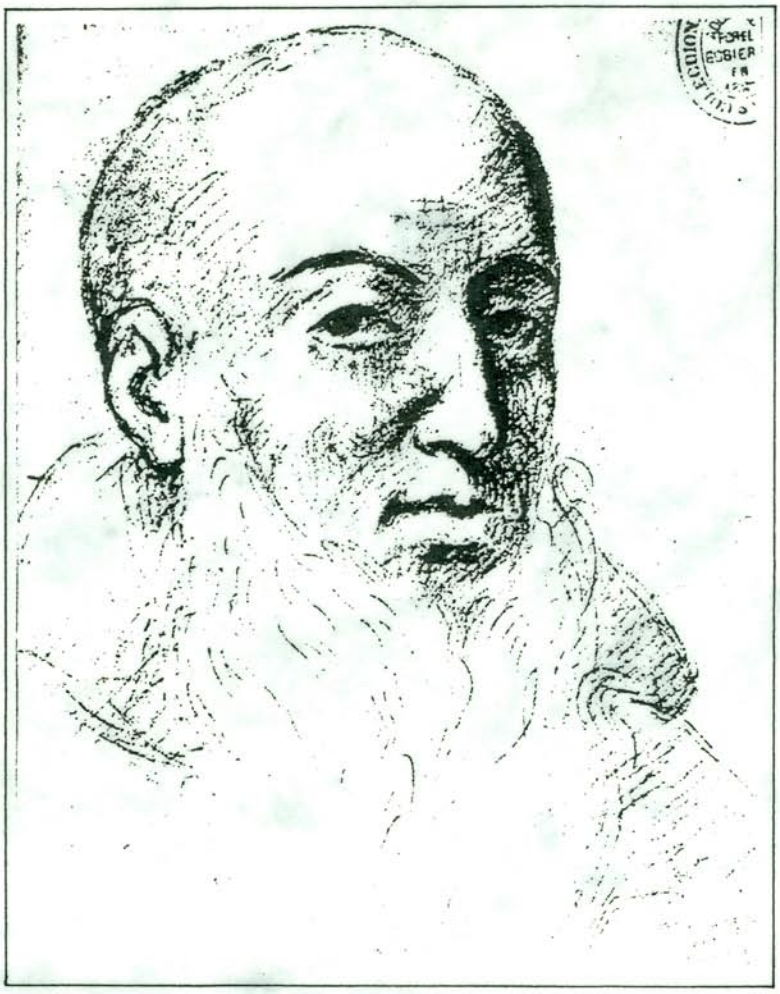
Fray Josef Solanas, prior y comisionado

Con mi intervención
Josef Bernardo Salvador

Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu

Apéndice gráfico

José-Ignacio Calvo Ruata



Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Francisco Esteban Lorente
Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
Enero de 1998

Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu

José-Ignacio Calvo Ruata

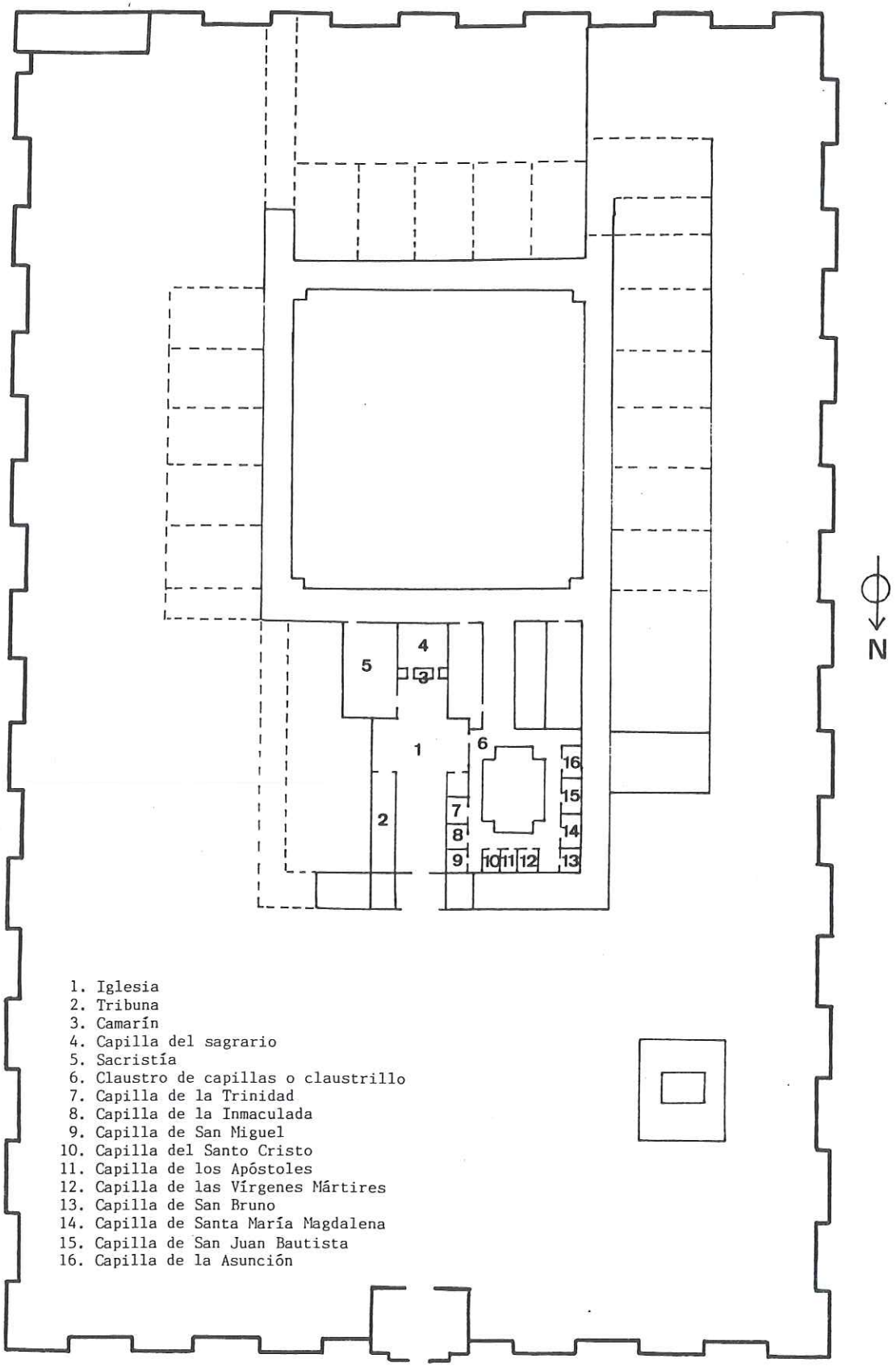
Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Francisco Esteban Lorente,
profesor titular del Departamento de Historia del Arte
de la Universidad de Zaragoza

APÉNDICE GRÁFICO

Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
Enero de 1998

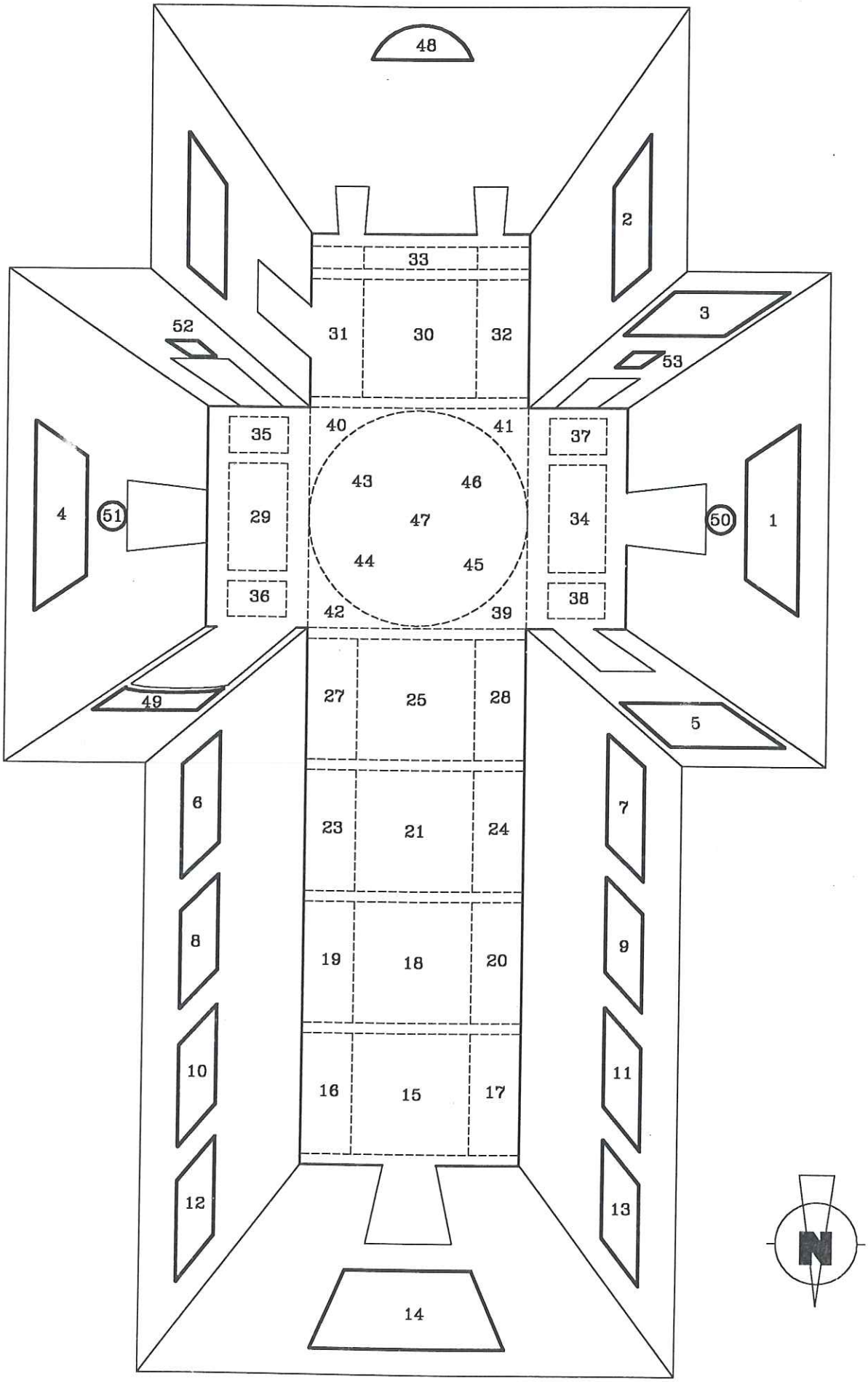
1. La Cartuja de las Fuentes

CARTUJA DE LAS FUENTES. CROQUIS GENERAL.



1. Iglesia
2. Tribuna
3. Camarín
4. Capilla del sagrario
5. Sacristía
6. Claustro de capillas o claustrillo
7. Capilla de la Trinidad
8. Capilla de la Inmaculada
9. Capilla de San Miguel
10. Capilla del Santo Cristo
11. Capilla de los Apóstoles
12. Capilla de las Vírgenes Mártires
13. Capilla de San Bruno
14. Capilla de Santa María Magdalena
15. Capilla de San Juan Bautista
16. Capilla de la Asunción

CARTUJA DE LAS FUENTES. IGLESIA

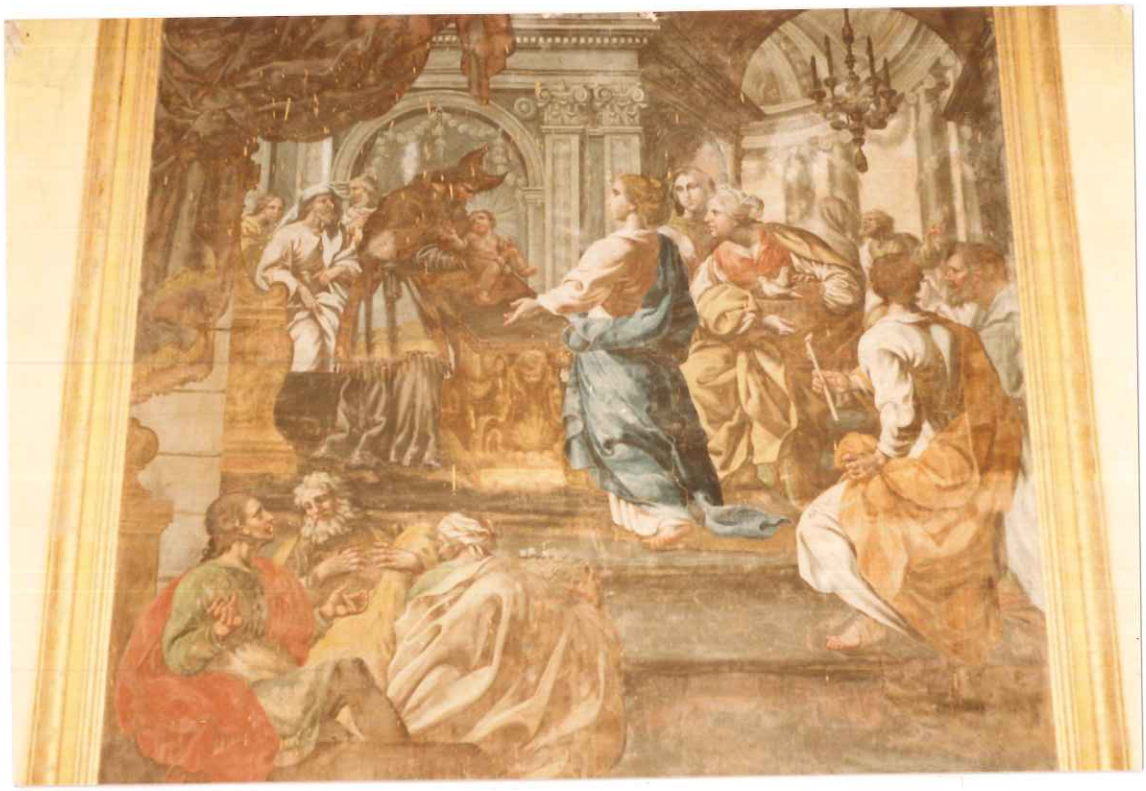




Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Lanaja, Huesca). Interior de la iglesia.



Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Lanaja, Huesca). Interior de la iglesia.



1. *La purificación de la Virgen y Presentación de Jesús en el templo.*



2. *La adoración de los Magos.*



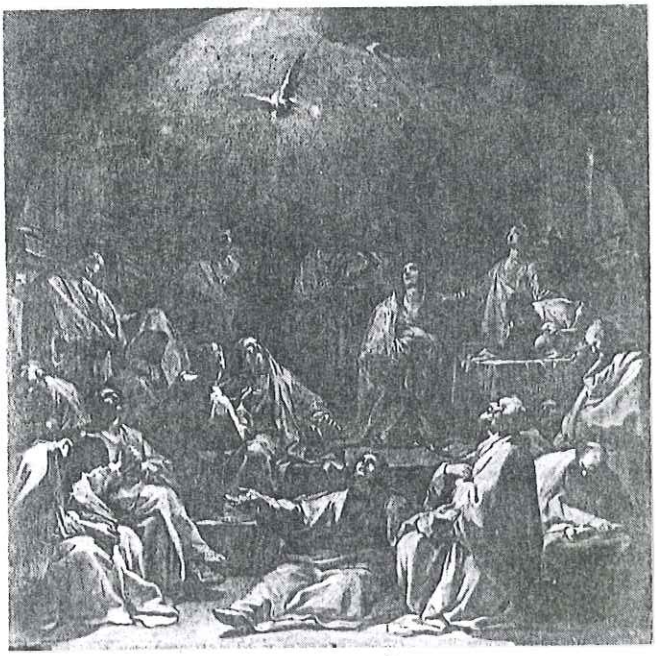
3. *La huida a Egipto.*



4. *La disputa del Niño Jesús con los doctores en el templo.*



Francisco Bayeu: *Pentecostés.*



Francisco Bayeu: *Pentecostés.*



5. *La Transfiguración.*



6. *El lavatorio de los pies .*



7. *La oración de Jesús en el Huerto de los Olivos.*



8. *El prendimiento de Cristo.*



9. *El escarnio de Cristo.*



10. *La flagelación de Cristo.*



11. *La coronación de espinas.*



12. *Cristo camino del Calvario.*



13. *La crucifixión.*



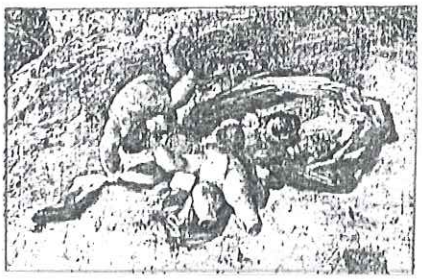
14. *El santo entierro.*



15. *Presentación de la Virgen niña en el templo.*



Francisco Bayeu: *La Rendición de Granada* (detalle del boceto, colección particular).



Francisco Bayeu: *La Rendición de Granada* (boceto en el Museo de Zaragoza).



16. *Grupo de angelitos.*



17. *Grupo de angelitos.*



18. *Desposorios de la Virgen .*



19. *Grupo de angelitos.*



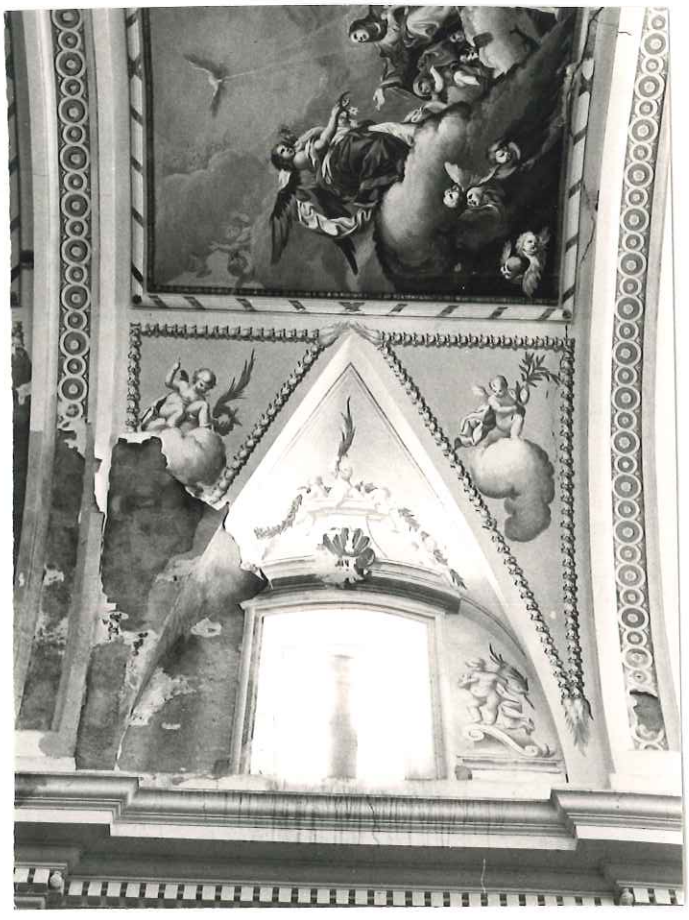
20. *Grupo de angelitos.*



21. *La Anuciación.*



23. *Grupo de angelitos.*



24. *Grupo de angelitos.*



22. *La Anunciación.* (boceto)



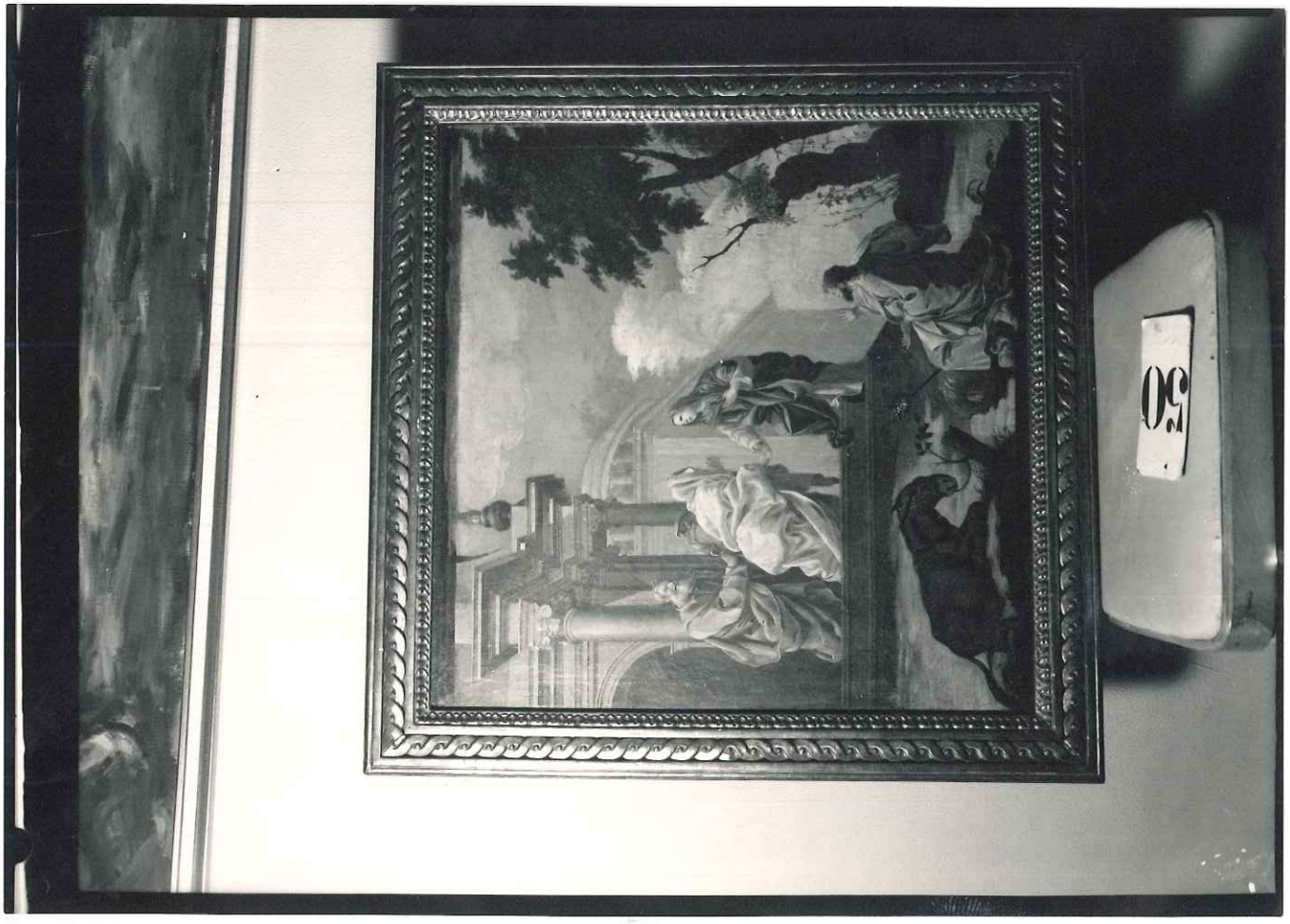
Francisco Bayeu: *San Agustín entre Cristo y la Virgen* **(Zaragoza, RSEAAP).**



Francisco Bayeu: *La Filosofía*
(boceto para una esquina de *La Apoteosis de Hércules* **).**



25. *Visitación de María a su prima Santa Isabel.*



26. *Visitación de María a su prima Santa Isabel.* (boceto)



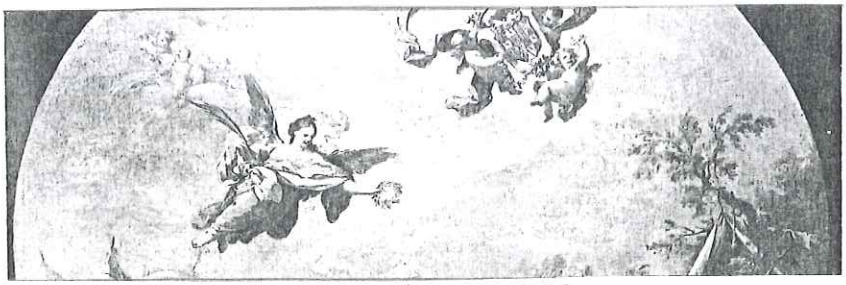
27. *Grupo de angelitos.*



28. *Grupo de angelitos.*



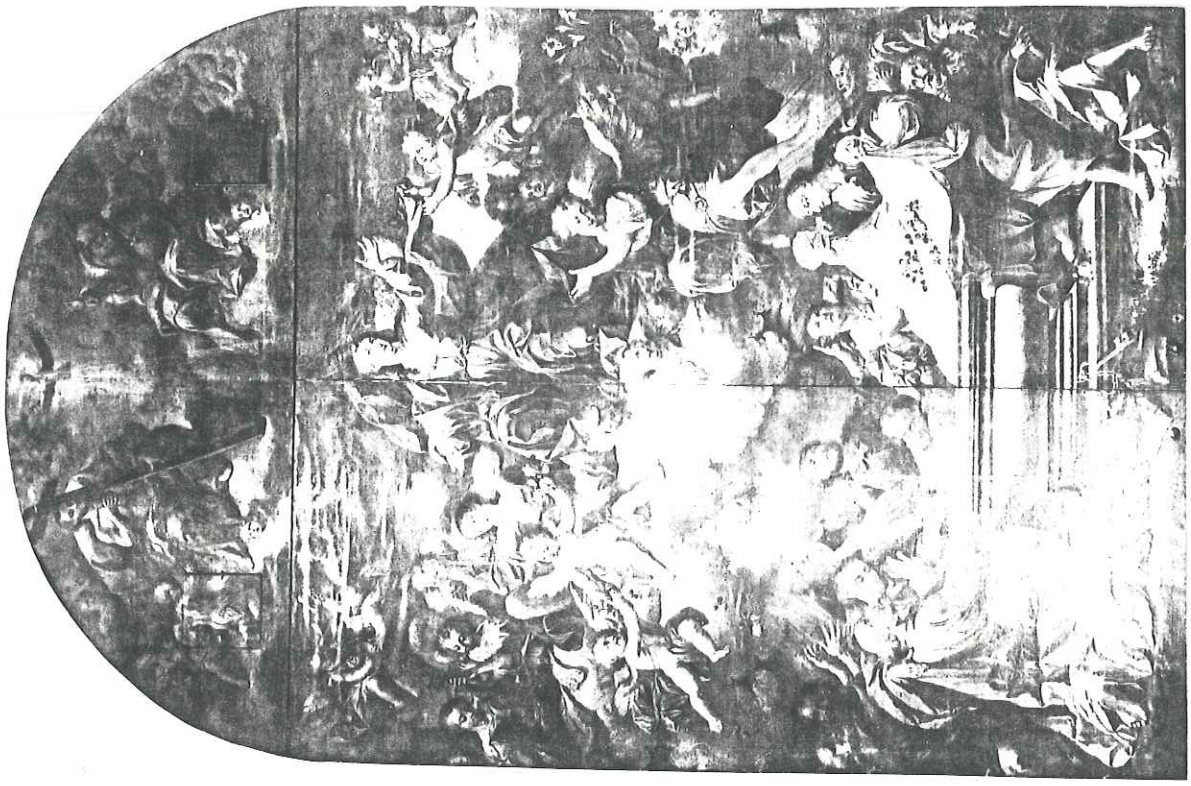
29. *Sueño de San José.*



Francisco Bayeu: *La Rendición de Granada* **(boceto en colección particular).**



30. ***Asunción de la Virgen a los cielos.***



Braulio González: ***Asunción***
(armario de La Seo de Zaragoza).



31. *Grupo de angelitos.*



32. *Grupo de angelitos.*



33. *Coro angélico.*

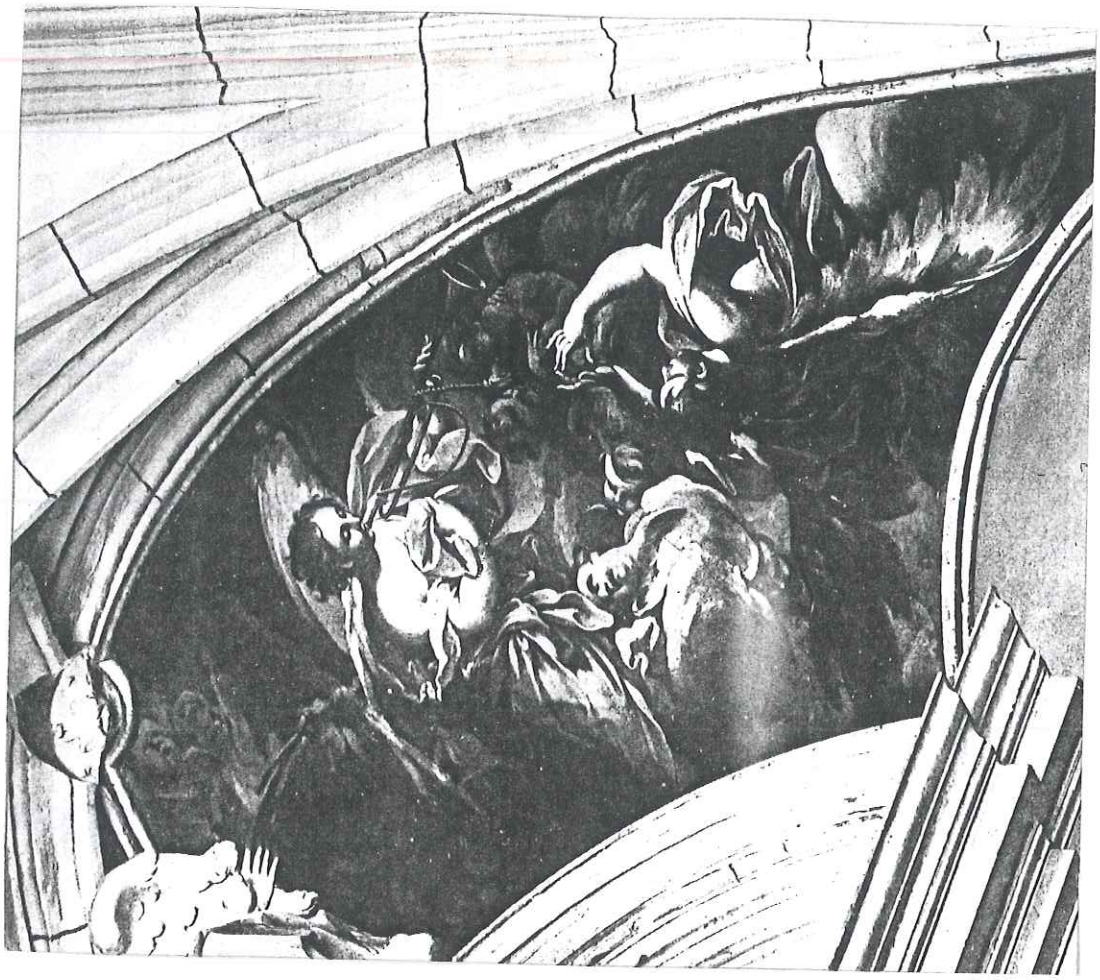


33. Coro angélico

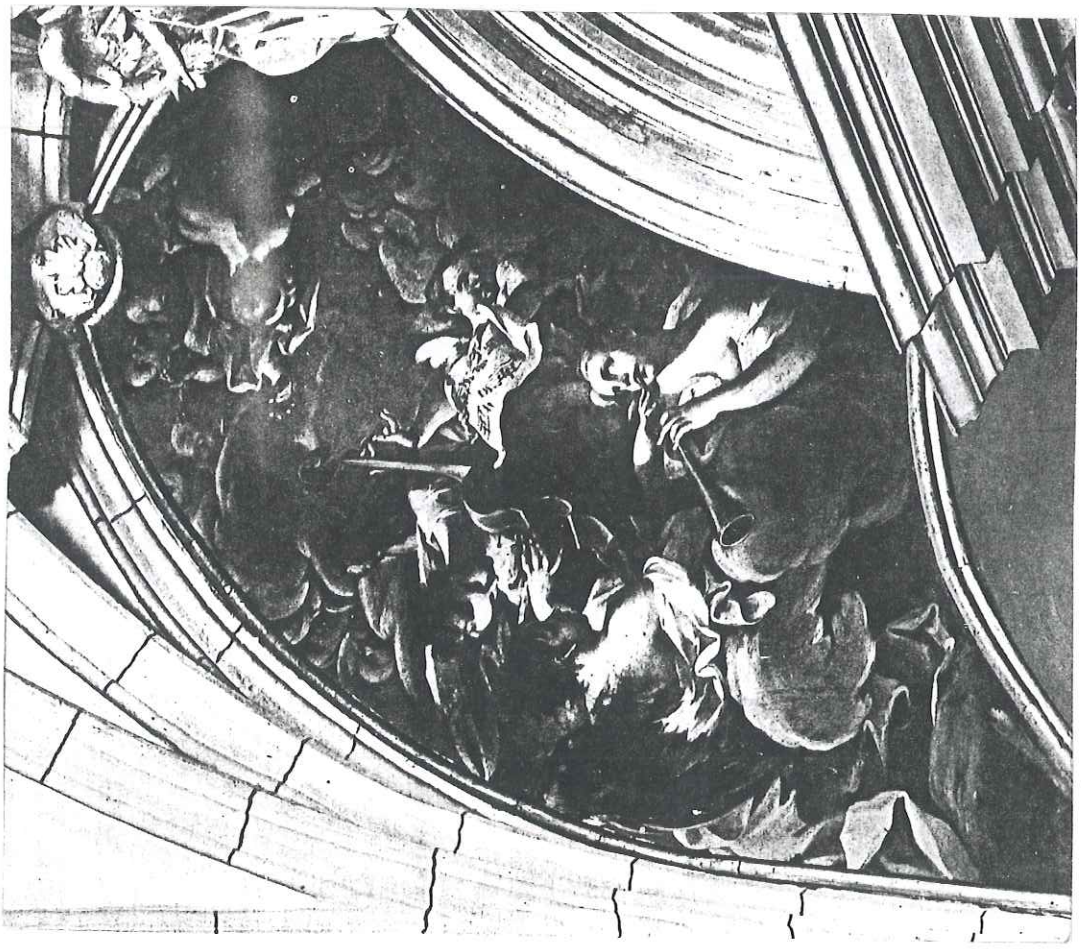




33. Coro angélico



Francisco Bayeu: ***Ángeles músicos***
(lunetos del retablo mayor de la Cartuja de Aula Dei de Zaragoza).





34. *La Virgen María como Reina de los Cielos.*



35. *Consuelo.*



36. *Castidad*



37. *Esperanza*



38. *Gozo Espiritual.*



39. *Débora*



40. *Jael*



41. *Judit*



42. *Ester*



José Luzán: *Débora* (Zaragoza, iglesia de San Miguel, pechina).



José Luzán: *Jael*

(Zaragoza, iglesia de San Miguel, pechina).



José Luzán: *Judit* (Zaragoza, iglesia de San Miguel, pechina).



José Luzán: *Ester*
(Zaragoza, iglesia de San Miguel, pechina).



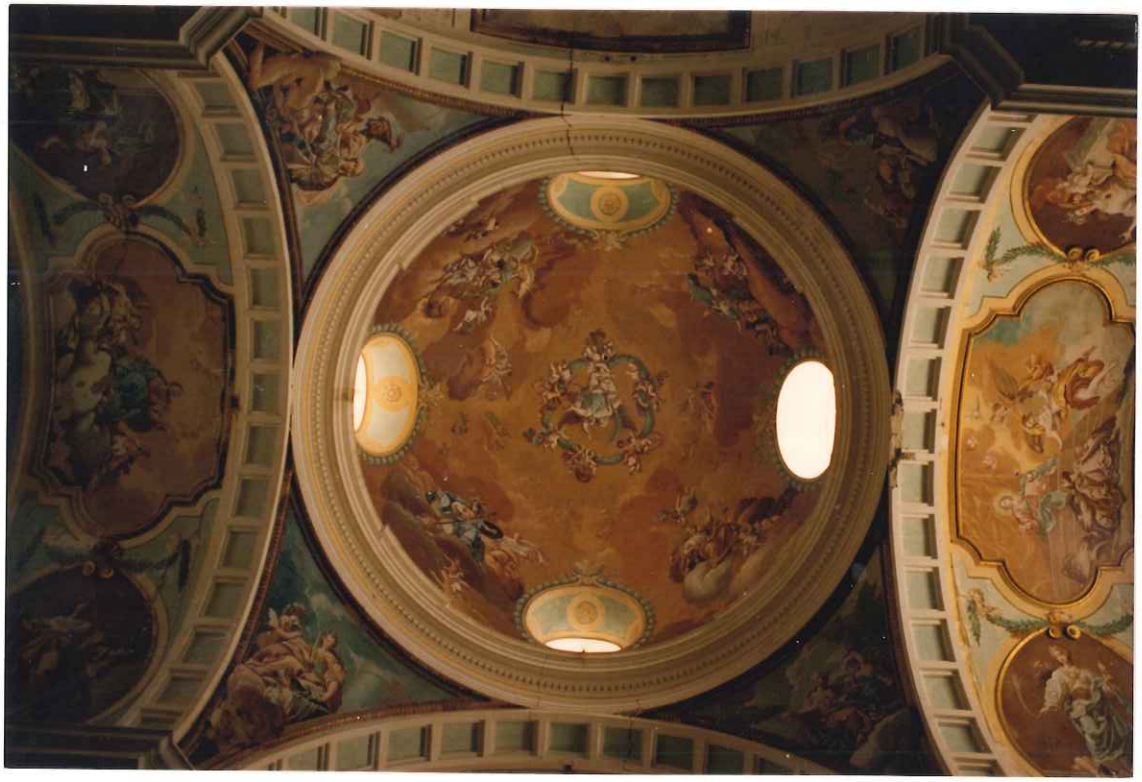
Francisco Bayeu: *Jael* (Ejea, Santuario de la Oliva, pechina).



Francisco Bayeu: *Judit* (Ejea, Santuario de la Oliva, pechina).



Francisco Bayeu: *Débora* (Ejea, Santuario de la Oliva, pechina).



Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes. Cúpula de la iglesia.



43. *Prudencia y Tiempo*



44. *Justicia*



45. *Fortaleza y Humildad.*



46. *Templanza, Discernimiento y Virginidad*



47. *Gloria.*

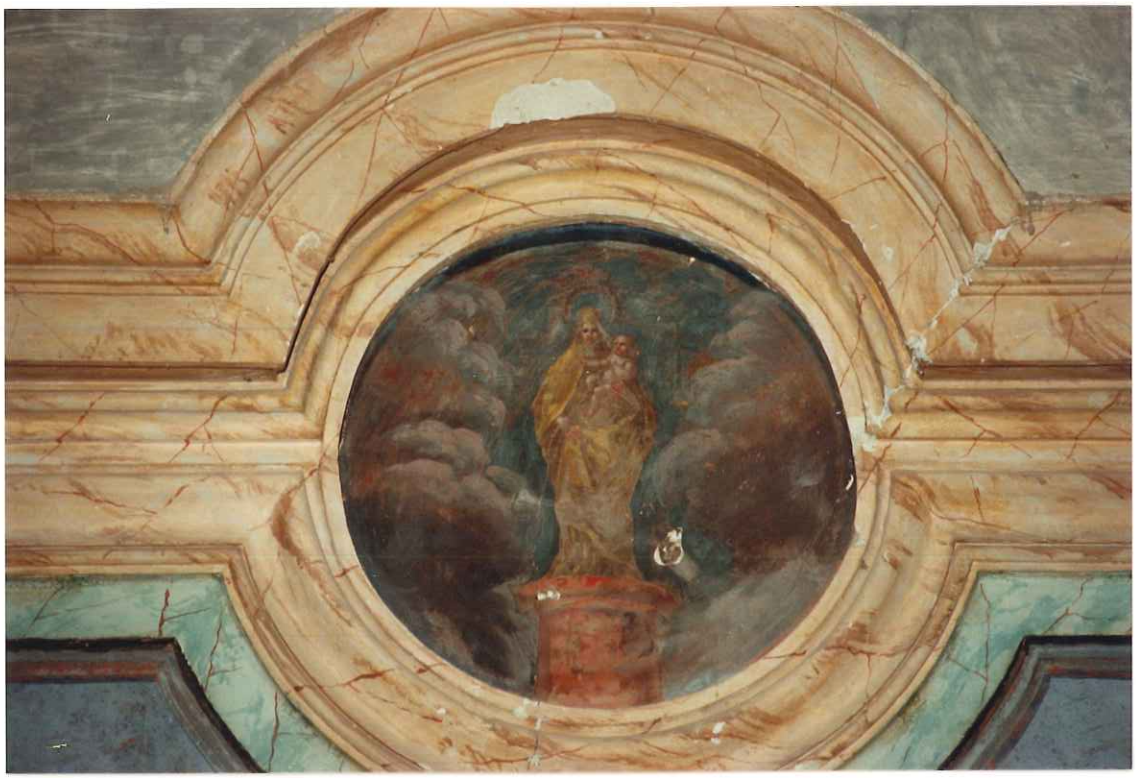


48. *La Santísima Trinidad.*



49. *La Santa Faz.*





50. ***Virgen del Pilar.***



51. ***Virgen del Pilar.***



52. *Monograma de la Virgen María.*



53. *Estrella de San Bruno.*

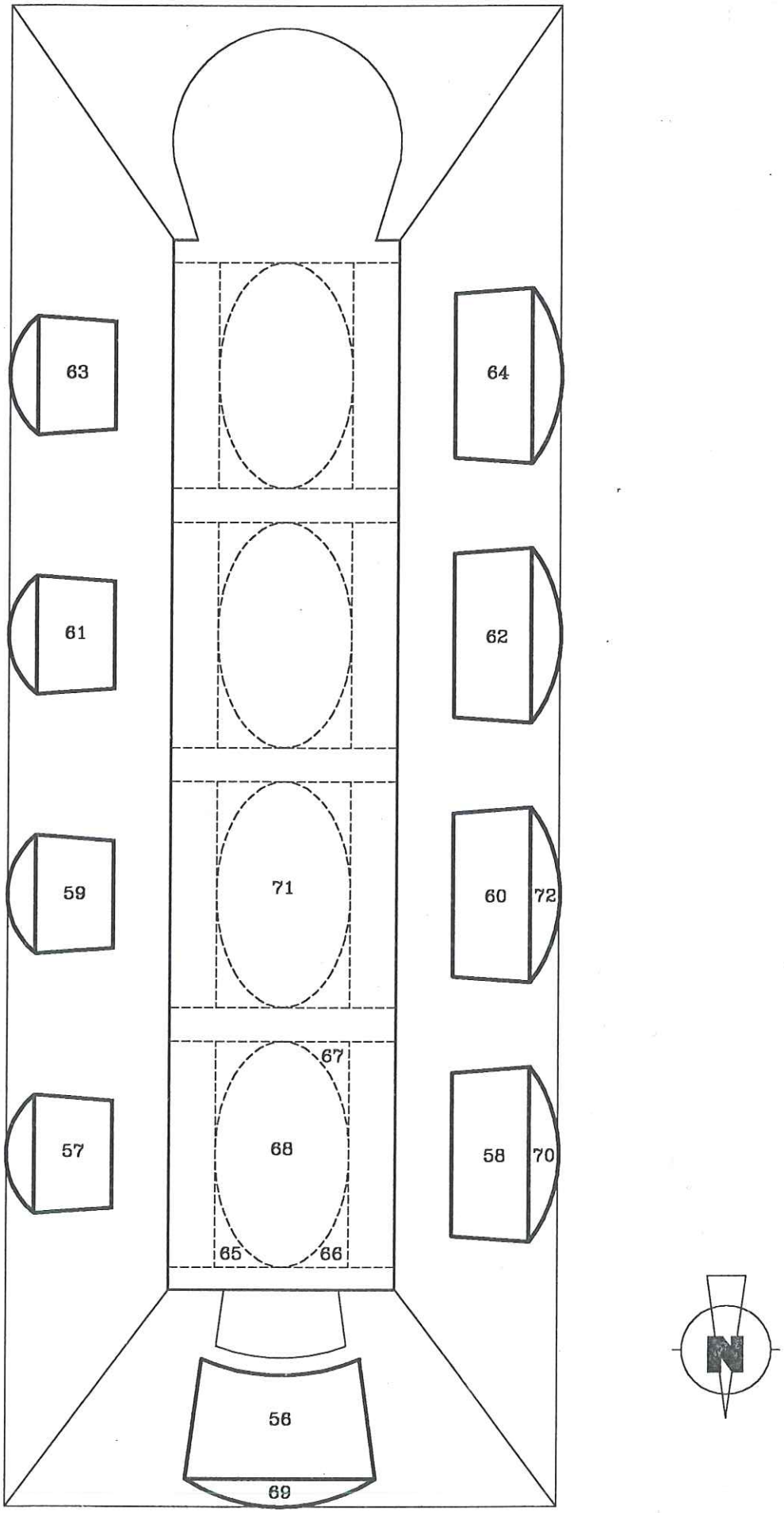


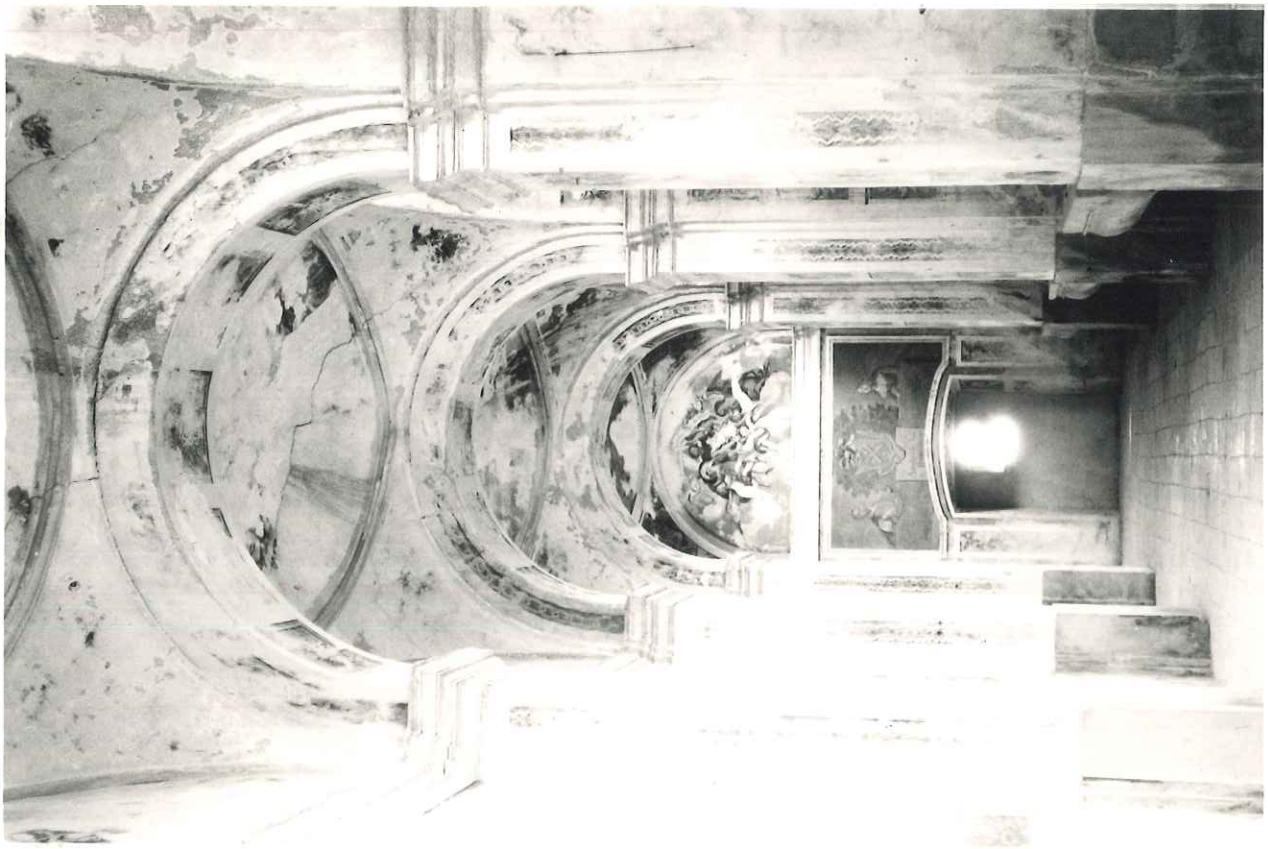
54. *Paisaje.*



55. *Paisaje.*

CARTUJA DE LAS FUENTES. TRIBUNA DE LA IGLESIA





Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes. Tribuna.



56. *Los Perandreu*



57. San Francisco Javier



Luneto sobre la pintura de San Francisco Javier.



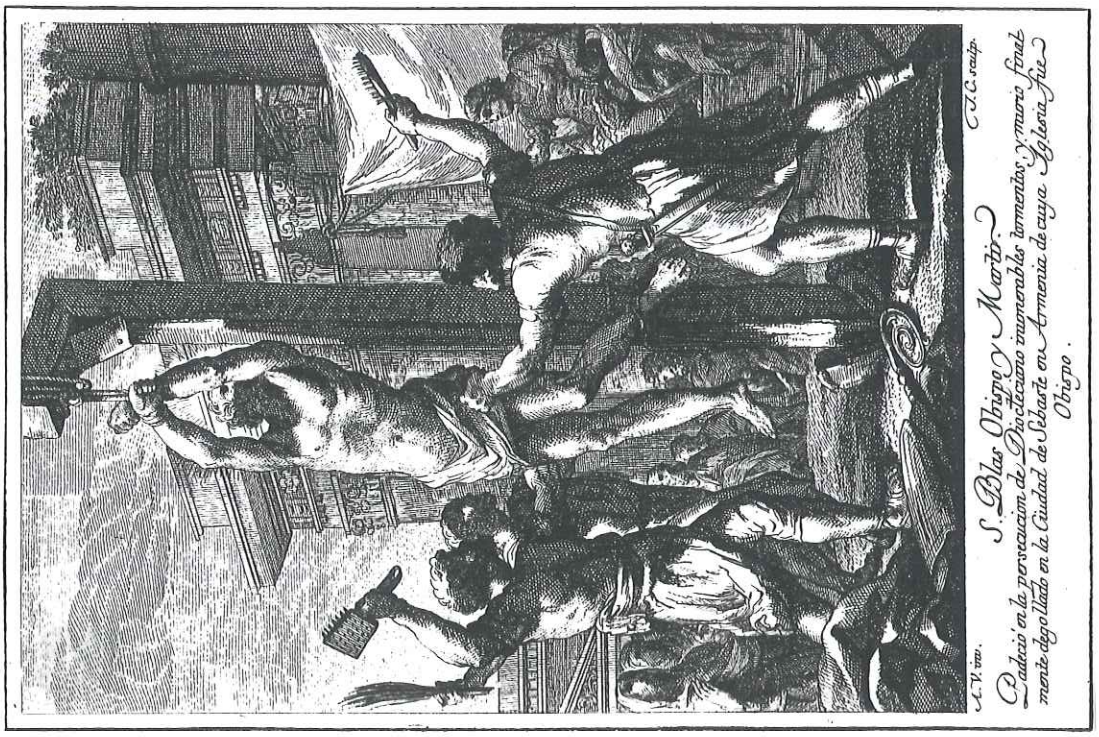
58. *Éxtasis de San Francisco Javier.*



59. *San Blas.*



60. *Martirio de San Blas.*



Juan Antonio Salvador Carmona (grabador) y Antonio González Velázquez (dibujante): *Martirio de San Blas.*



61. *San Agustín.*



Ramón Bayeu: *San Pedro Apóstol en la cátedra de Antioquía* **(iglesia de Trescasas - Sonsoto, Segovia).**



62. *Disputa del Santísimo Sacramento (?).*



63. *San Antonio Abad (o San Antón).*



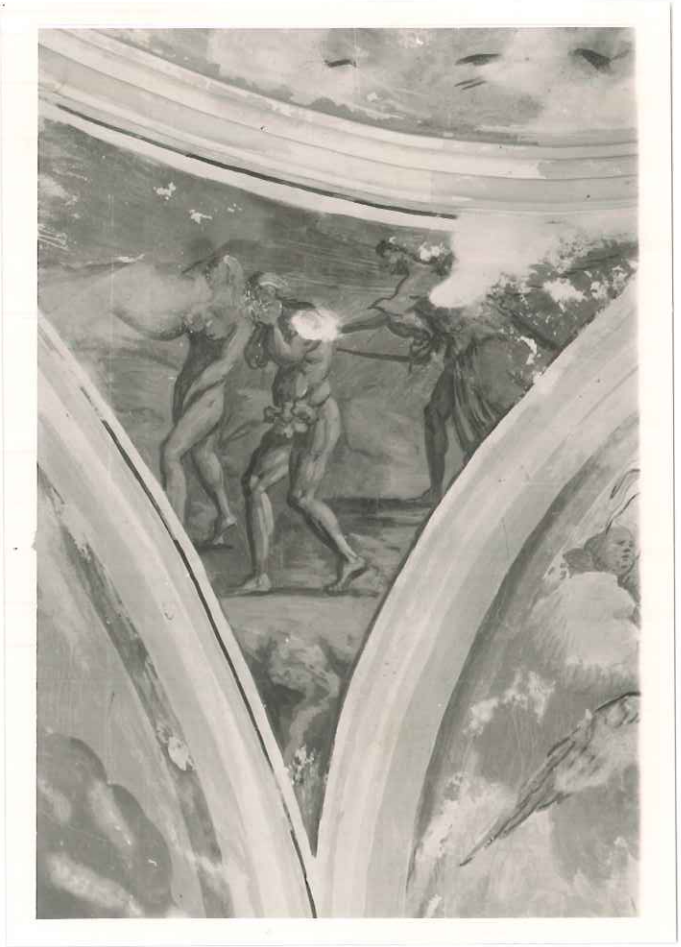
Luneto sobre la pintura de San Antonio Abad.



64. *San Antonio atormentado por los demonios.*



65. Creación de Eva



66. *Expulsión del Paraíso.*



67. *Adoración de los pastores.*



68. *Creo en Dios Padre Todopoderoso, creador del Cielo y la Tierra.*



69. *Creo en Jesucristo, único hijo de Nuestro Señor.*



70. *Que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo.*

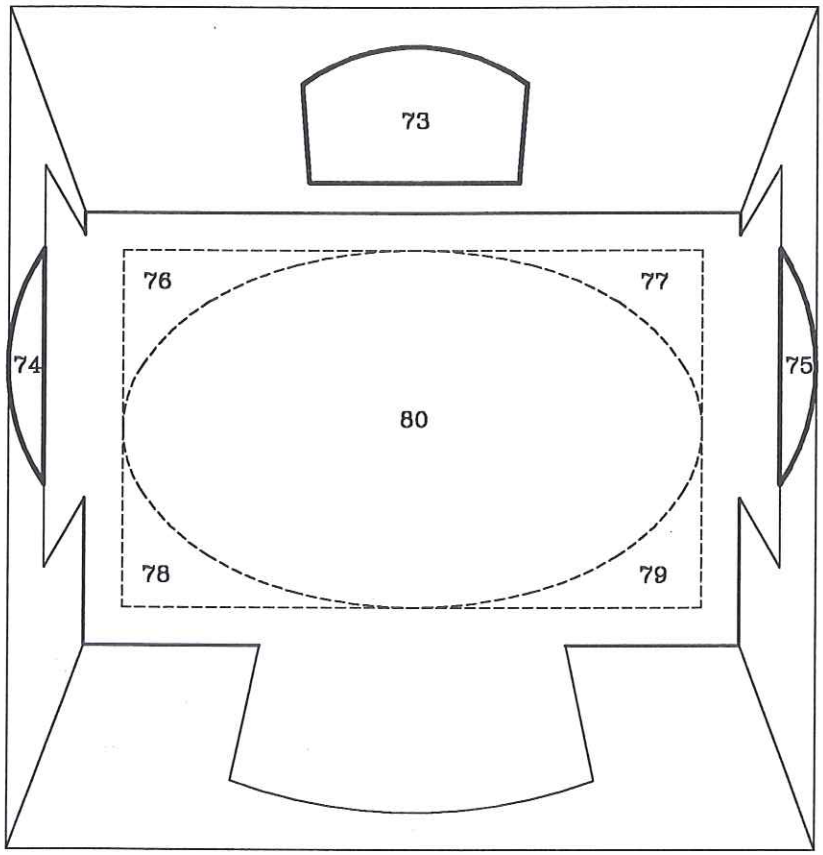


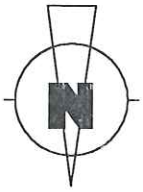
71. *Padeció bajo el poder de Poncio Pilato.*



72. *Al tercer día resucitó de entre los muertos.*

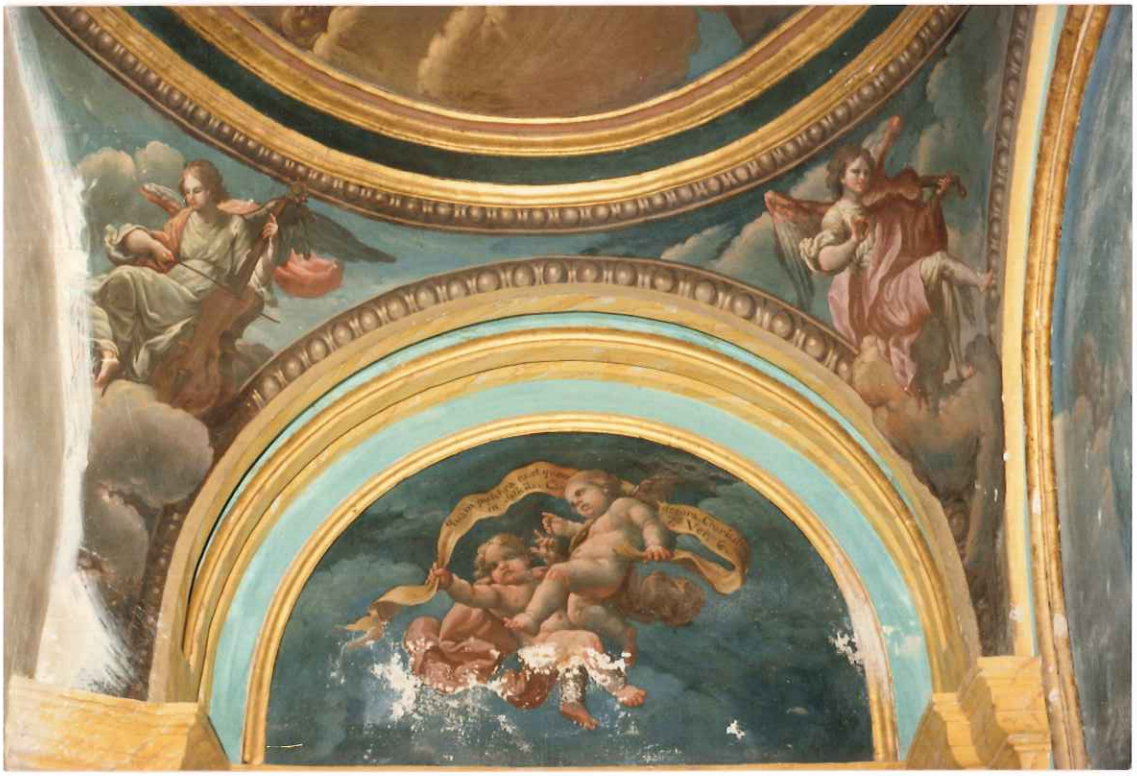
CARTUJA DE LAS FUENTES. CAMARIN







73. *Inmaculada Concepción.*



78. *Ángel músico con violonchelo.*

76. *Ángel músico con violín.*

74. *Angelitos con filacteria.*



77. *Ángel músico con flauta.* 79. *Ángel músico con guitarra.*

75. *Angelitos con filacteria.*





Francisco Bayeu: Tondos junto a la bóveda *Regina Angelorum*, bocetos (Zaragoza, El Pilar).





Francisco Bayeu: Tondos junto a la bóveda *Regina Sanctorum Omnium*, bocetos (Zaragoza, El Pilar).

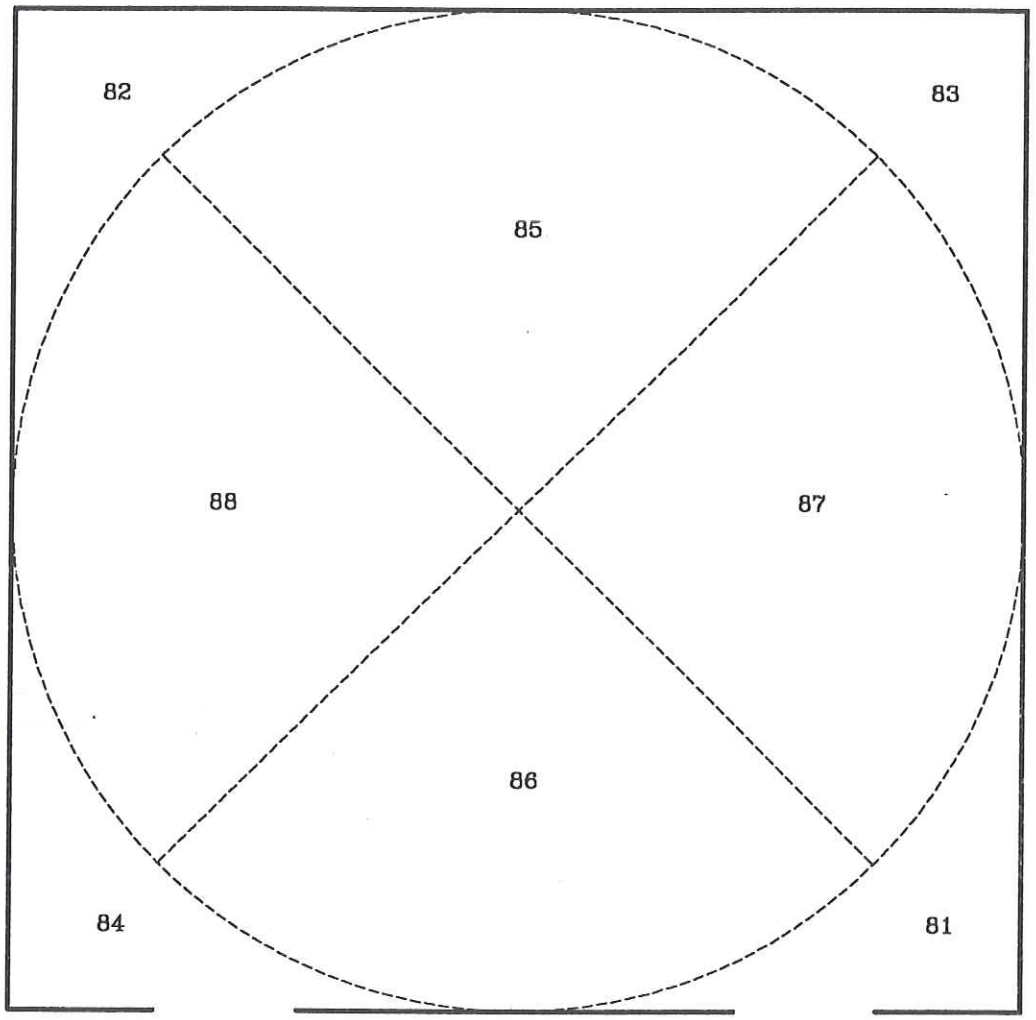


80. ***Coronación de la Virgen.***



Francisco Bayeu: Bóveda *Regina Angelorum*, boceto (Zaragoza, El Pilar).

CARTUJA DE LAS FUENTES. CAPILLA DE SAGRARIO





81. *San Ambrosio.*



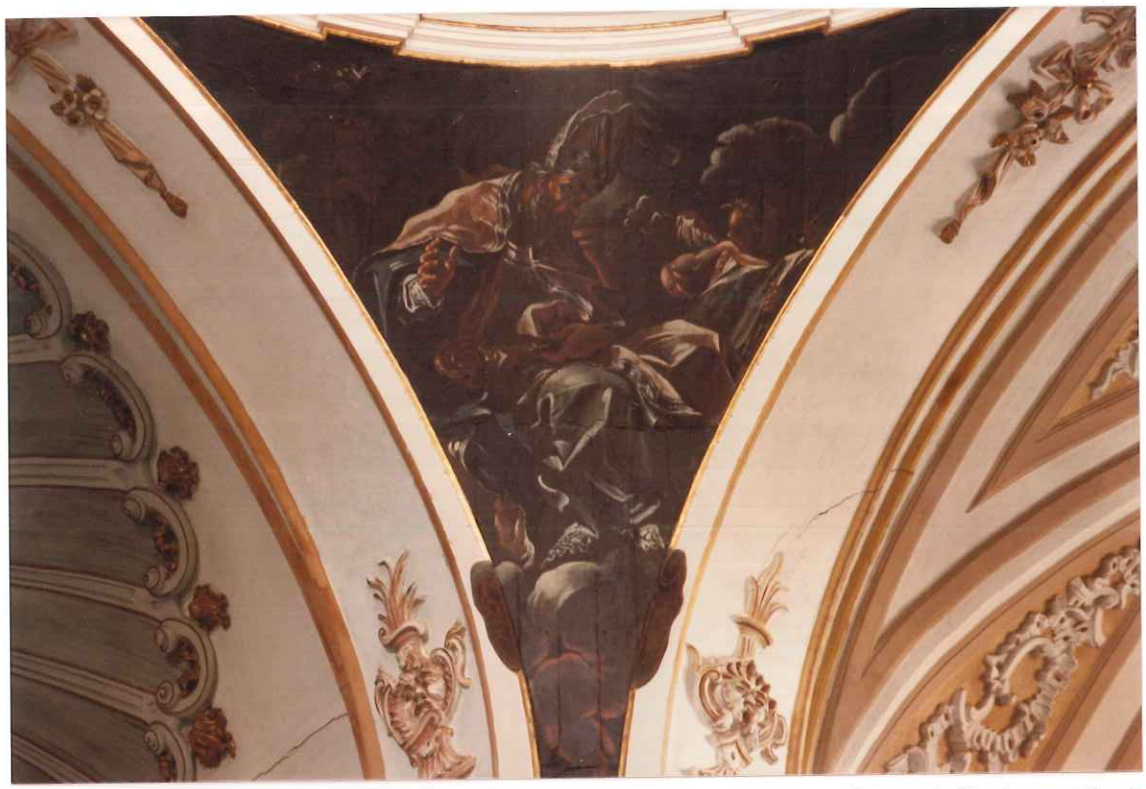
82. *San Jerónimo.*



83. *San Agustín.*



84. *San Gregorio Magno.*



Francisco de Goya: *San Ambrosio* (Calatayud, iglesia de San Juan el Real, pechina).



Francisco de Goya: *San Jerónimo* (Calatayud, iglesia de San Juan el Real, pechina).



Francisco de Goya: ***San Agustín*** **(Calatayud, iglesia de San Juan el Real, pechina).**



Francisco de Goya: ***San Gregorio Magno*** **(Calatayud, iglesia de San Juan el Real, pechina).**



85. *San Mateo.*



86. *San Marcos.*



87. *San Lucas.*



88. *San Juan.*



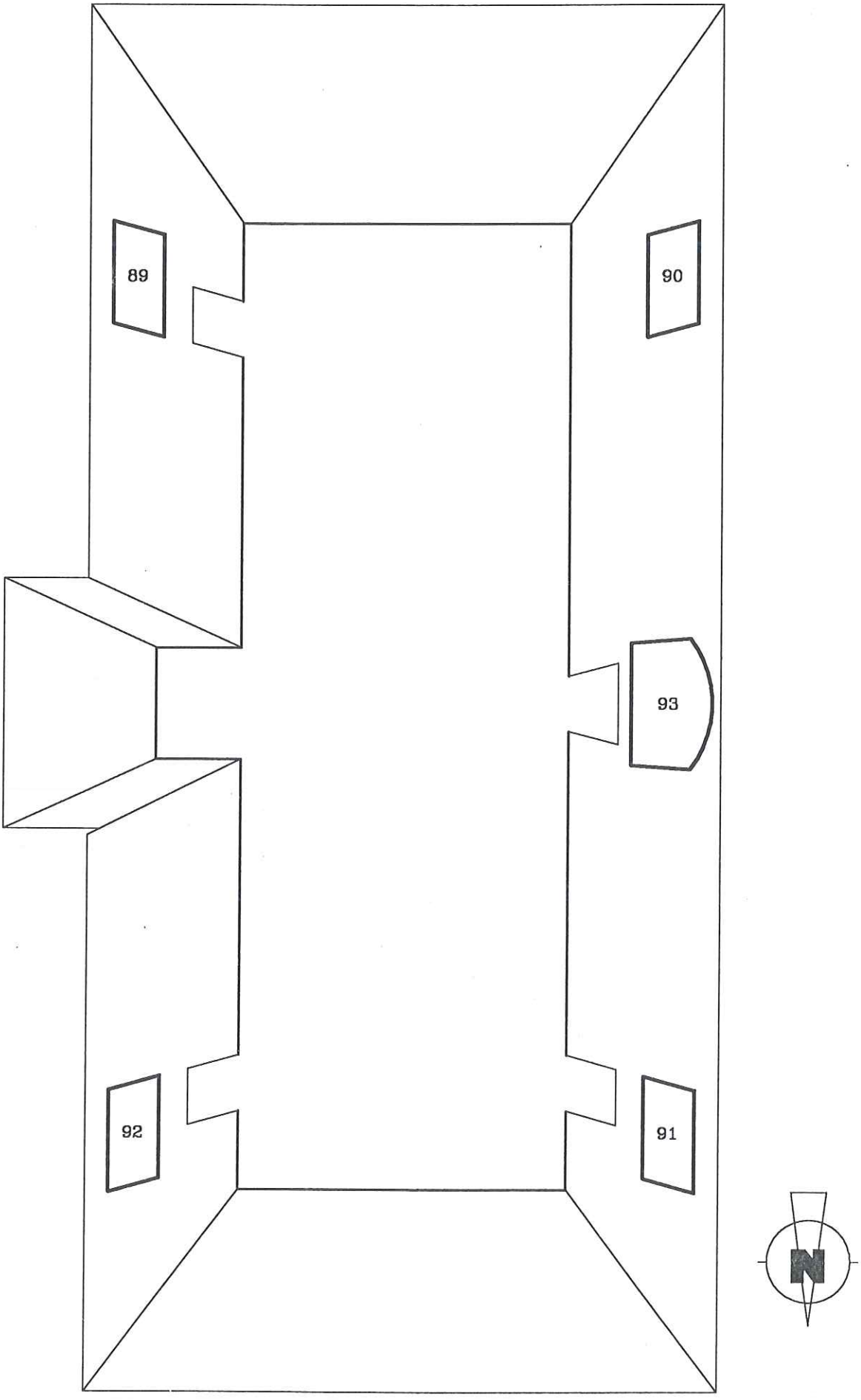






Francisco Bayeu: Los cuatro Evangelistas
(Zaragoza, iglesia de San Ildefonso, pechinas de la sacristía).

CARTUJA DE LAS FUENTES. SACRISTIA





89. *San Lorenzo.*



90. *San Vicente.*



91. *Santo Dominguito de Val (?).*

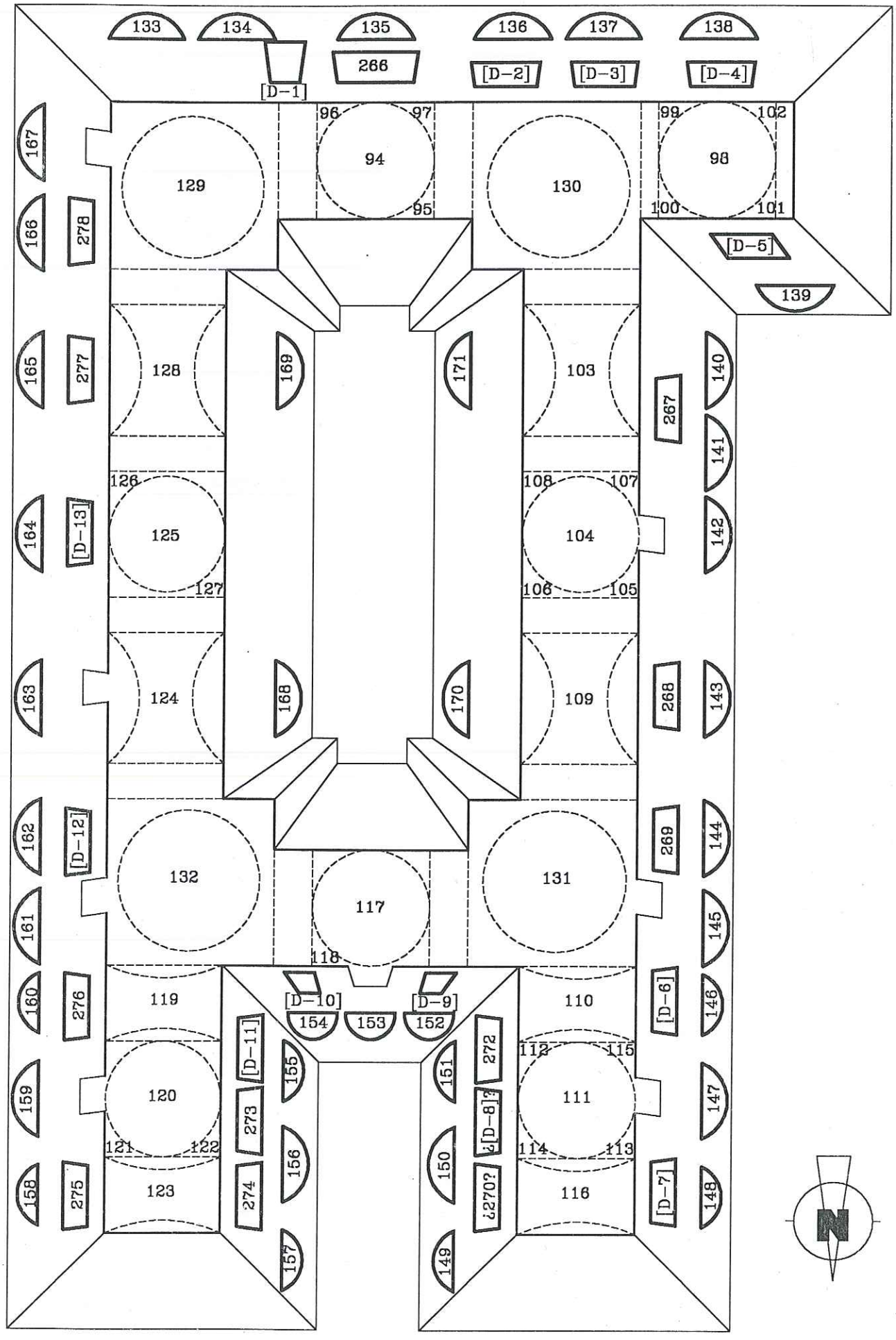


92. *Santo/a aragonés/a (?).*



93. *Coronación de la Virgen por la Trinidad (?).*

CARTUJA DE LAS FUENTES. CLAUSTRO DE CAPILLAS





Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.
Claustro de capillas, galería norte.



Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.
Claustro de capillas, galería este.



Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.
Claustro de capillas, prolongación norte de la galería este



Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.
Claustro de capillas, prolongación norte de la galería oeste.



Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.
Claustro de capillas, esquina noreste.



Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.
Claustro de capillas, esquina noroeste.



94. *Vigilancia.*



95. *San Atanasio.*



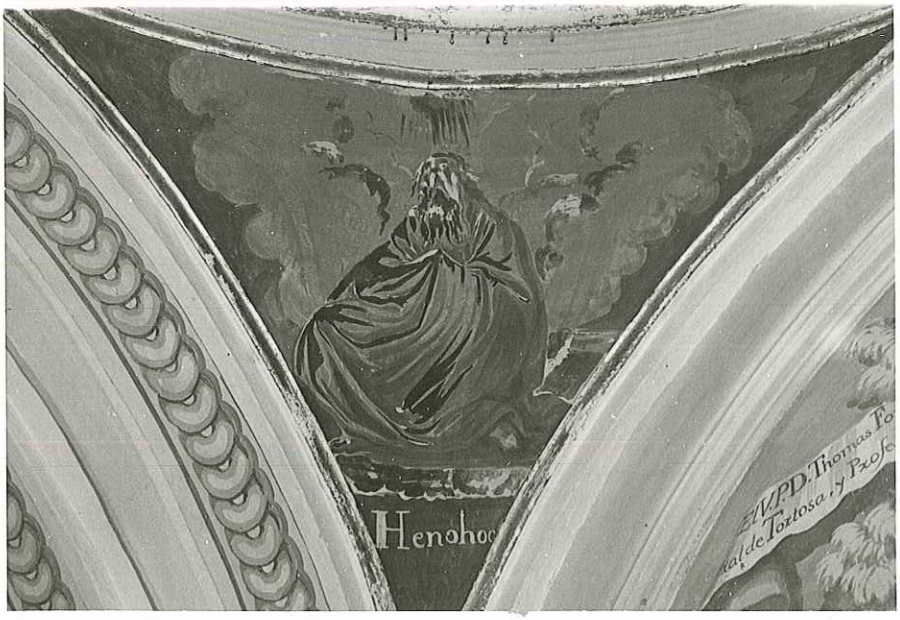
96. *San Juan Crisóstomo.*



97. *San Anselmo de Canterbury.*



98. ***Perfección.***



99. ***Henoc.***



100. *Noé.*



101. *Melquisedec.*



102. *David.*



103. ***Fidelidad.***



104. ***Obediencia.***



105. *Sacrificio de Isaac.*



106. *Josué (?).*



107. ***El capitán Jefté.***



108. ***Josafat, Ezequías o Josías (?).***



109. *Generosidad.*



110. *Humildad.*



111. *Pobreza.*



112. *Tobías.*



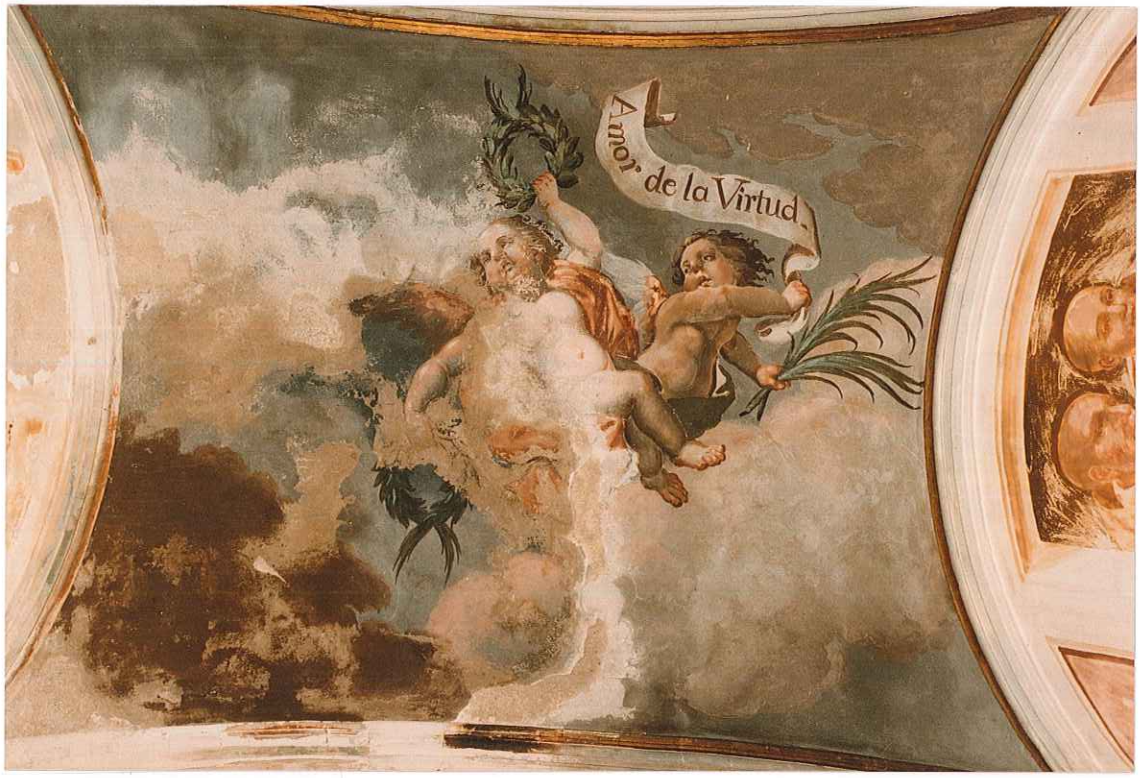
113. *Job.*



114. *Lázaro.*



115. *San Alejo.*



116. *Amor de la Virtud.*



117. *Pureza.*



118. *José el Casto.*



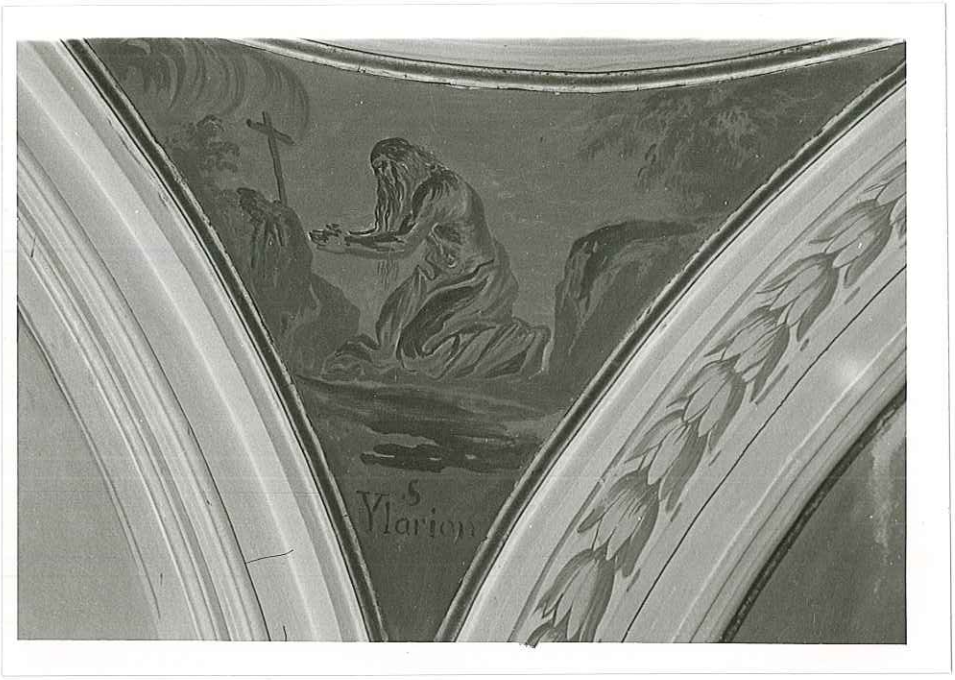
119. *Modestia (?).*



120. *Penitencia.*



121. *San Pablo Ermitaño.*



122. *San Hilarión.*



123. *Inocencia.*



124. *Devoción (?).*



125. *Oración.*



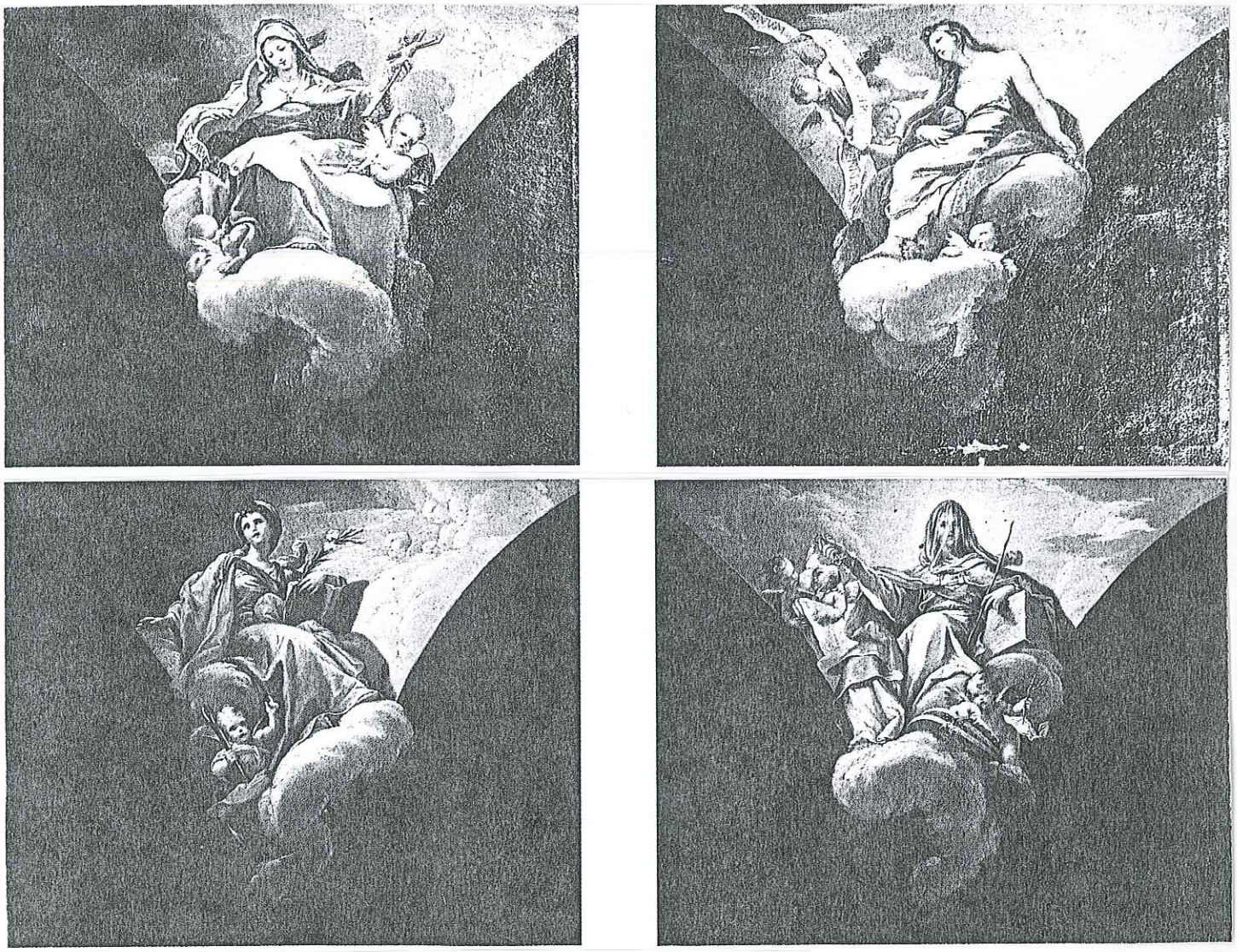
126. ***Jeremías.***



127. ***Profeta (?).***



128. *Silencio.*



Ramón Bayeu: *La Obediencia, la Pobreza, la Esperanza y la Religión* **(Zaragoza, bocetos para las pechinas de las cúpulas de El Pilar).**



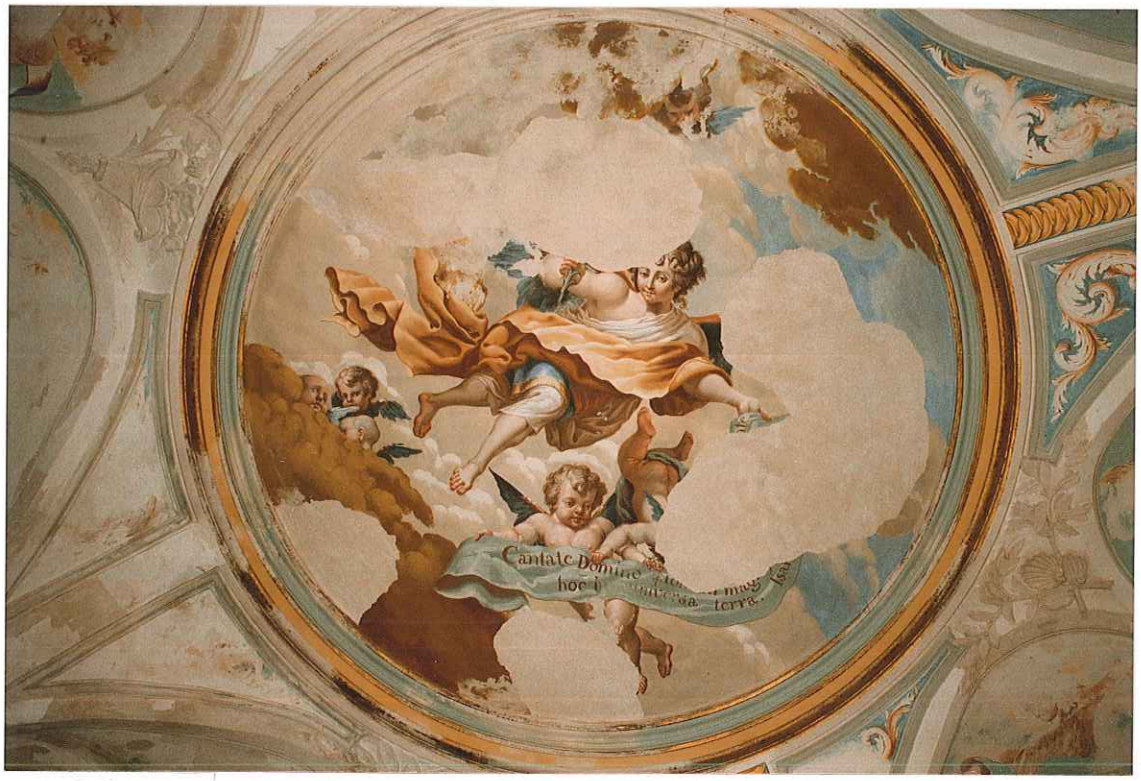
129. ***Ángel.***



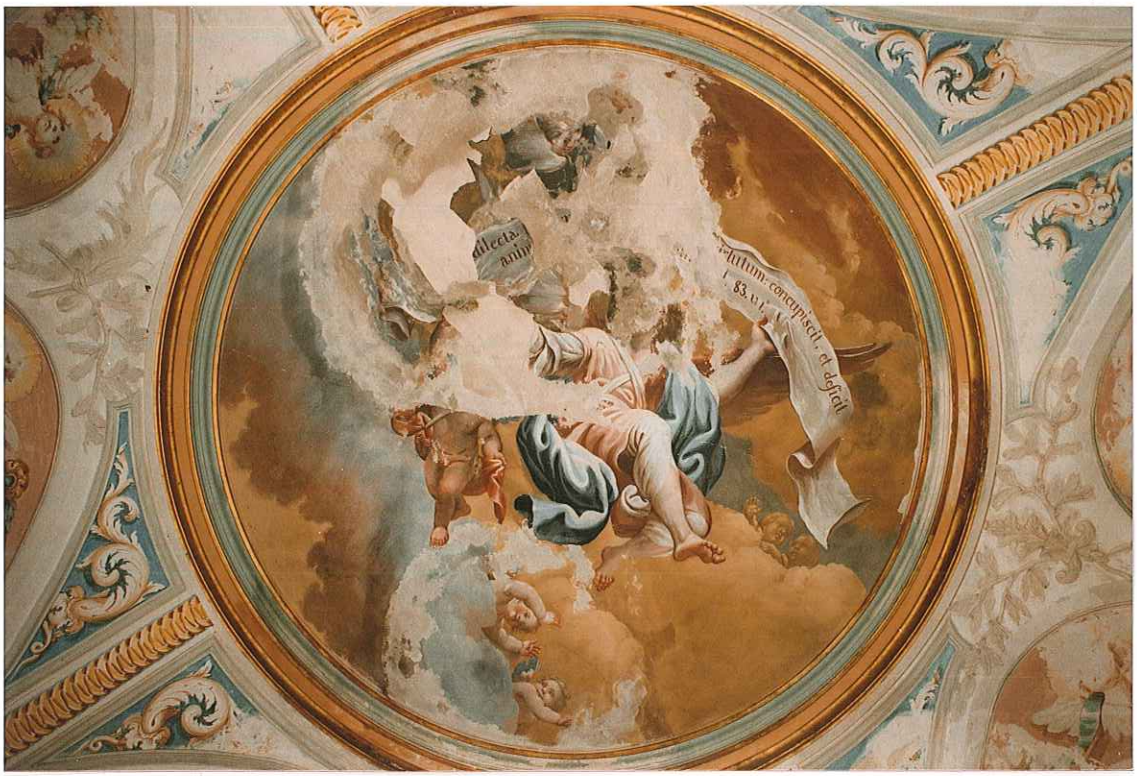
Francisco Bayeu: Detalle del boceto para la cúpula *Regina Angelorum* (Zaragoza, El Pilar).



Francisco Bayeu: Detalle de la bóveda *La Rendición de Granada* (Madrid, Palacio Real).



130. ***Ángel.***



131. *Ángel.*



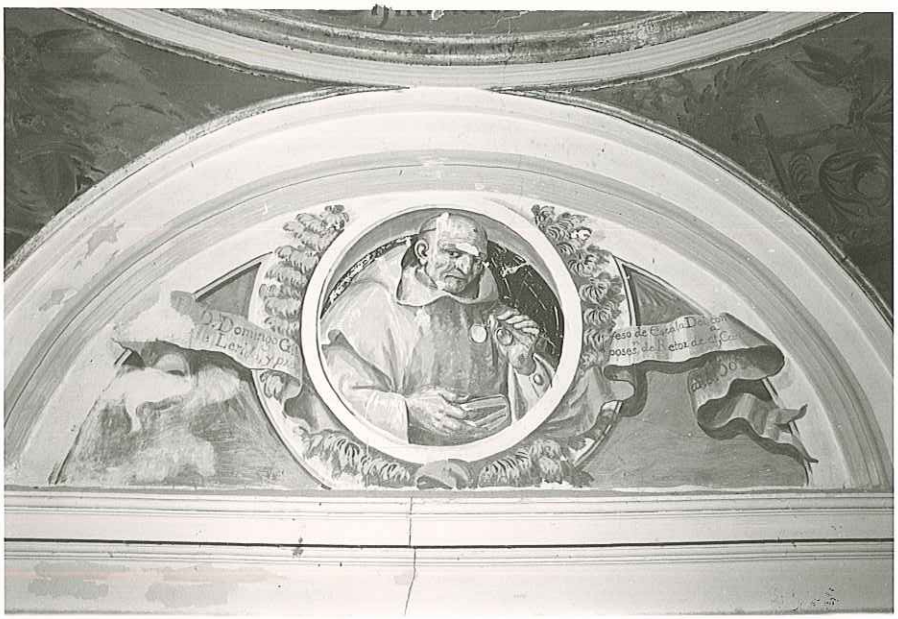
132. *Ángel.*



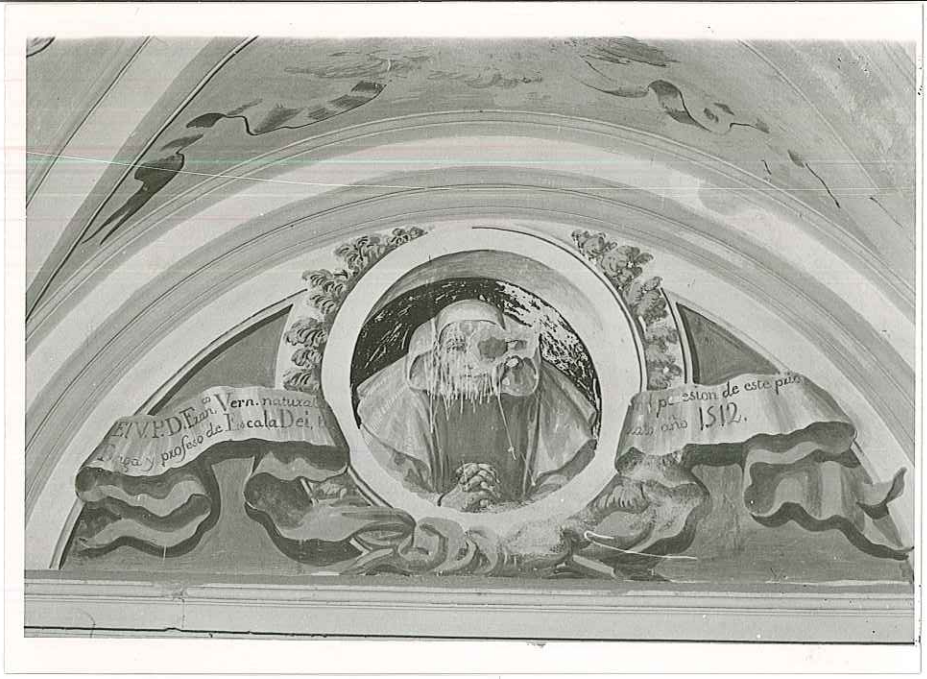
133. *Juan Corona (?).*



134. *Miguel de Mon (1507-1509).*



135. *Domingo Gil (1509-1512).*



136. *Francisco Vern (1512-1517).*



137. *Martín de Vera (1517/18 -1521 y 1523-1532).*



138. *Tomás Forns (1519/21-1522).*



139. ***Fernando de Torrijos (1521/22-1523).***



140. ***Jerónimo de Villafranca (1532-1533).***



141. ***Juan de Salazar (1533-1534 y 1537-1538) y Agustín Salavert (1534-1537).***



142. *Pedro de San Andreu (1538-1542 y 1544-1547).*



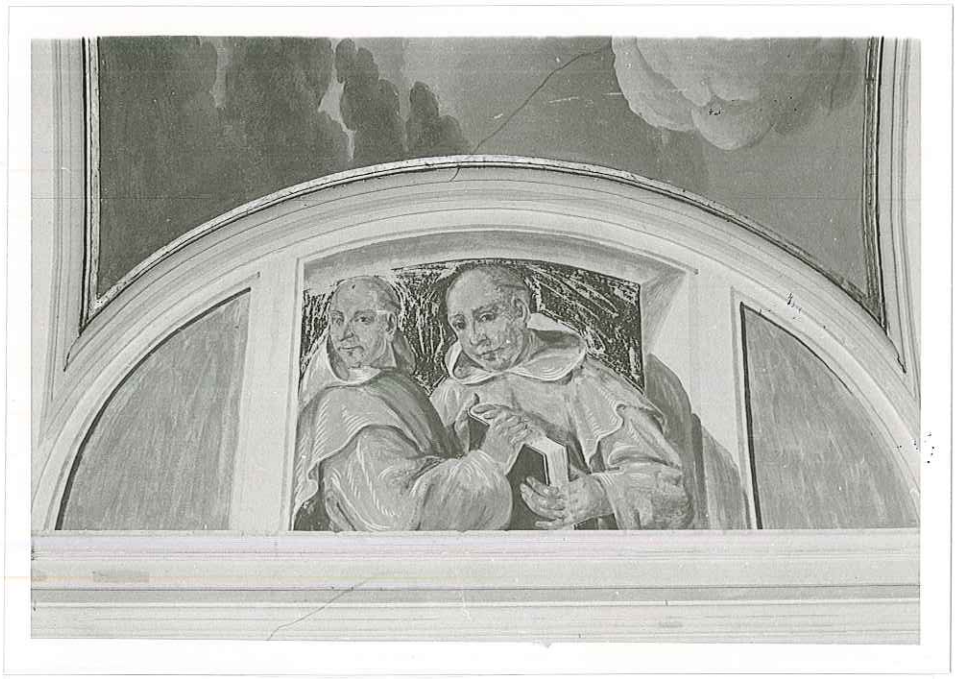
143. *Juan Teixidor (1542-1544) y Pedro Bellust (1547-1549).*



144. *Miguel Segrera (1549-1556?).*



145. *Juan Torralba (1556-1563).*



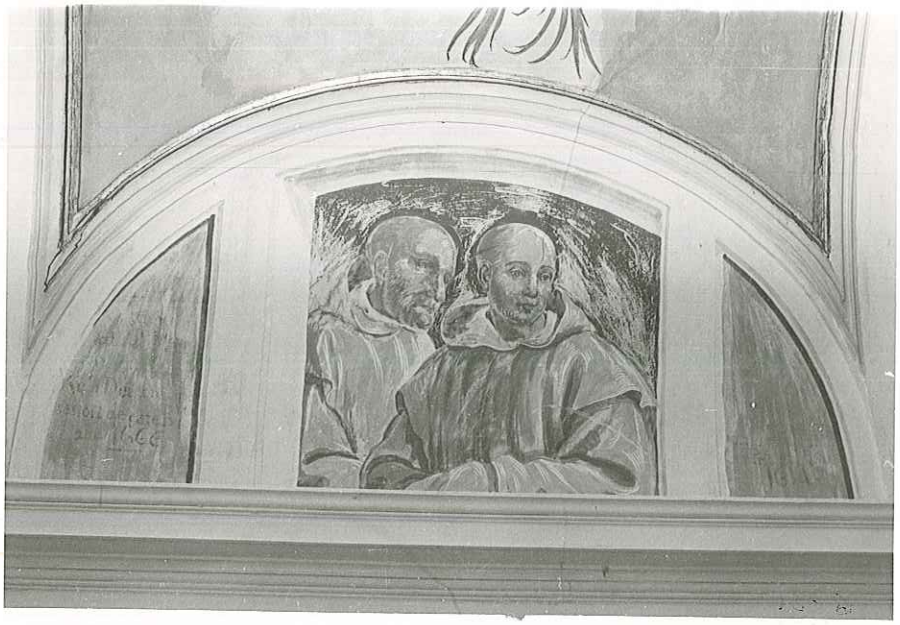
146. *Diego de Losilla (1585-1591) y Luis de Torrellas (1591-1594).*



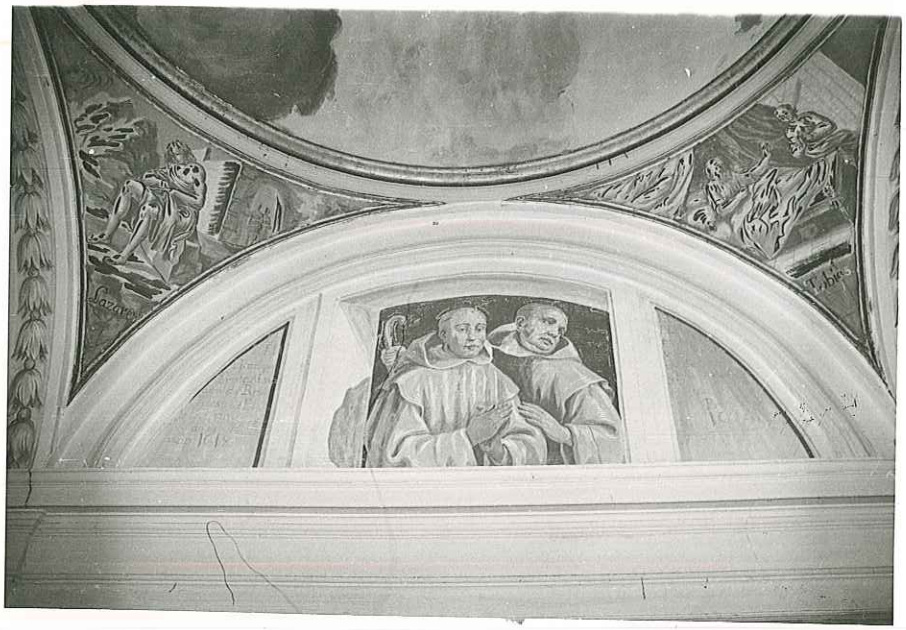
147. *Antonio Pérez (1594-1600) (?) y Miguel Lorente (1600-1605) (?).*



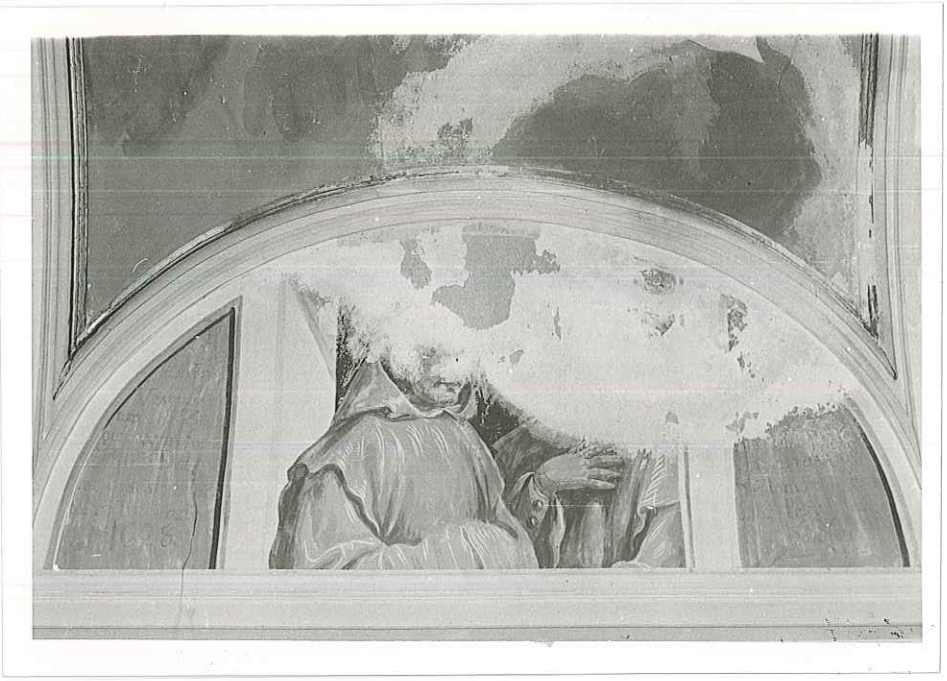
148. ***Pedro Blanc (1605-1606) (?) y otro prior desconocido (1606-1608).***



149. ***Francisco Almenar (1608-1613) y Miguel Vera (1613-1618).***



150. ***Enrique Tristani (1618-?) y Lorenzo Magallón (1624-1628).***



151. *Juan Francisco Vascuas (1628-1631) y Jerónimo Falcón (1631-1634) (?).*



152. *Orencio Clavería (1634-1637).*



153. *Vicente de las Cuevas (1640-1641) y Jerónimo Sebastián (1643-1644).*



154. *Juan Sola (1647-1657) y Francisco Albiol (1657-?) (?).*



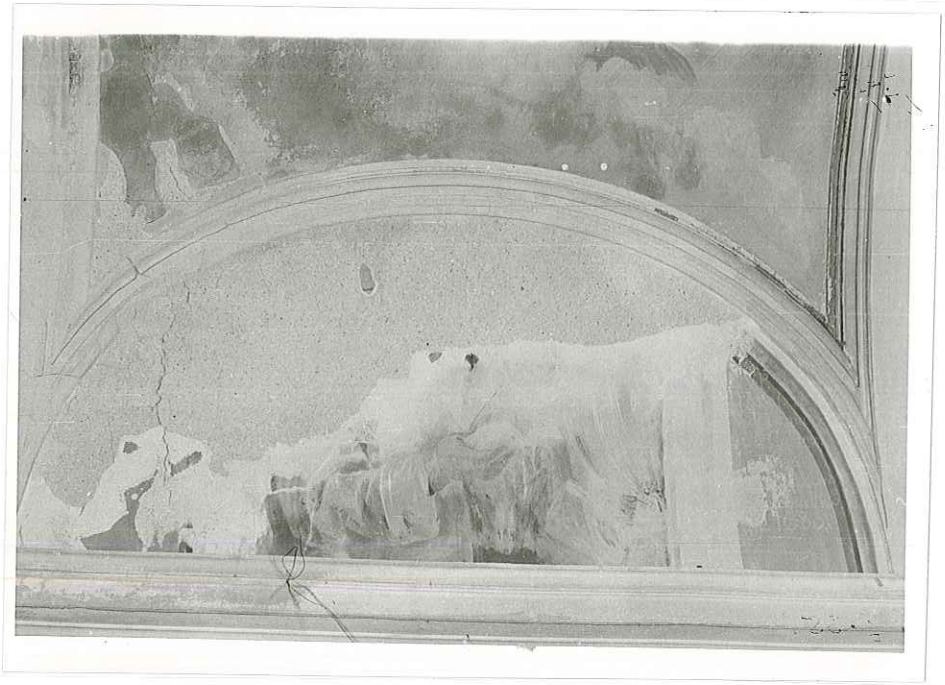
155. *Diego Rodríguez (1664-?) (?) y otro prior desconocido (1664-1665) (?).*



156. *José Morlanes (1665-1670) (?) y Miguel Pastor (1670-1673) (?).*



157. *Blas Arnal (1673-1680 y 1682-1684) y Juan Anadón (1680-1682).*



158. *Dionisio Verdaguer (1684-1685) (?) y José Valero (1685-1696).*



159. *José Ayerbe (1696-1700) y Francisco Vidal (1700-1705) (?).*



161. *Jaime Villa (1722-1725) (?).*



162. *José Vintró (1725-1732).*



164. *Crisóstomo Herrero (1741-1744).*



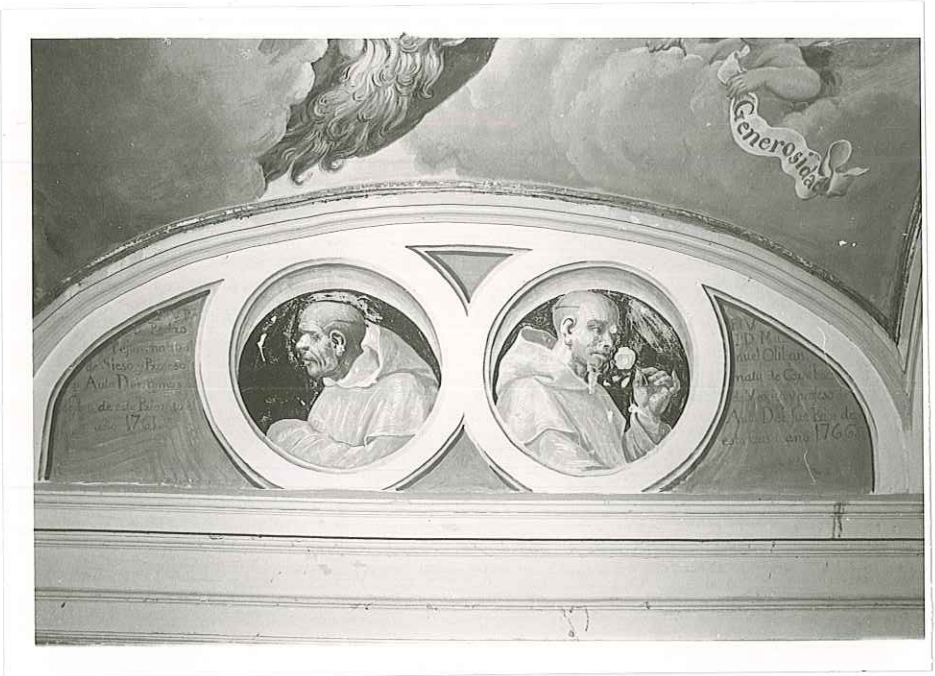
165. ***Martín de Reparaz (1744-1746) y Baltasar Gil de Federich (1746-1748).***



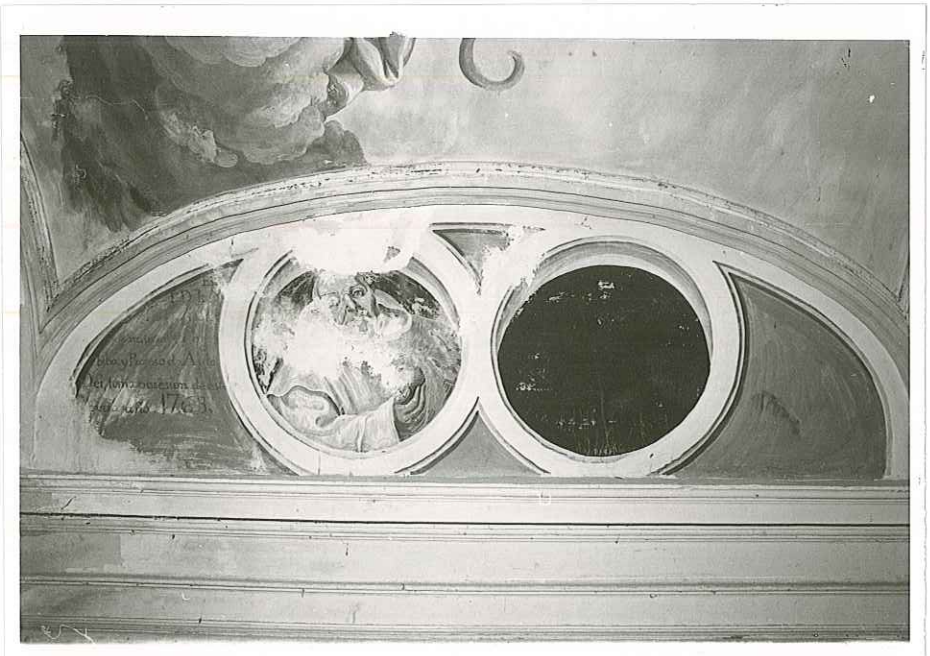
166. ***Narciso Figueras (1748-1749).***



167. ***Antonio Abinaja (1749-1751).***

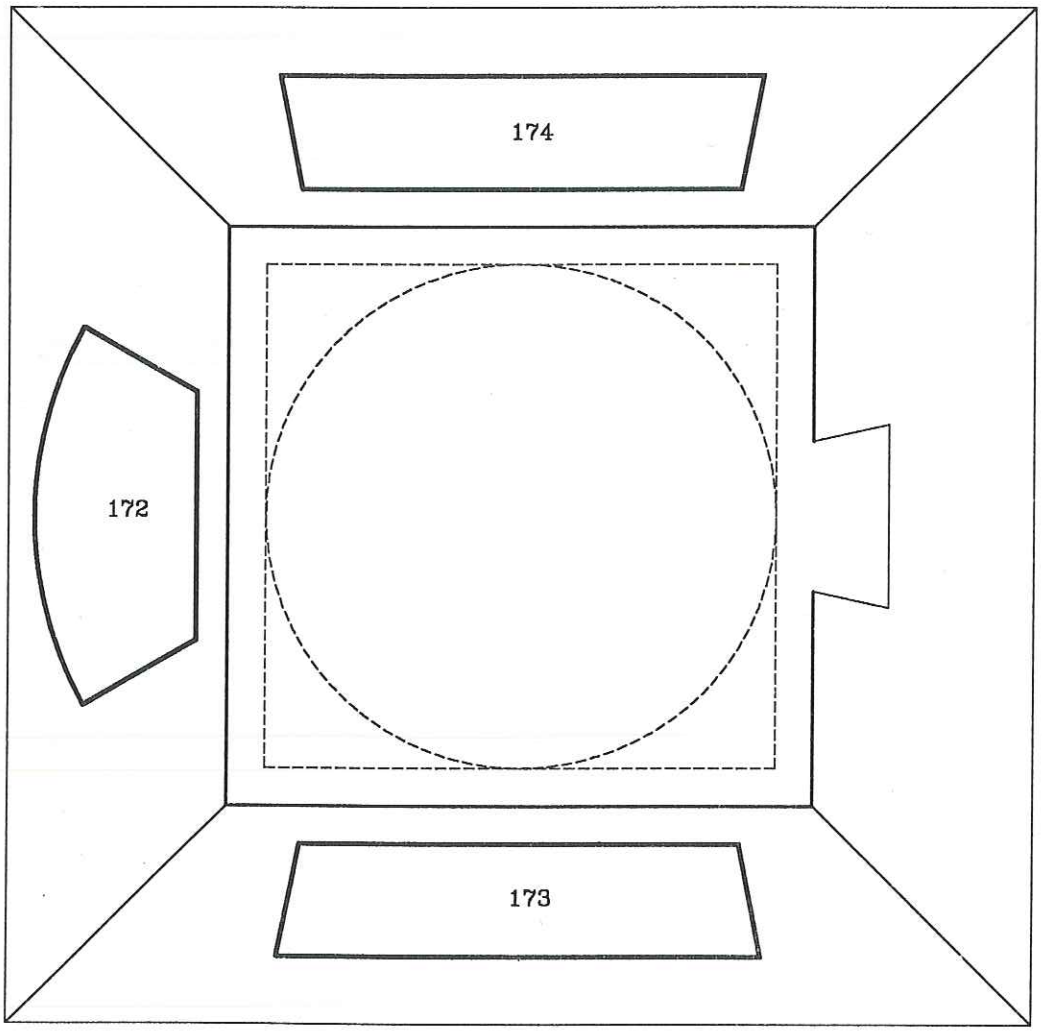


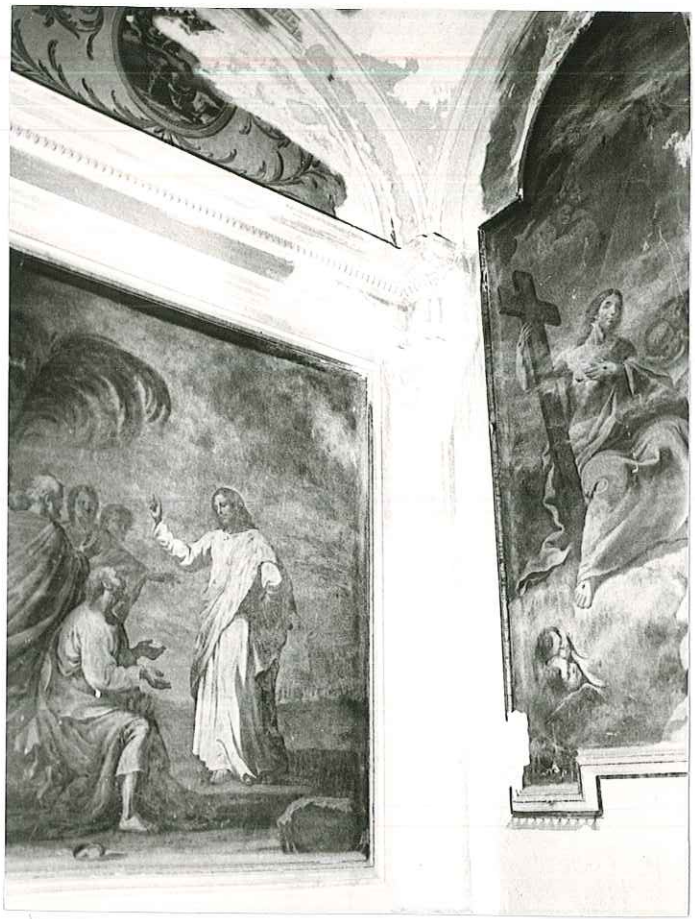
170. ***Pedro Pejón (1761-1766) y Manuel Oliván (1766-1768)*** .



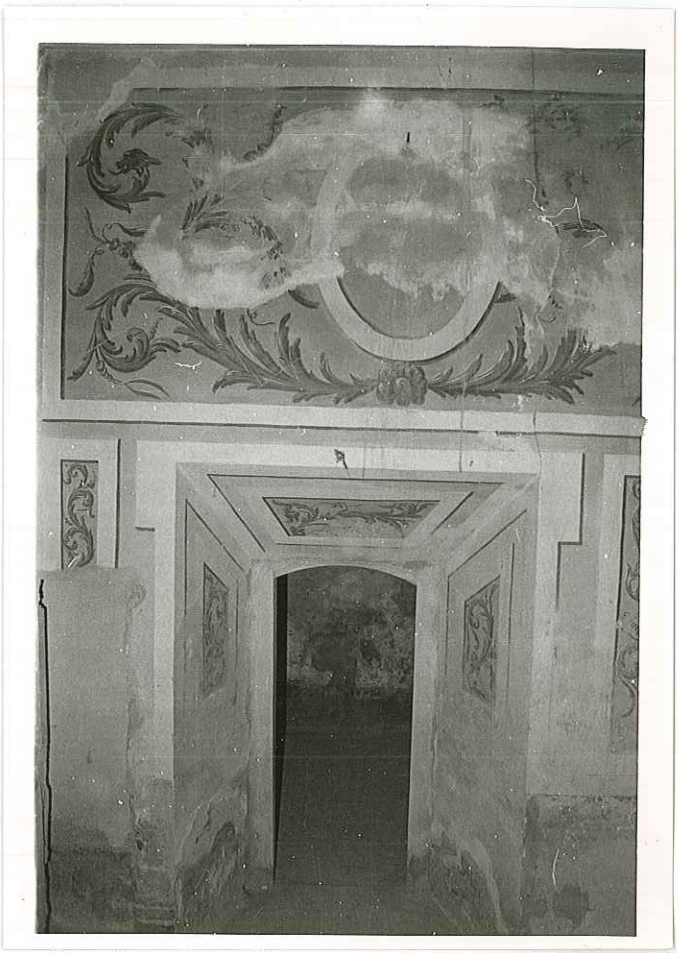
171. ***José Fanlo (1768-1776).***

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DE LA TRINIDAD





Capilla de la Trinidad.



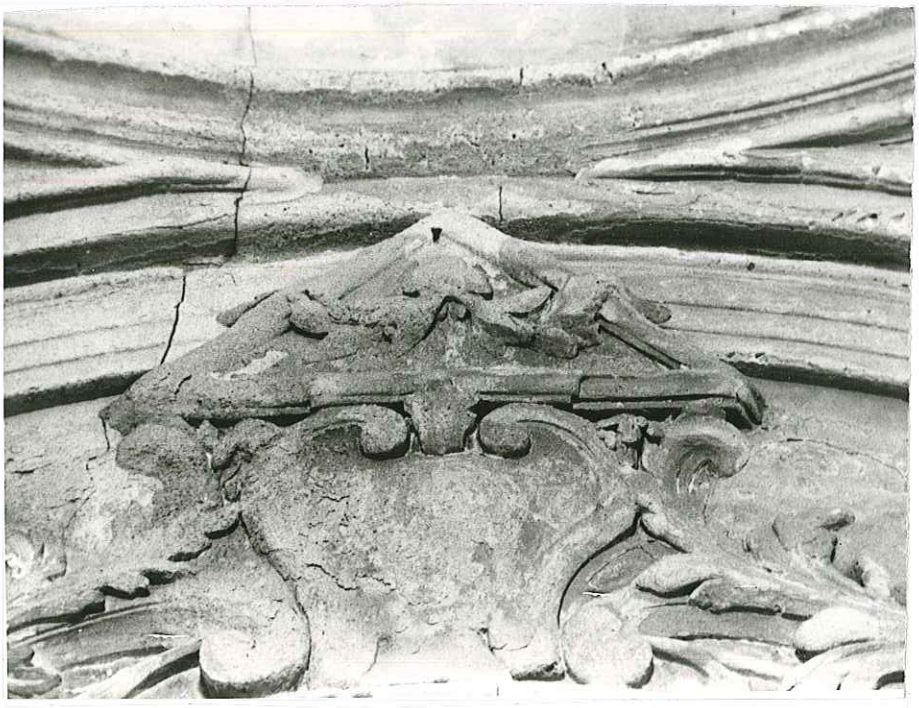
Muro oeste.



Capilla de la Trinidad. Luneto norte



172. *La Santísima Trinidad.*



Capilla de la Trinidad. Motivo trinitario sobre el marco principal.

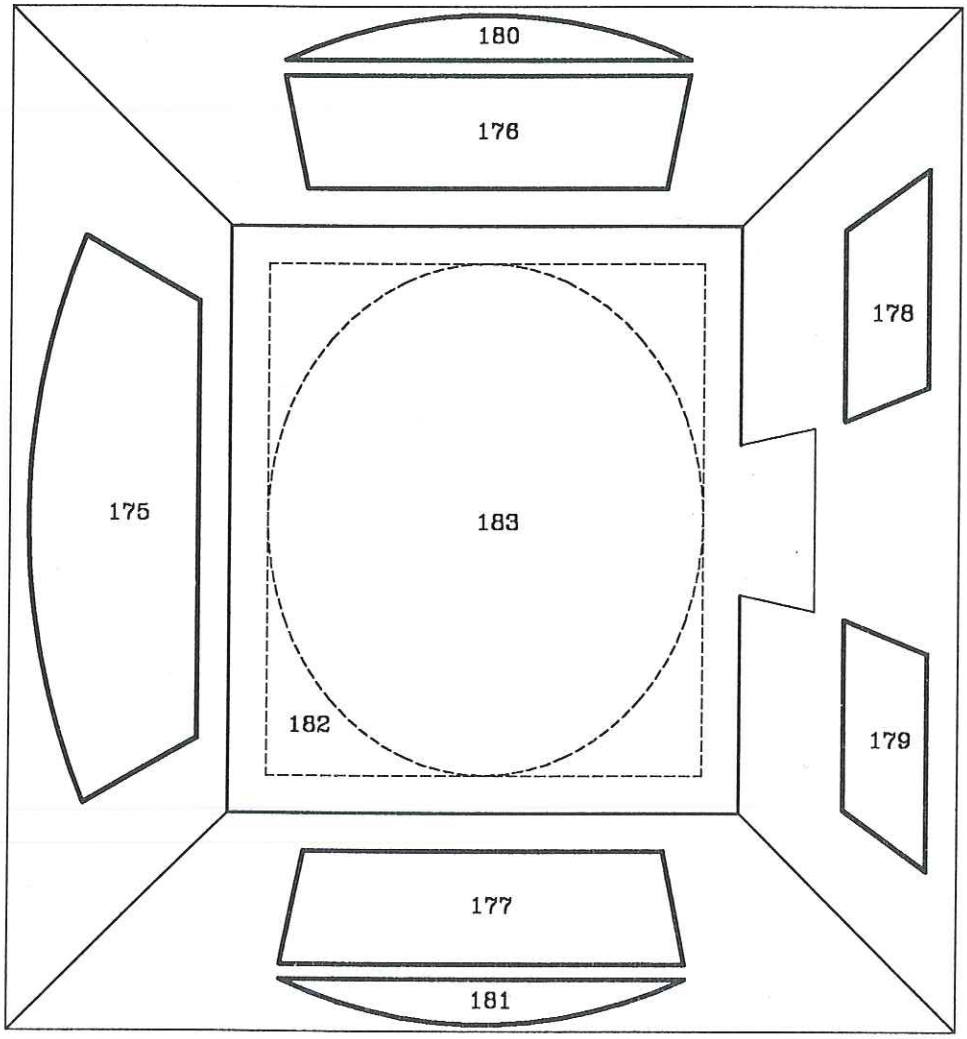


173. *Aparición de Cristo a sus discípulos.*



174. *San Juan Evangelista en Patmos.*

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DE LA INMACULADA





Capilla de la Inmaculada. Vista parcial.



175. *Inmaculada Concepción.*



Francisco Bayeu: ***Inmaculada Concepción*** **(colección particular).**



Ramón Bayeu: ***Inmaculada Concepción*** **(grabado por pintura de Francisco Bayeu).**



176. *La educación de la Virgen niña.*



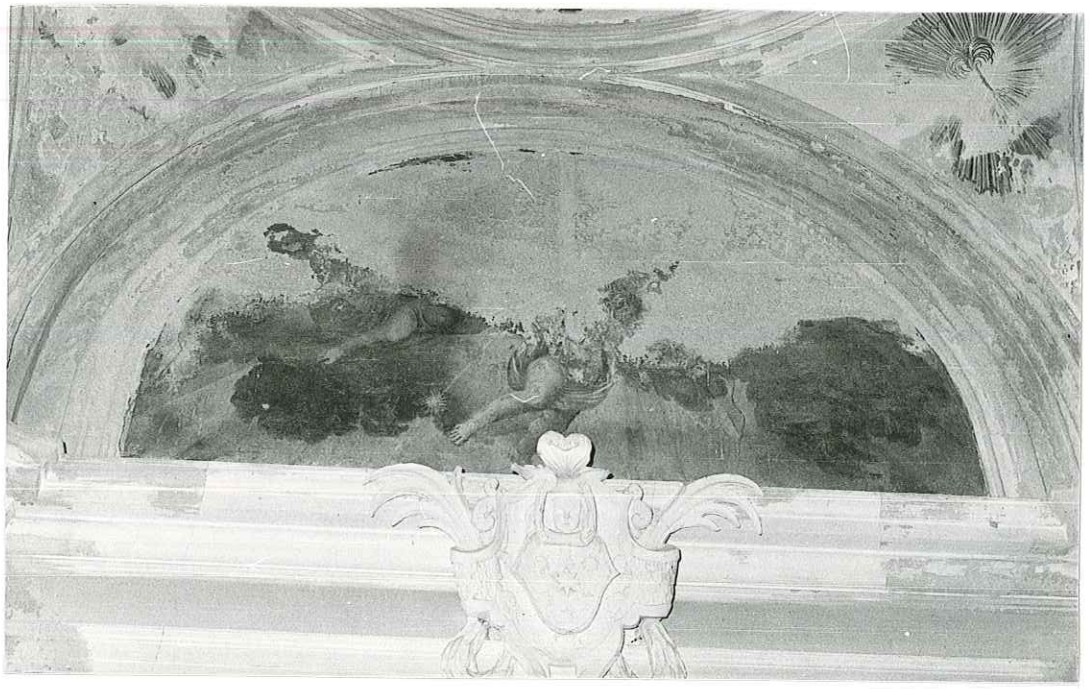
177. *Adoración del Niño Jesús por María y José.*



178-179. *Letanía de la Virgen.*

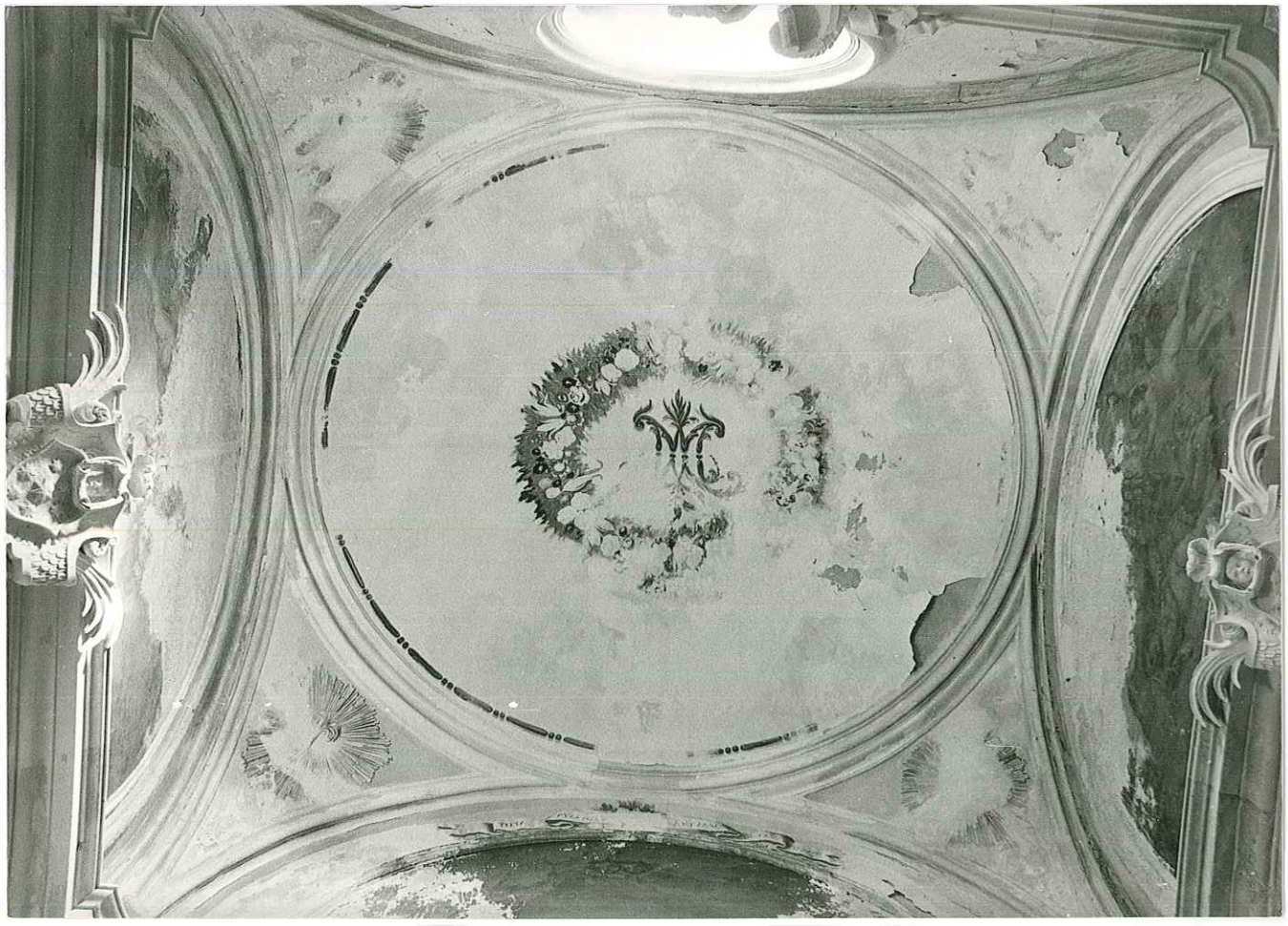


180. *Torre de David.*



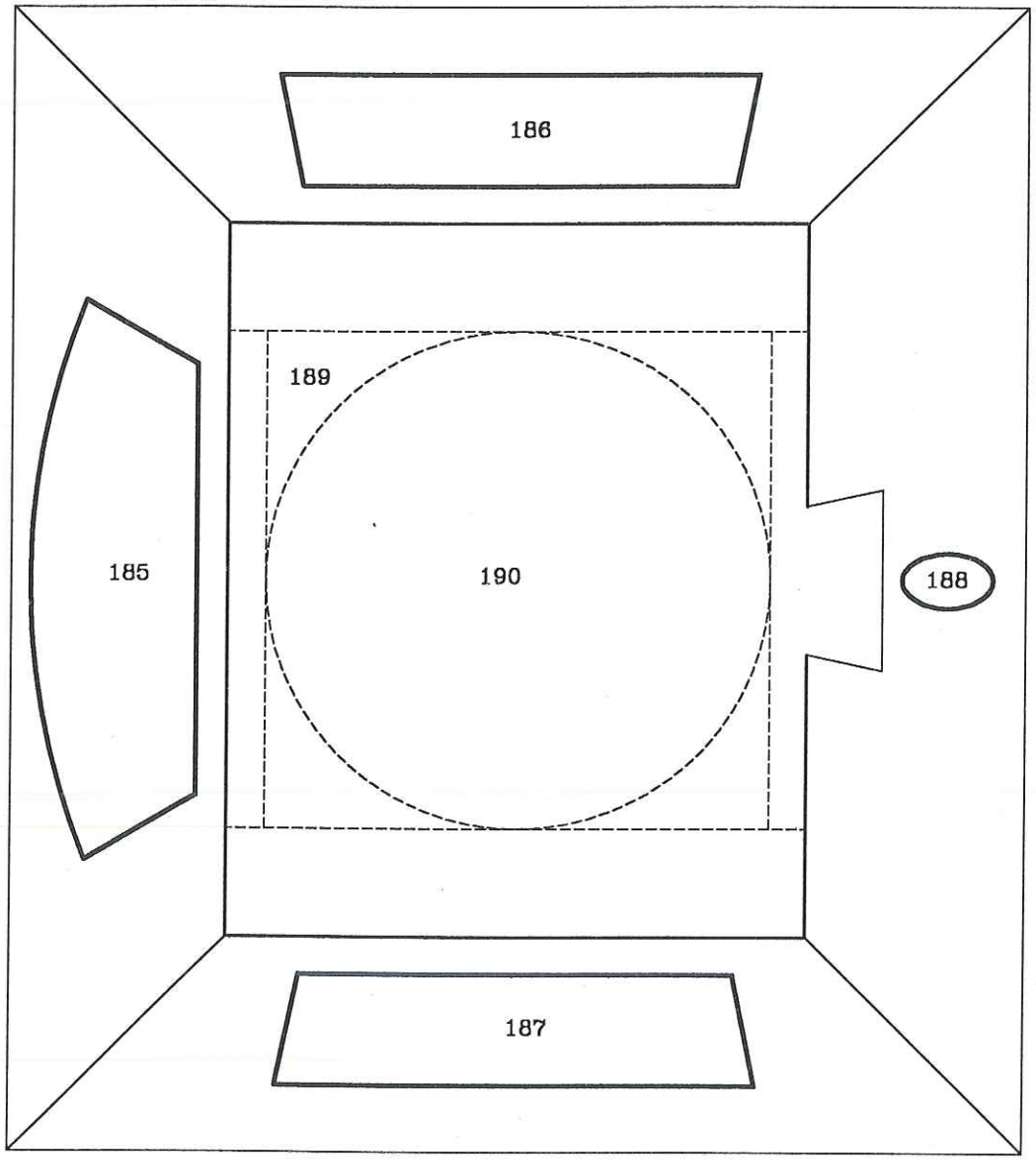
182. *Palmera.*

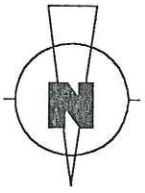
181. *Títulos marianos.*



183. *Monograma de la Virgen María.*

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DE SAN MIGUEL ARCANGEL







184. *Advocación de la capilla de San Miguel Arcángel.*



Capilla de San Miguel. Vista parcial.



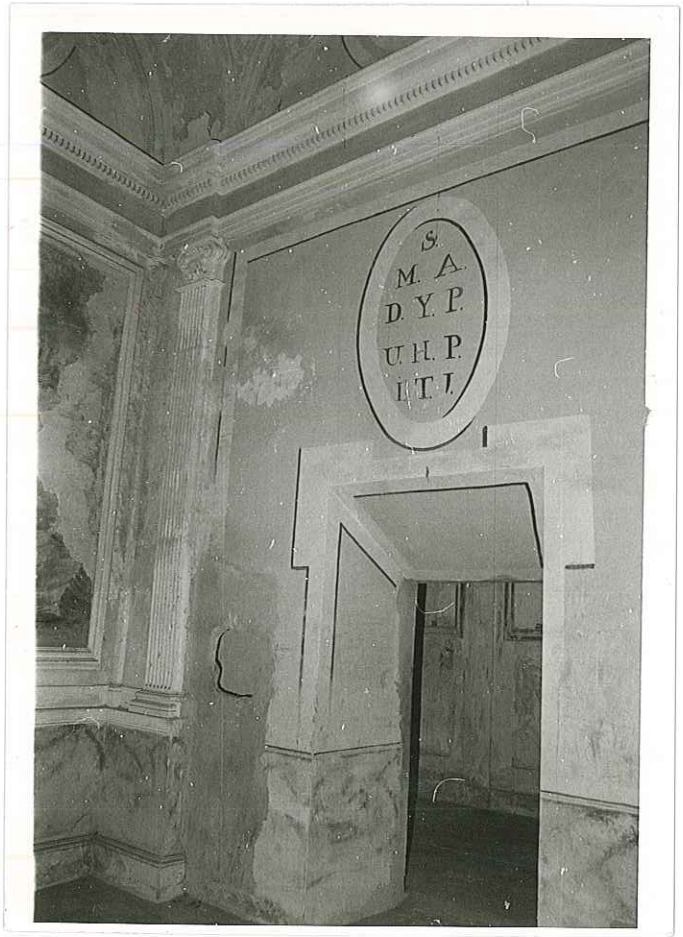
185. *San Miguel derrotando a los demonios.*



186. *Milagro de Oldzada.*



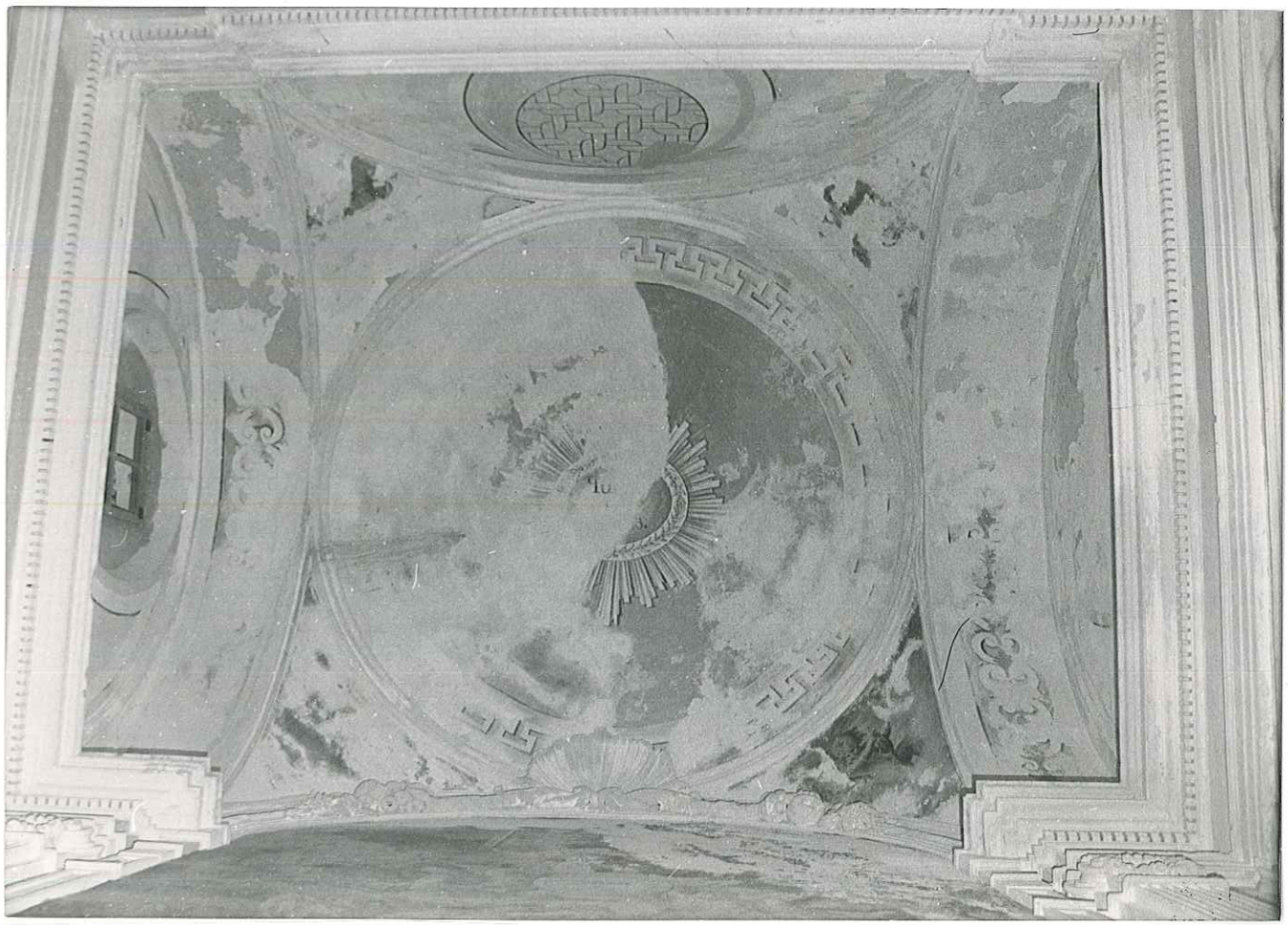
187. *Milagro de don Lope Fernández de Luna.*



188. *Medallón.*

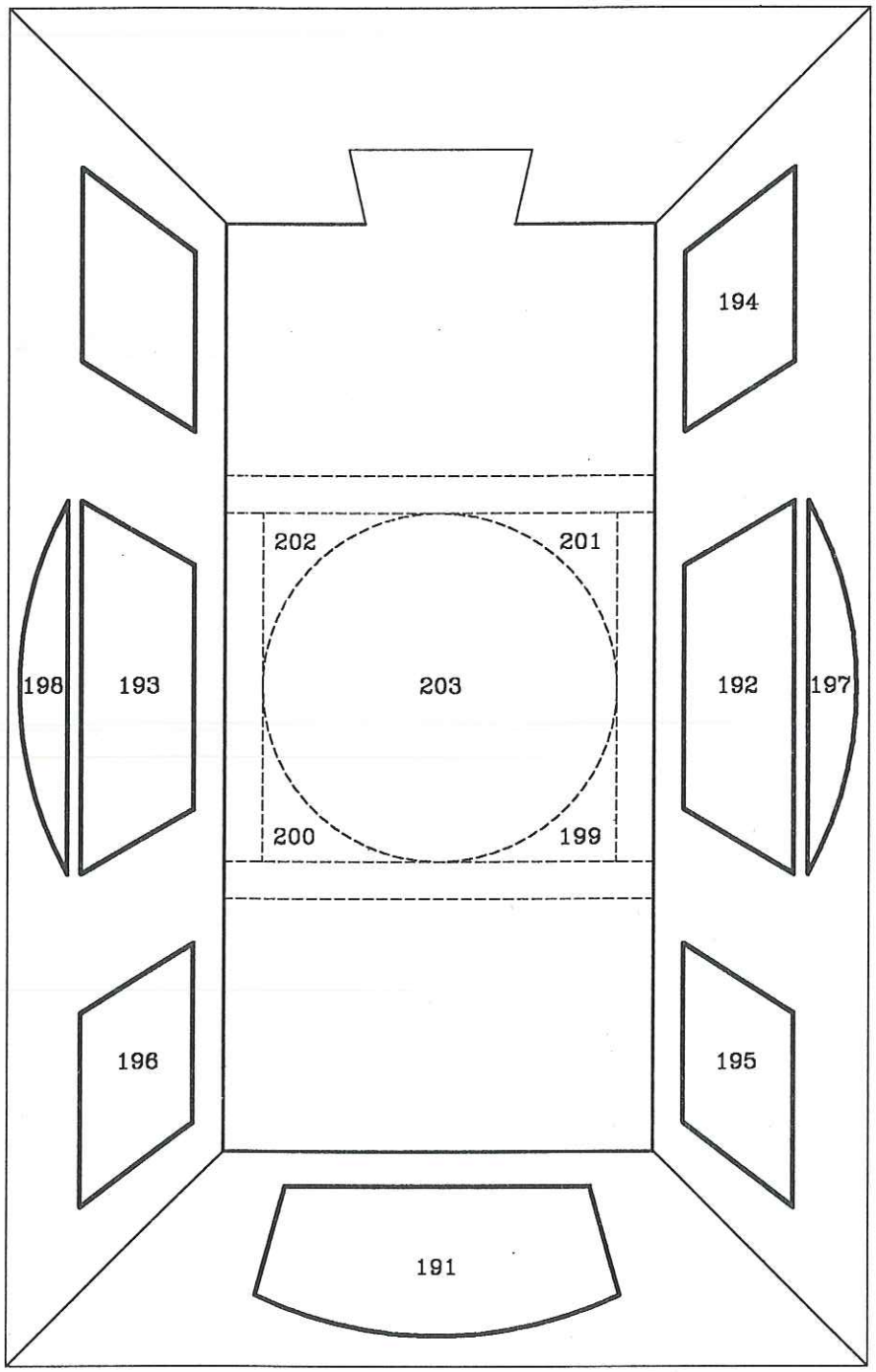


189. ***Angelito con Hostia.***



190. ***Divisa de San Miguel Arcángel.***

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DEL SANTO CRISTO

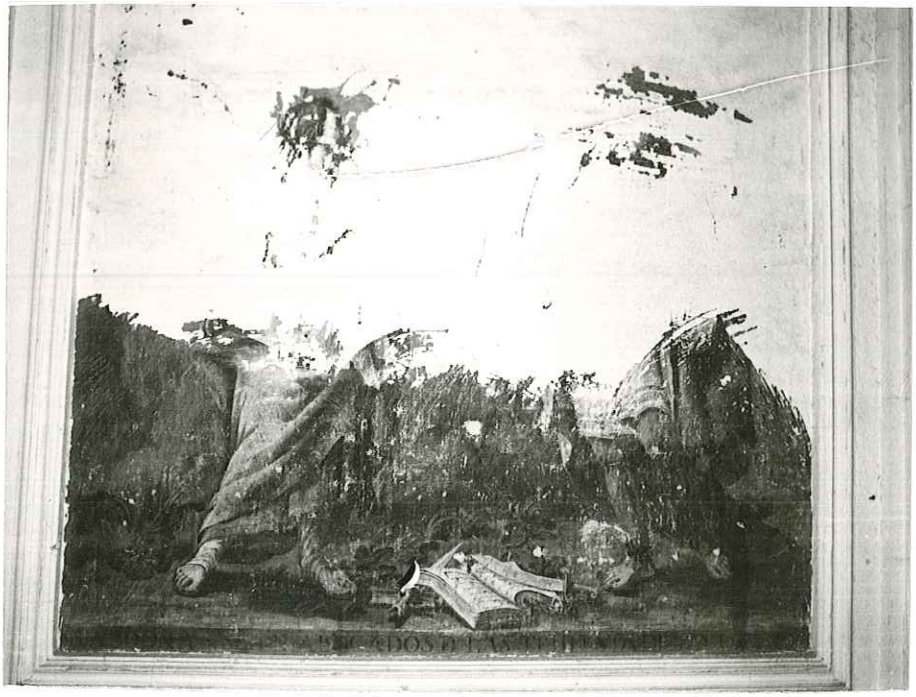




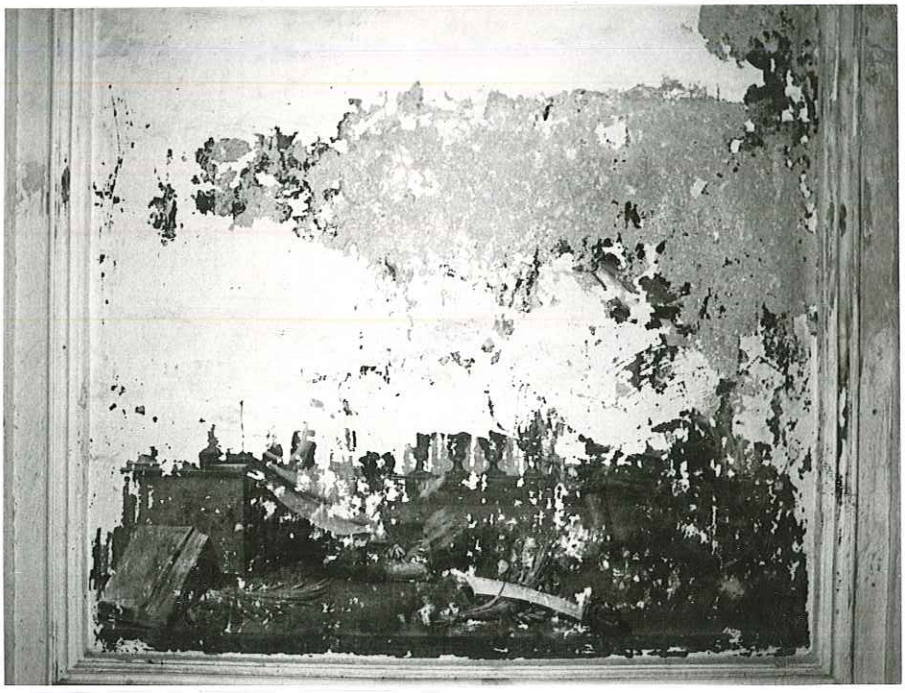
Capilla del Santo Cristo. Vista parcial.



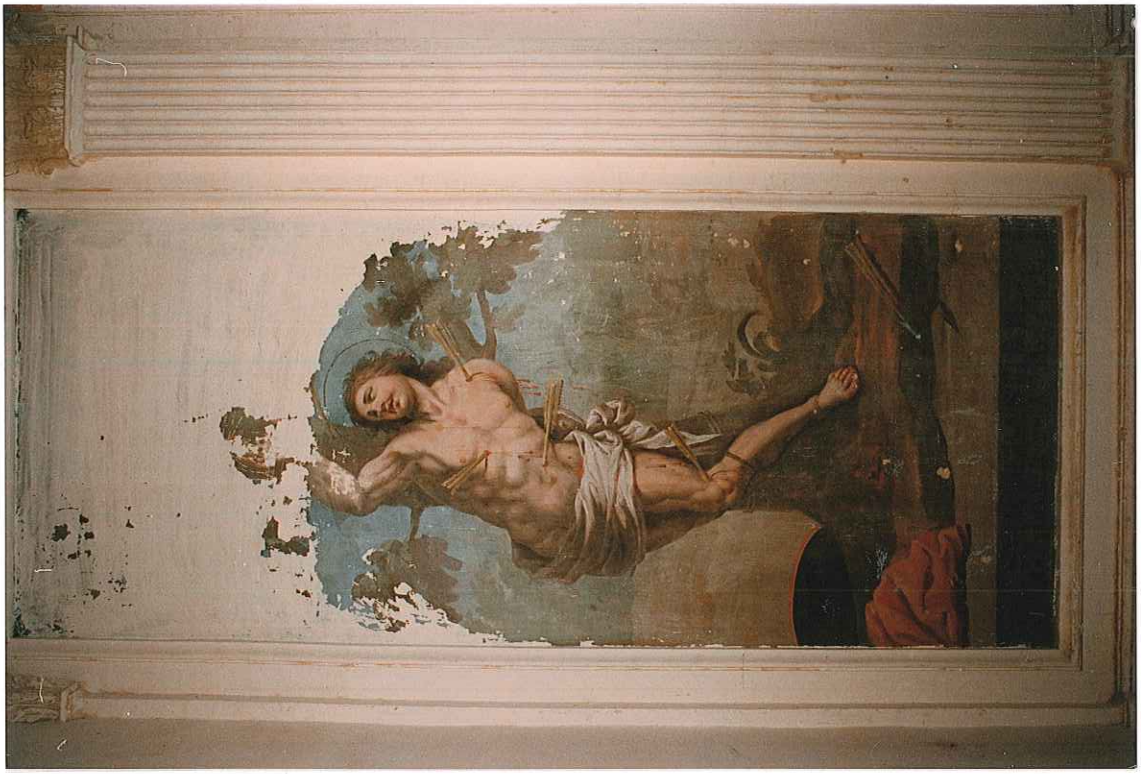
Capilla de Santo Cristo. Vista parcial y pintura del fondo para el Cristo (cat. 191).



192. *Santos Abdón y Senem.*



193. *Santos Cosme y Damián.*



194. *San Sebastián.*



195. *San Antonio de Padua .*



196. *San Buenaventura.*



José Luzán: Detalle de las puertas del armario de la sacristía mayor (Zaragoza, La Seo).



197. ***Motivo decorativo con inscripción.***



198. ***Motivo decorativo con inscripción.***



199. ***Angelito con filacteria.***



200 ***Angelito con filacteria.***



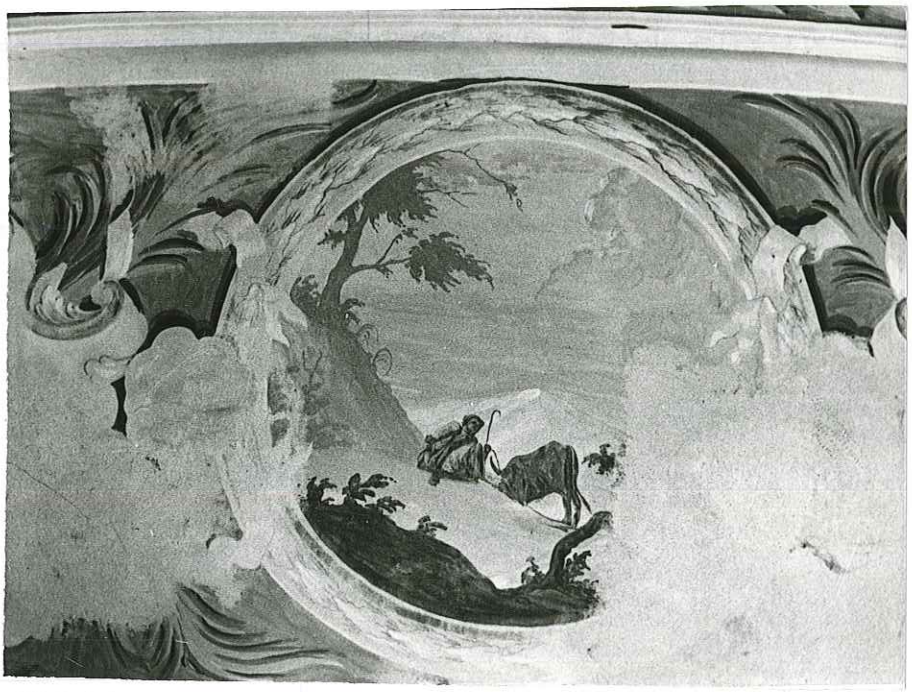
201. ***Angelito con filacteria.***



202. ***Angelito con filacteria.***

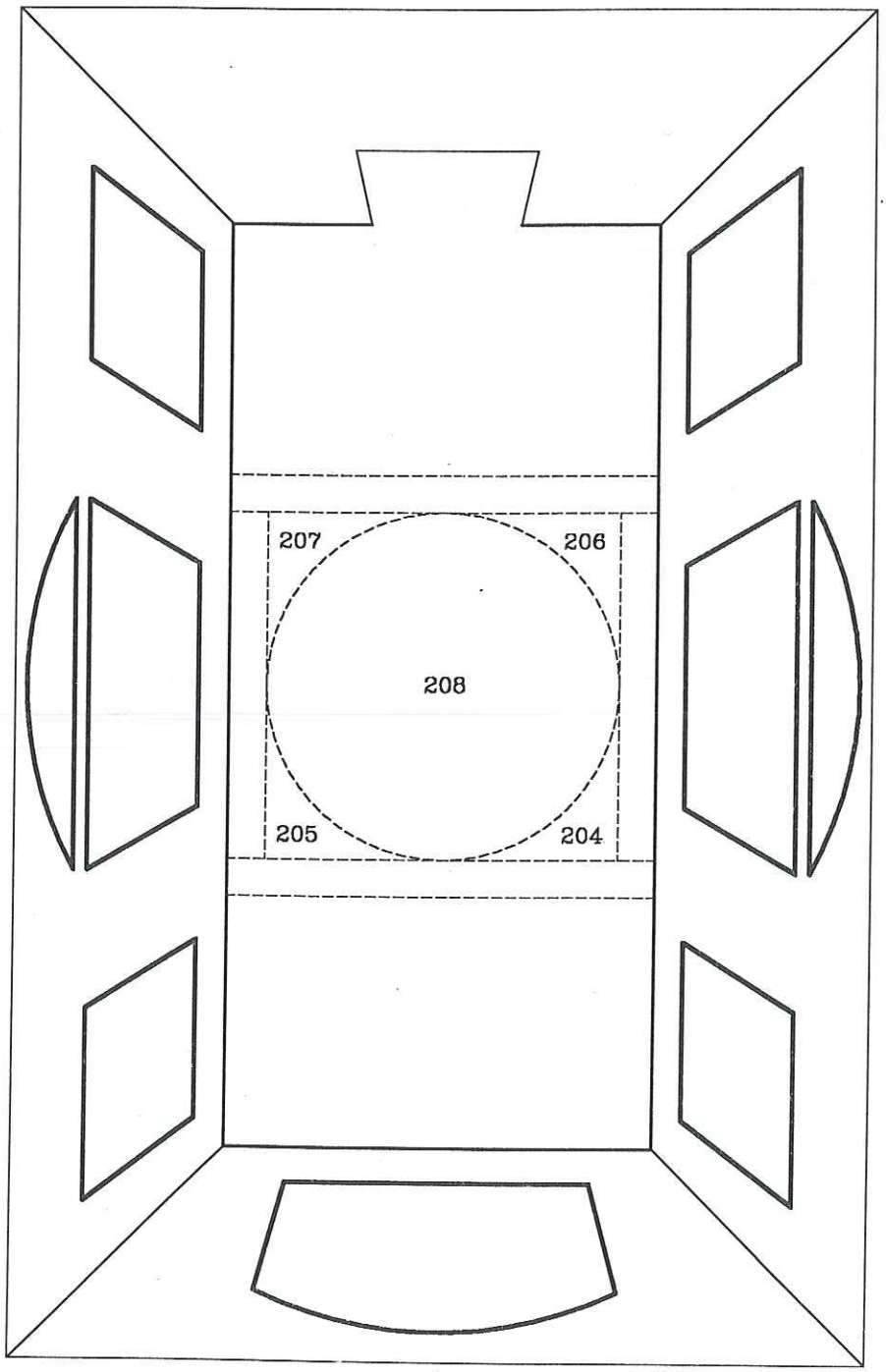


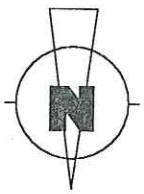
203. ***Gloria martirial.***

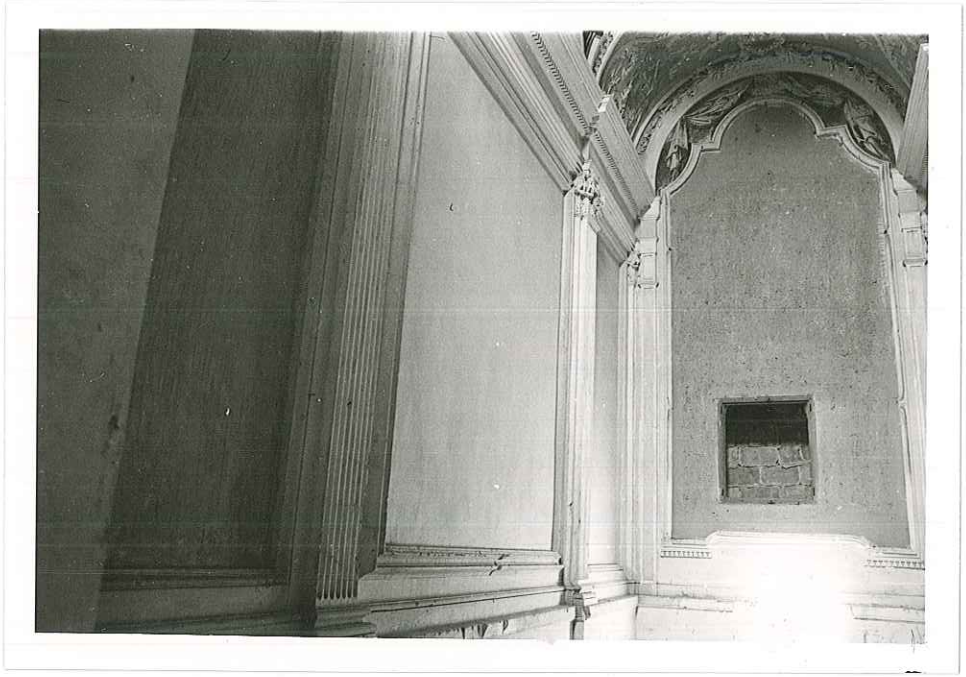


Medallón decorativo

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DE LOS APOSTOLES

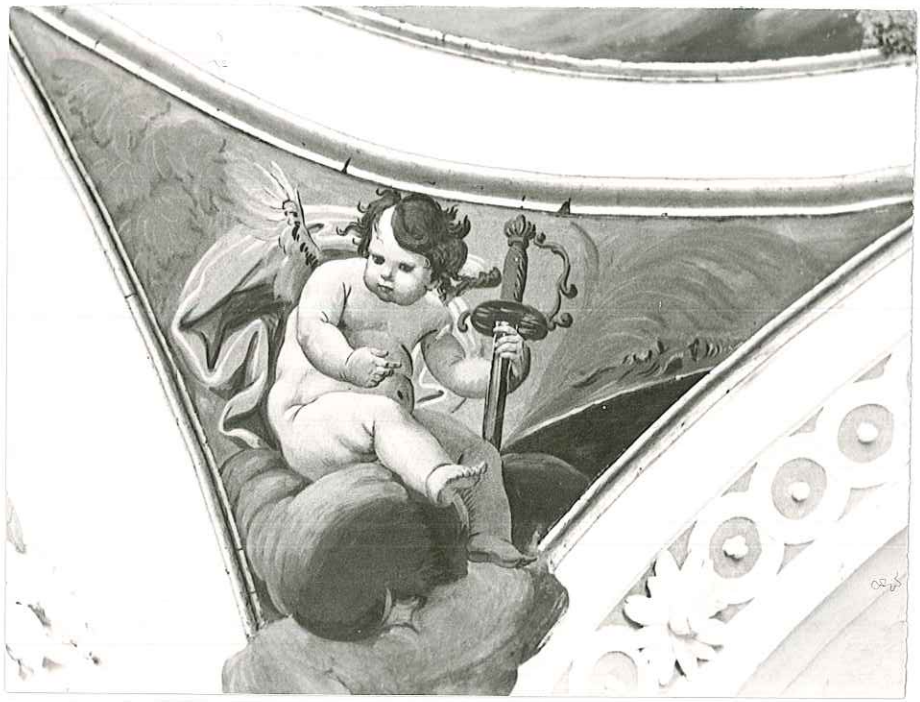






Capilla de los Santos Apóstoles (?). Vista parcial.

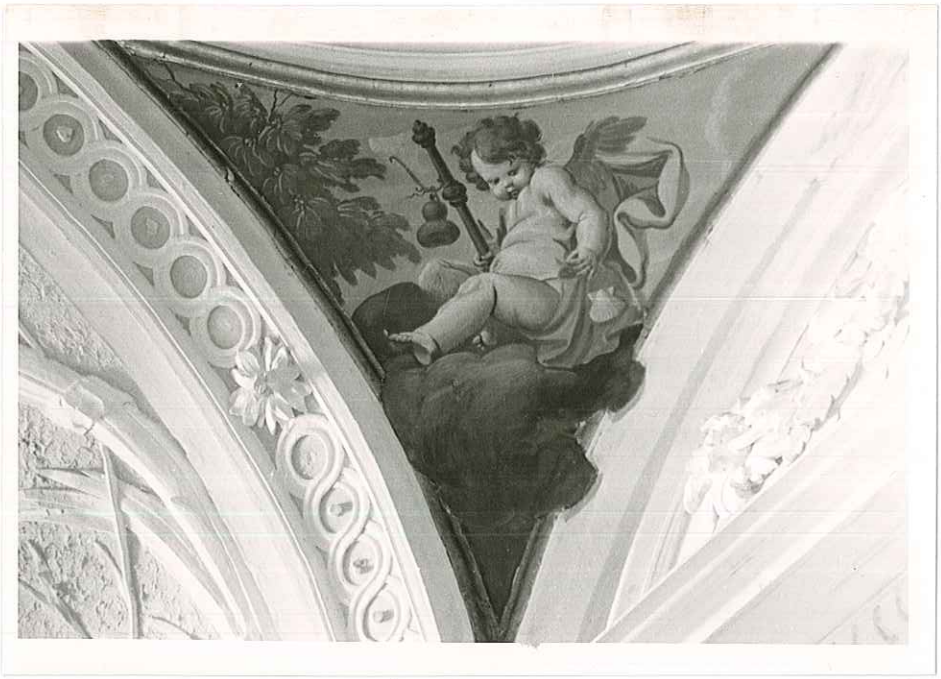




204. ***Angelito con espada de San Pablo.***



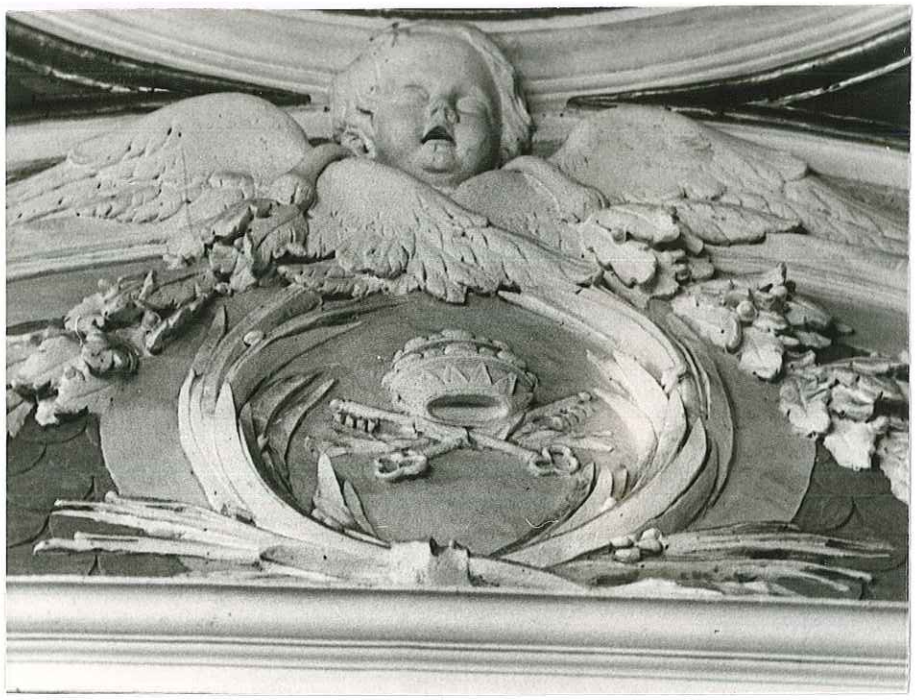
205. ***Angelito con libro.***



206. *Angelito con bordón, calabaza y concha de Santiago el Mayor.*



207. *Angelito con cruz de San Andrés.*



Capilla de Santos Apóstoles (?).

Luneto oeste, relieve con la tiara de San Pedro.



Capilla de Santos Apóstoles (?).

Luneto este, relieve con la cruz de San Andrés.

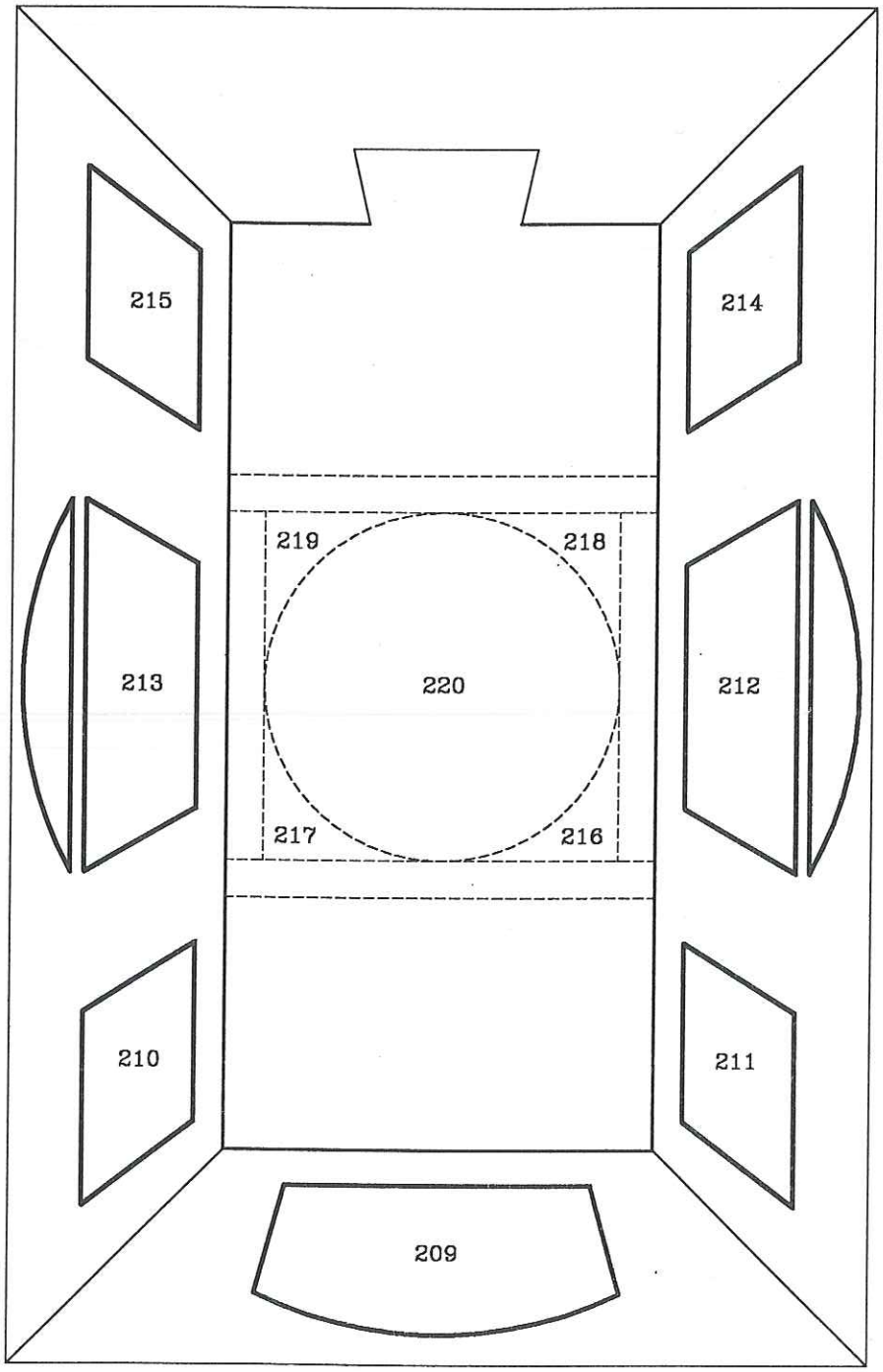


Capilla de Santos Apóstoles (?). Vista general de la bóveda.



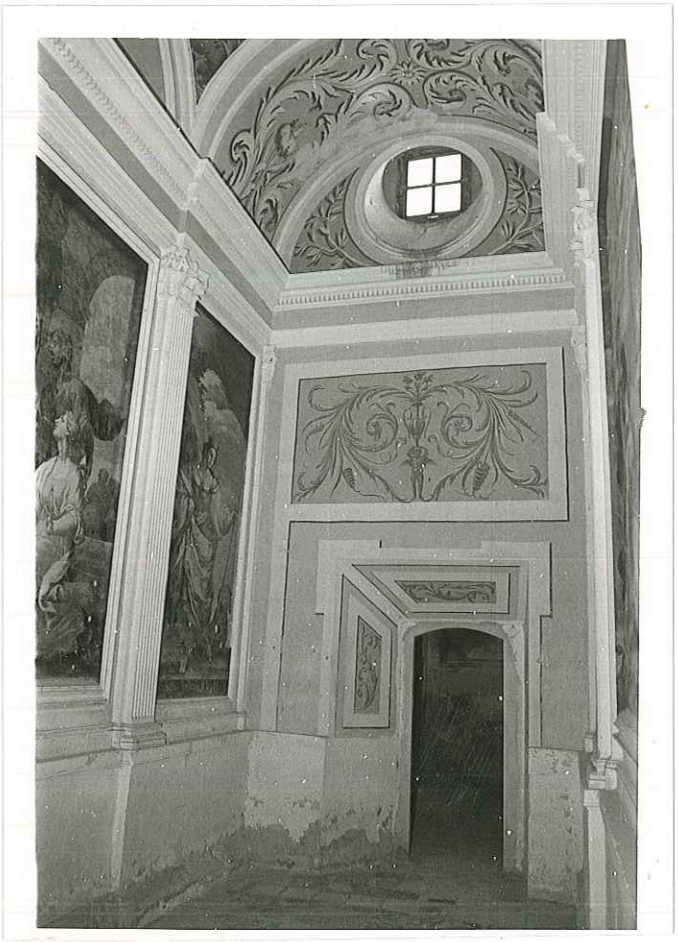
208. ***Triunfo de San Pedro.***

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DE LAS VIRGENES MARTIRES





Capilla de las Santas Vírgenes y Mártires. Vistas parciales.





209. ***Santa mártir.***



210. ***Santa Apolonia de Alejandría .***



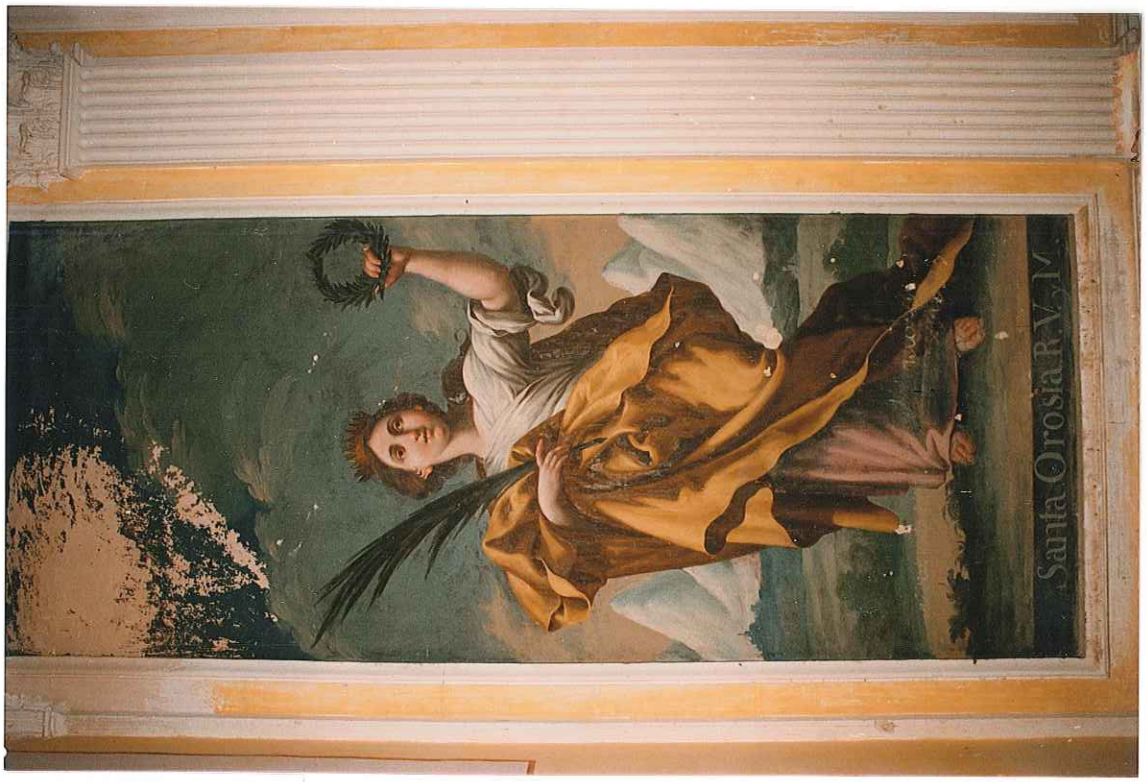
211. *Santa Lucía*.



212. *Santa Bárbara*.



213. *Santa Catalina de Alejandría* .



214. *Santa Orosia* .



215. ***Santa Quiteria.***



Guido Reni: ***Salomé*** **(Chicago Art Institute).**



Guido Reni: ***Salomé*** **(Sarasota, Ringling Museum).**



216. *Fe Divina.*



217. *Constancia.*



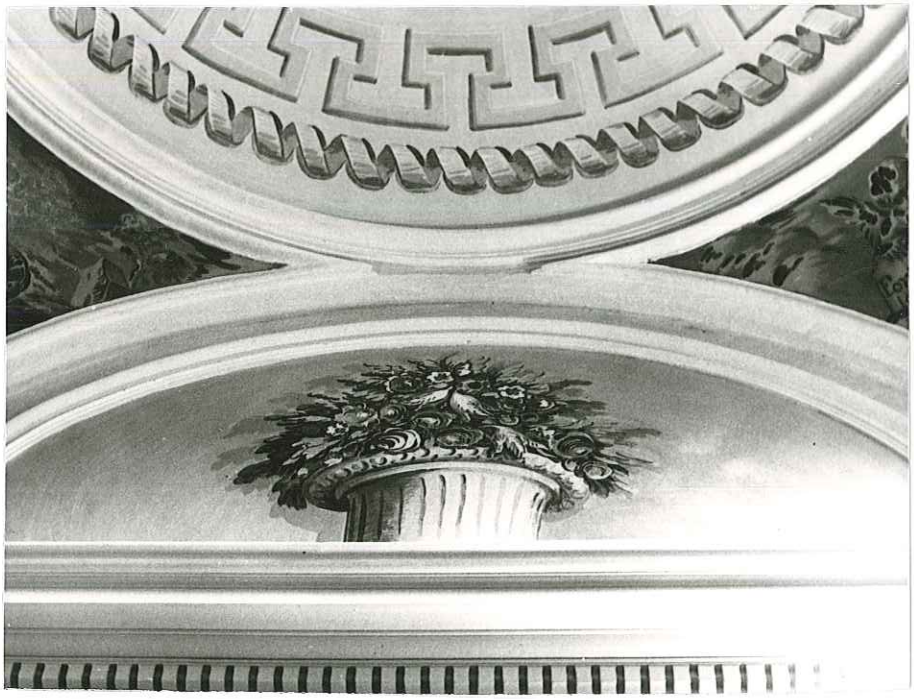
218. *Pureza.*



219. *Fortaleza.*



Capilla de Santas Vírgenes y Mártires.
Luneto oeste, jarrón con flores.

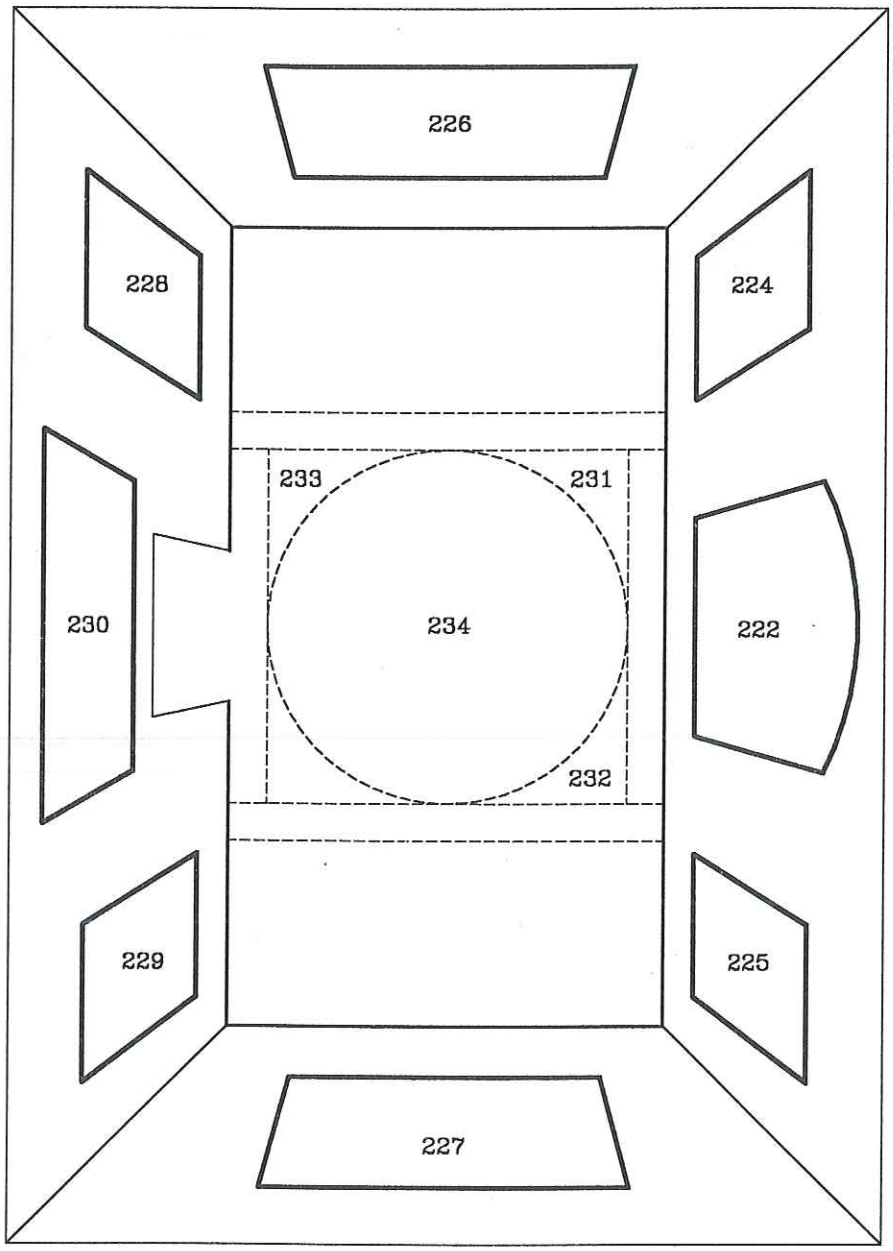


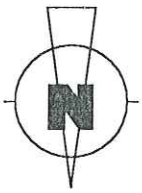
Capilla de Santas Vírgenes y Mártires.
Luneto este, jarrón con flores.

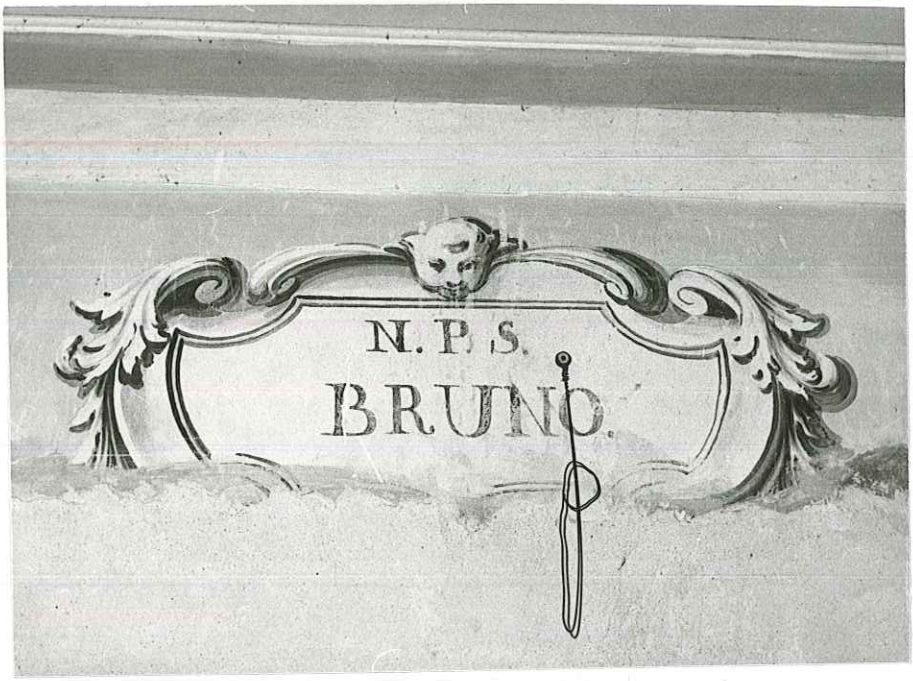


220. ***Gloria martirial.***

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DE SAN BRUNO





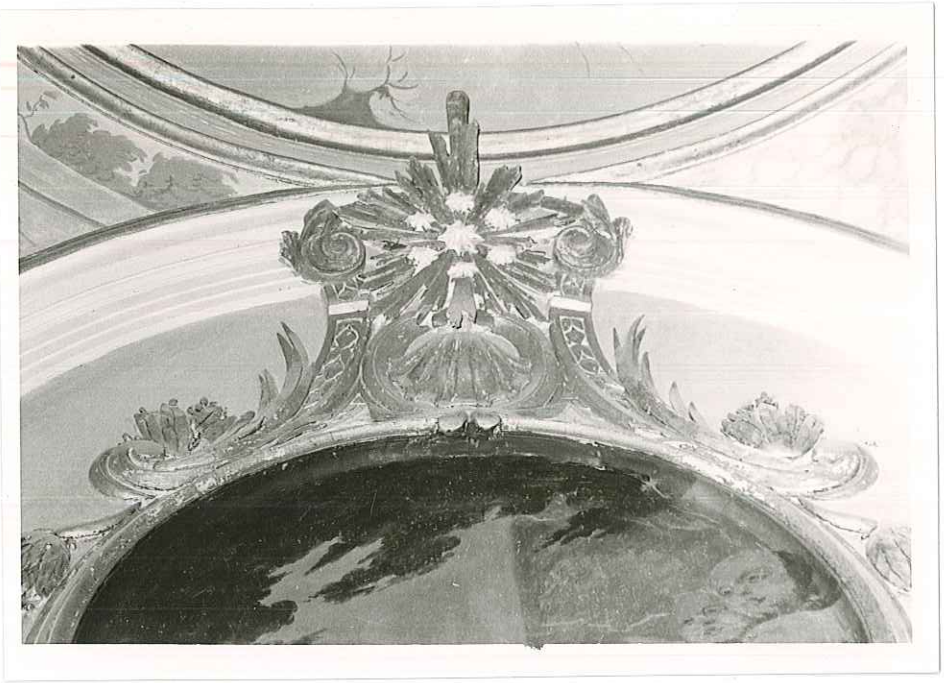


221. *Advocación de la capilla de San Bruno.*



Capilla de San Bruno. Vistas parciales.





Penacho del marco con estrellas alegóricas de San Bruno y sus seis compañeros.



222. Gloria de San Bruno.



Pedro Pascual de Moles (grabador) y Francisco Tramullas (invención): *Santa Tecla.*



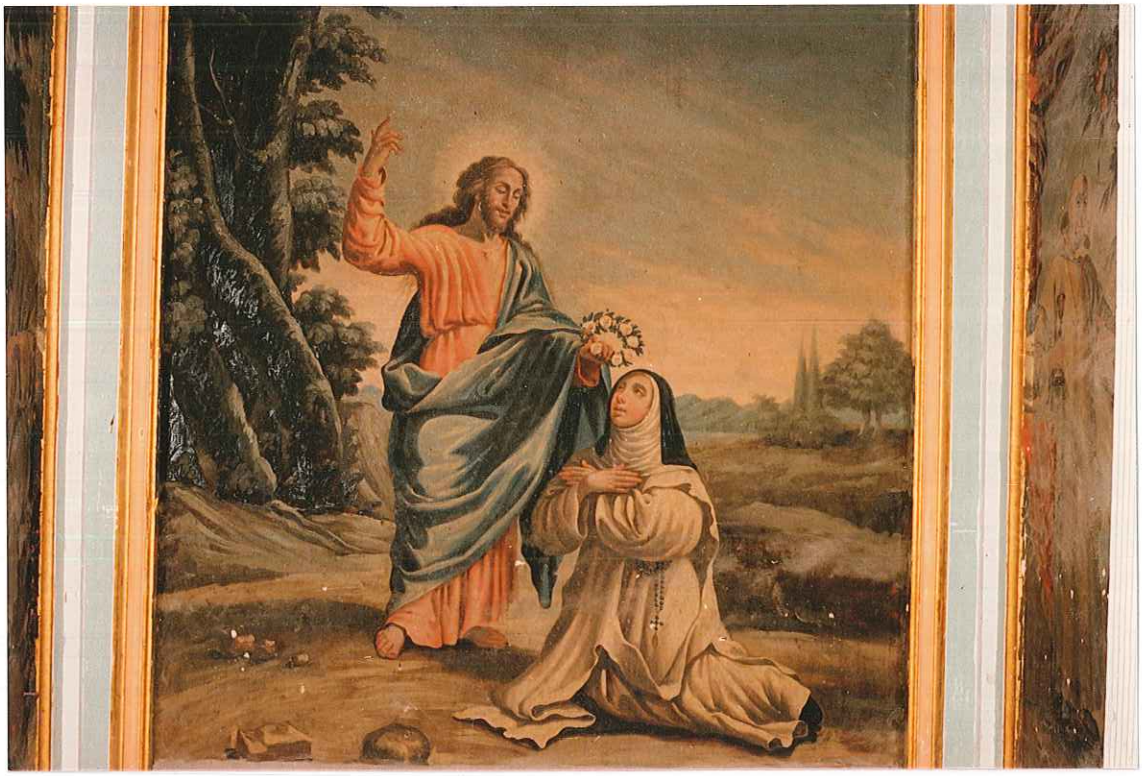
223. *Gloria de San Bruno* (boceto).



224. *San Hugo de Lincoln* .



225. *Beato Nicolás Albergati* .



226. *Santa Rosalina de Villanueva .*



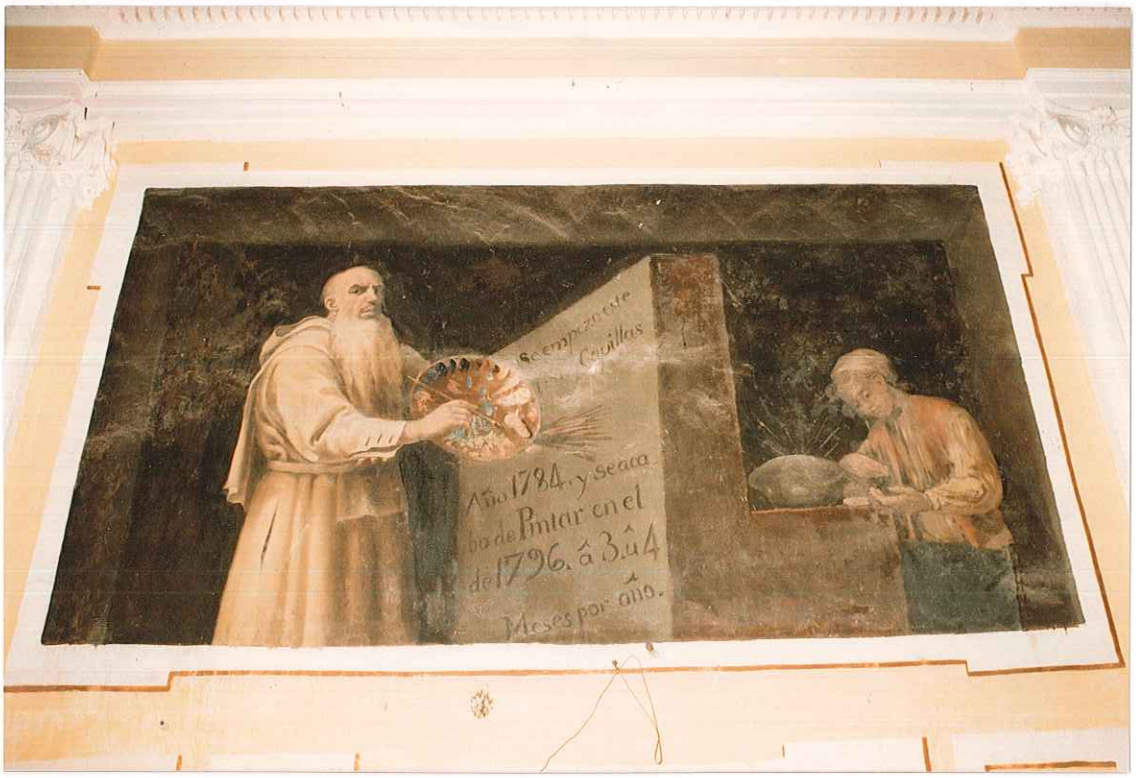
227. *El Patrocinio de María.*



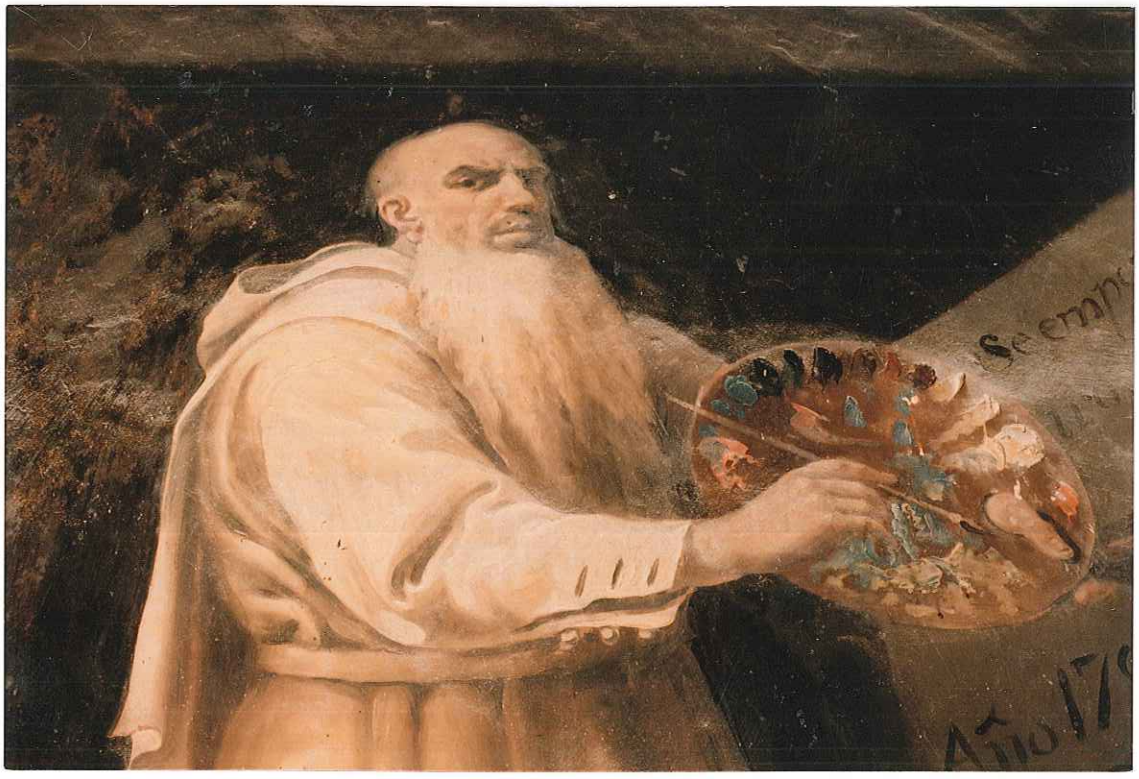
228. ***Beato Guillermo de Fenoglio .***



229. ***Santo cartujo presentando el plano de una cartuja.***



230. ***Autorretrato de fray Manuel Bayeu .***





231. *Angelito.*



232. *Angelito.*

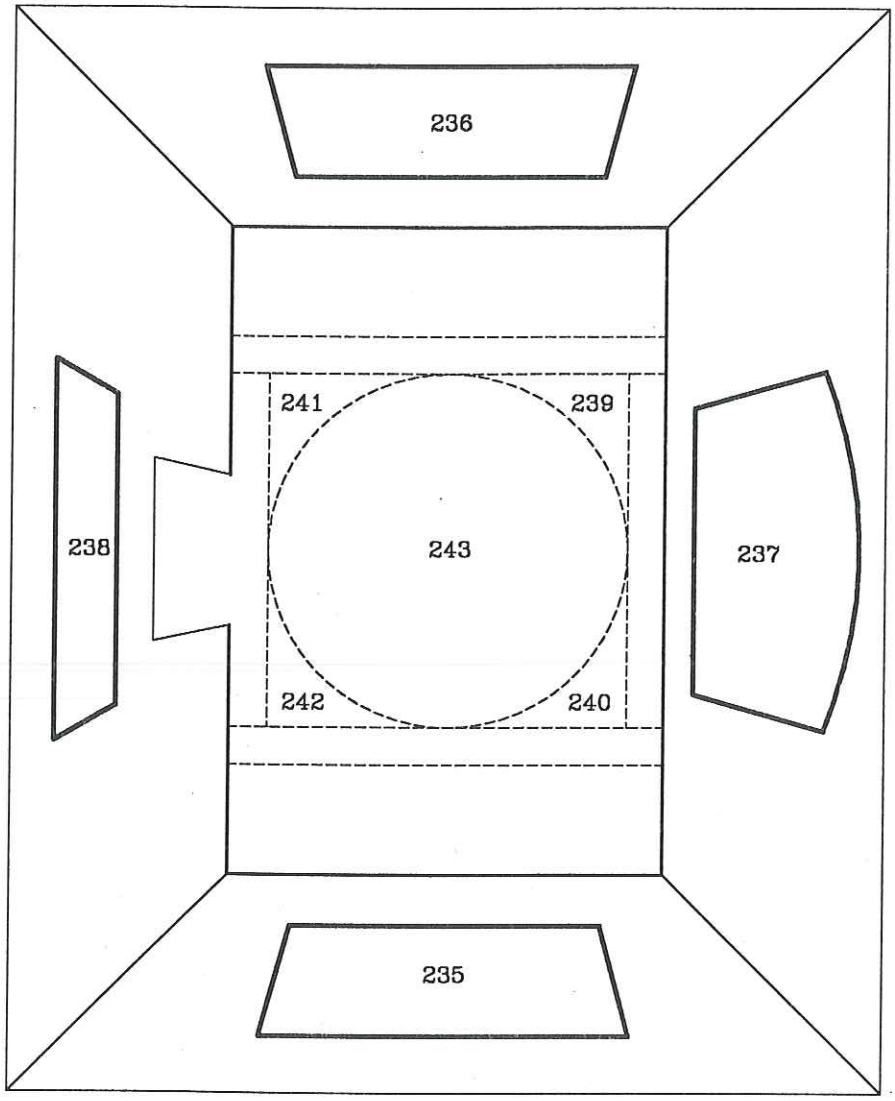


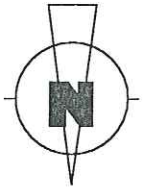
233. *Angelito.*

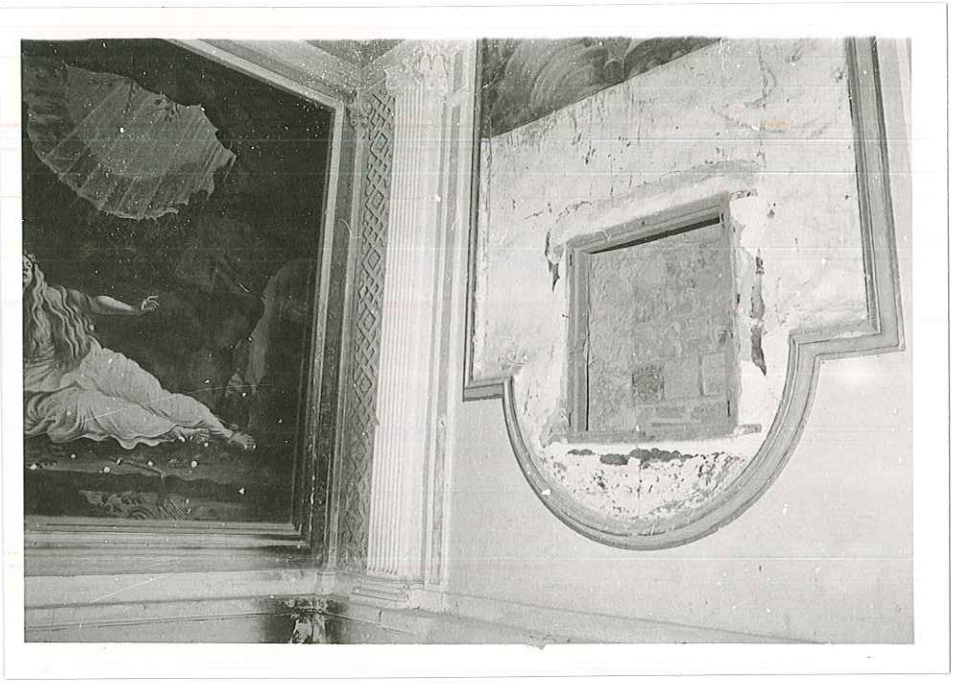


234. *Gloria.*

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DE SANTA MARIA MAGDALENA







Capilla de la Magdalena. Vistas parciales.





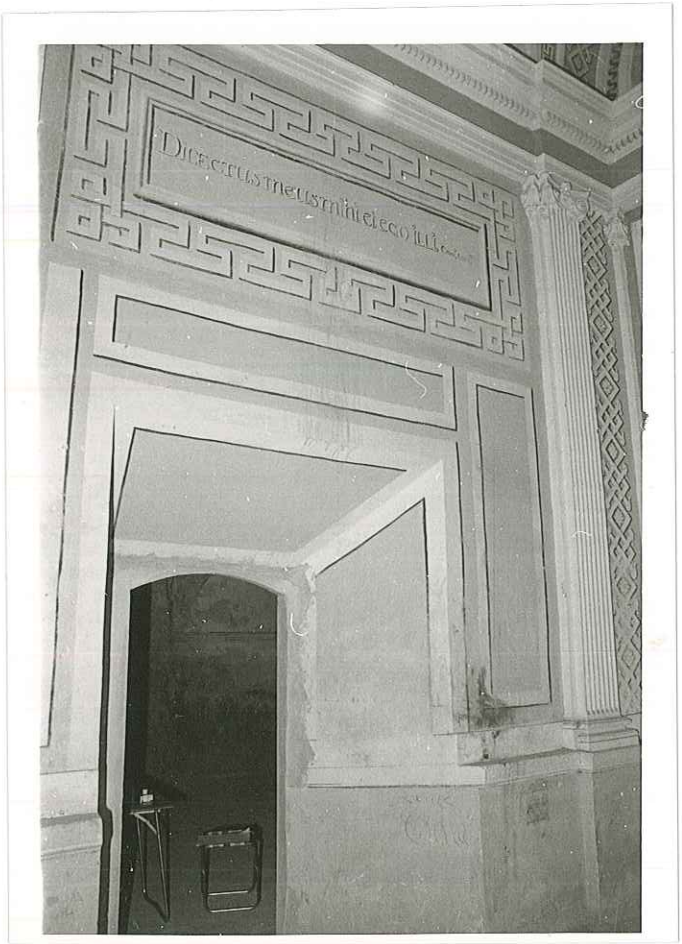
235. *Jesús en casa de Marta y María.*



236. *La Magdalena penitente.*



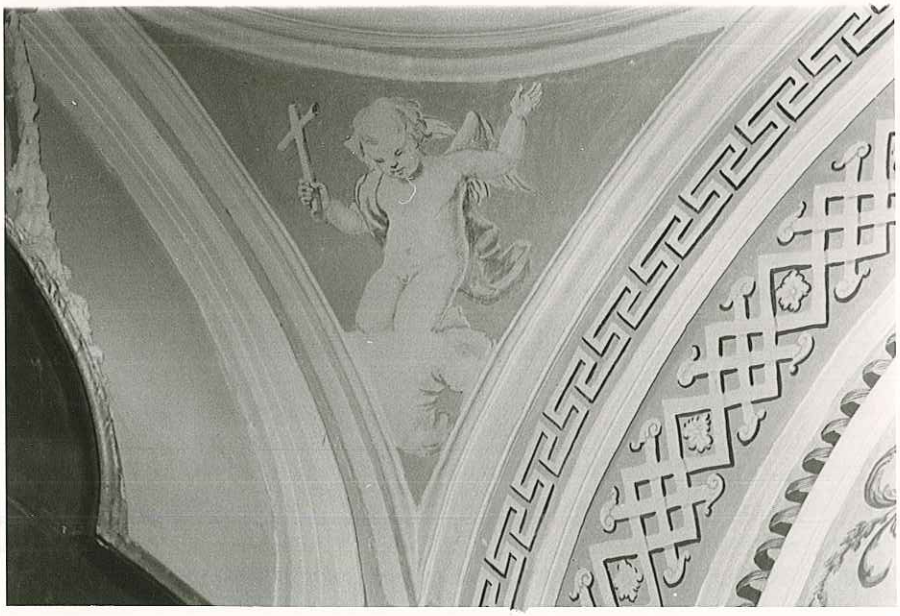
237. ***Éxtasis de la Magdalena.***



238. ***Cartela.***



239. *Angelito con calavera.*



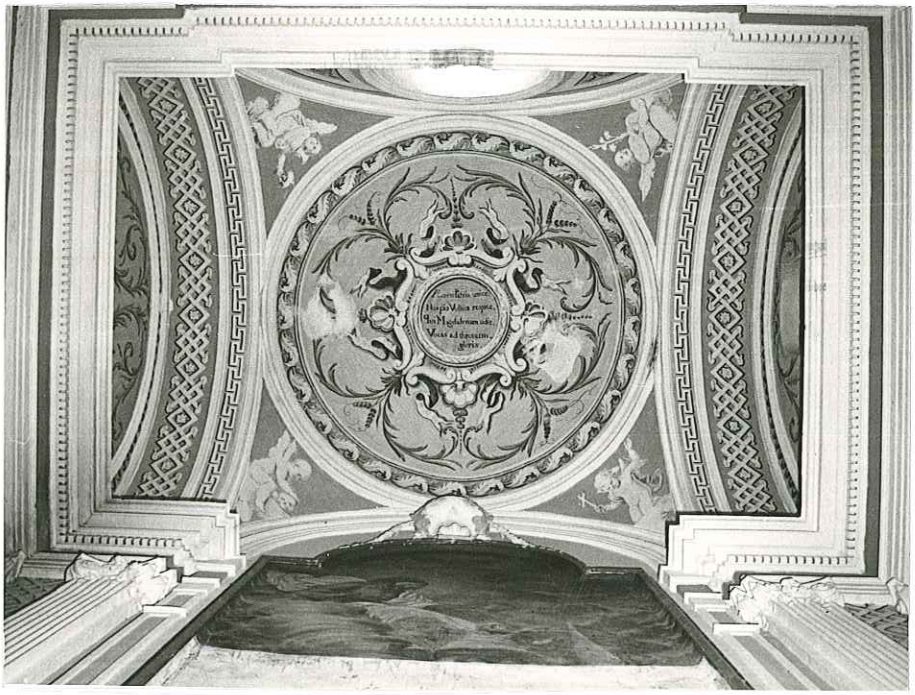
240. *Angelito con cruz.*



241. *Angelito con ungüentario.*

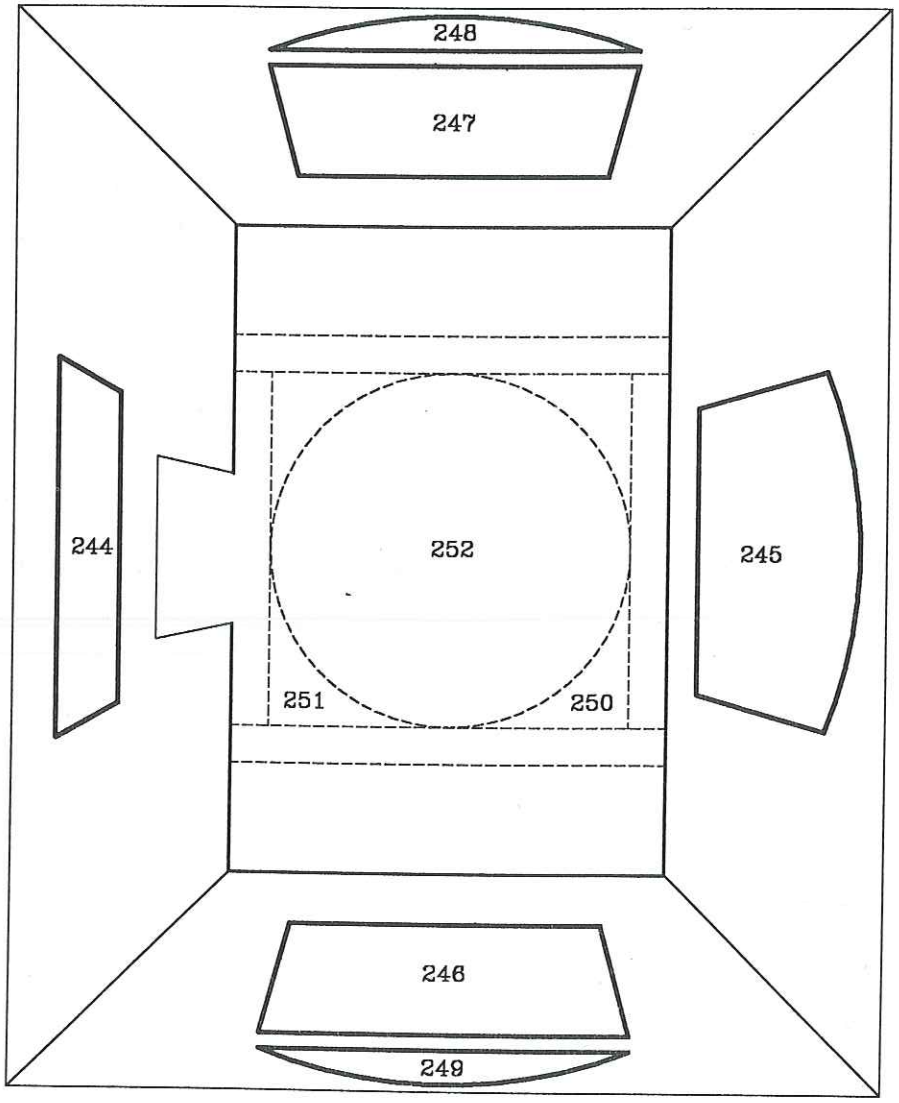


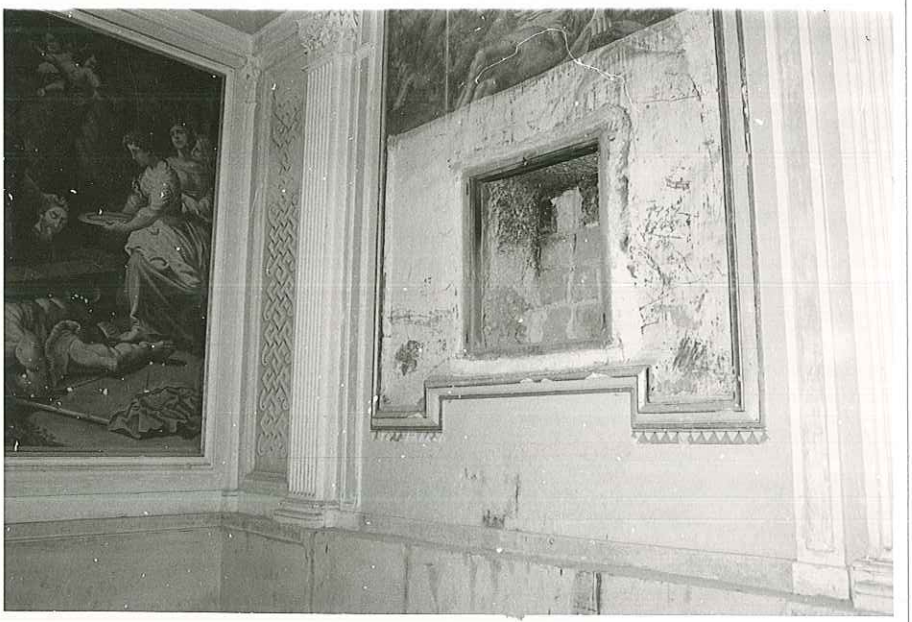
242. ***Angelito con ramo de azucenas.***



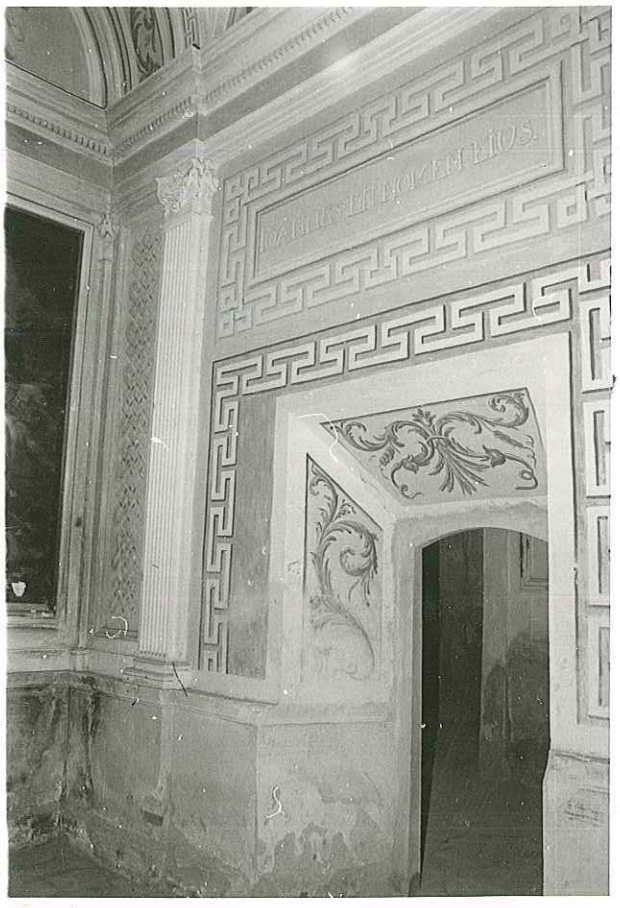
243. ***Hinmo de Santa María Magdalena.***

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA





Capilla de San Juan Bautista. Vista parcial.



244. Advocación de la capilla de San Juan Bautista.



245. ***San Juan Bautista.***



246. *Jesús pasa cerca de San Juan Bautista.*



Nicolás Poussin: *Jesús pasa cerca de San Juan Bautista* (París, Louvre).



247. *Degollación de San Juan Bautista.*



248. *Tres angelitos.*



249. *Dos angelitos.*



250. *Angelito.*

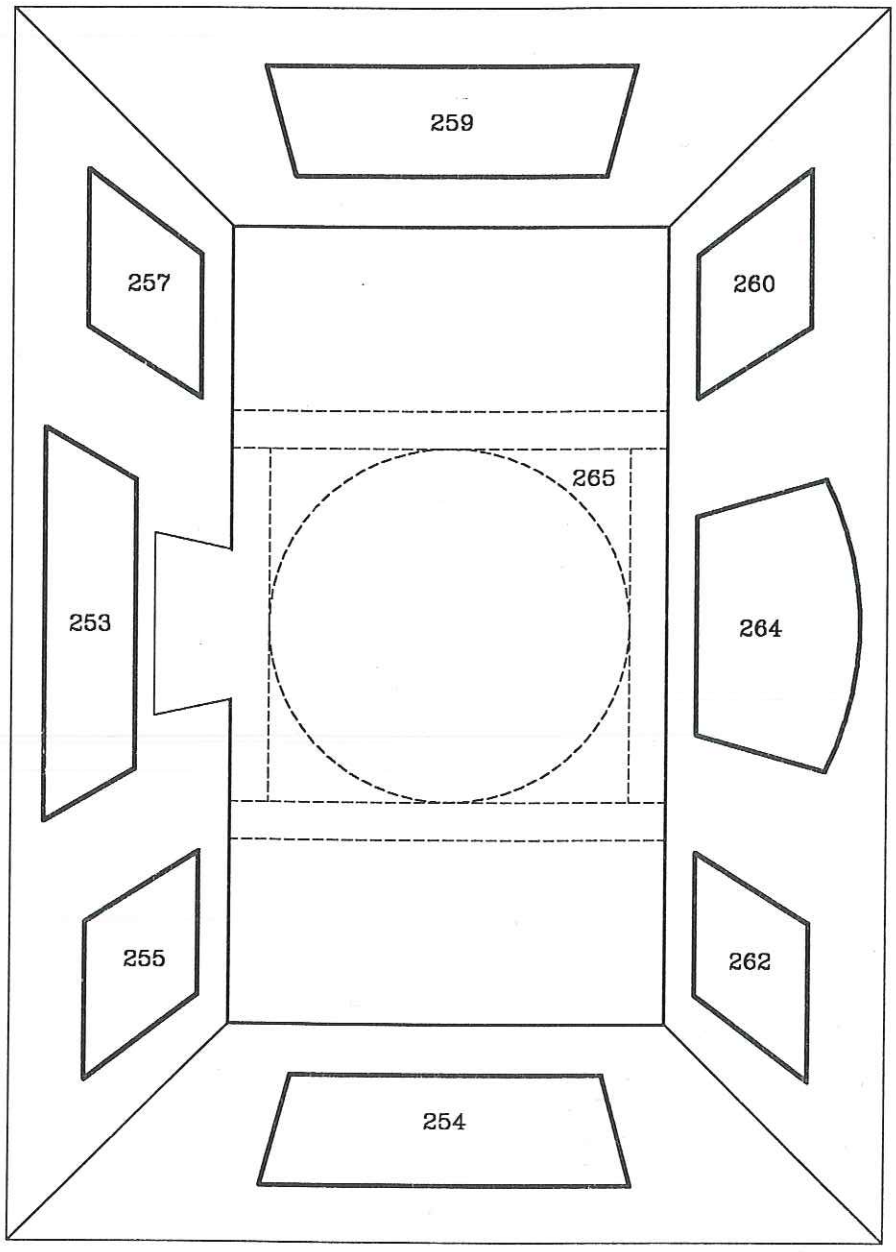


251. *Angelito.*



252. *Angelito con filacteria.*

CARTUJA DE LAS FUENTES.
CAPILLA DE LA ASUNCION







Capilla de la Asunción. Vistas parciales.

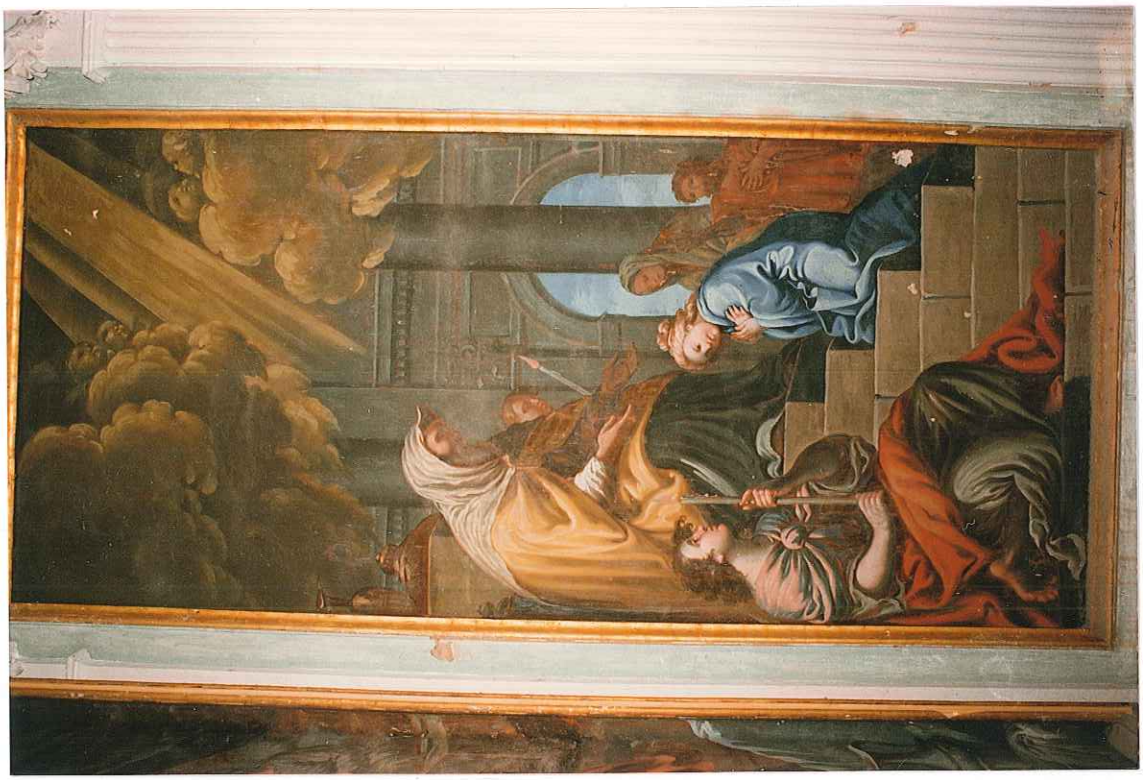




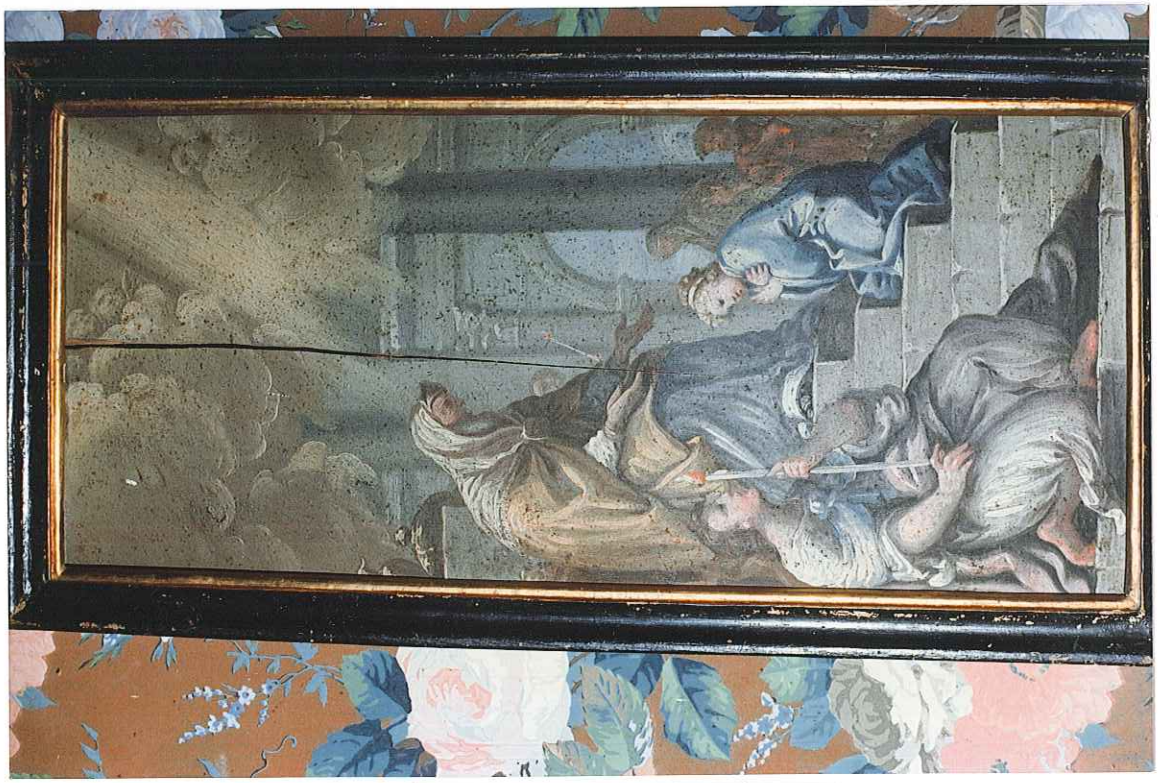
253. *Data de la capilla.*



254. *Nacimiento de la Virgen.*



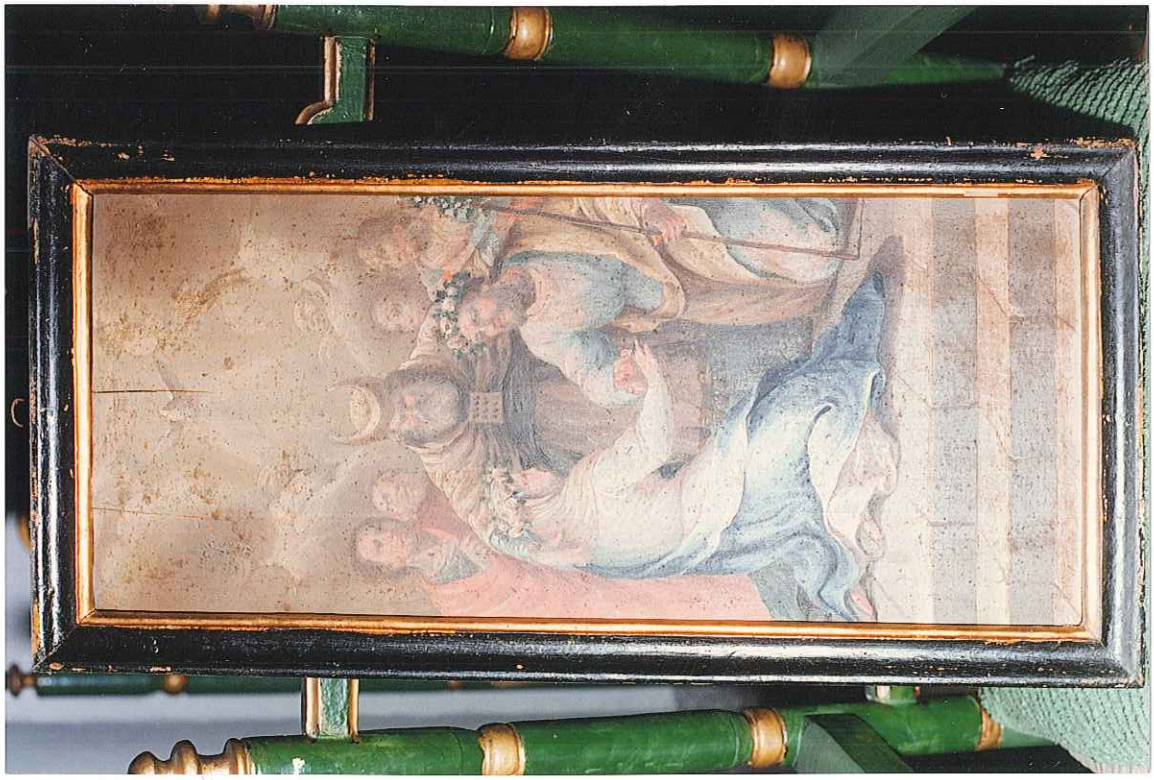
255. *Presentación de la Virgen niña en el templo*.



256. *Presentación de la Virgen niña en el templo* (boceto).



257. *Desposorios de la Virgen.*



258. *Desposorios de la Virgen* (boceto).



259. *Anunciación.*



260. *Visitación de María a su prima Santa Isabel .*



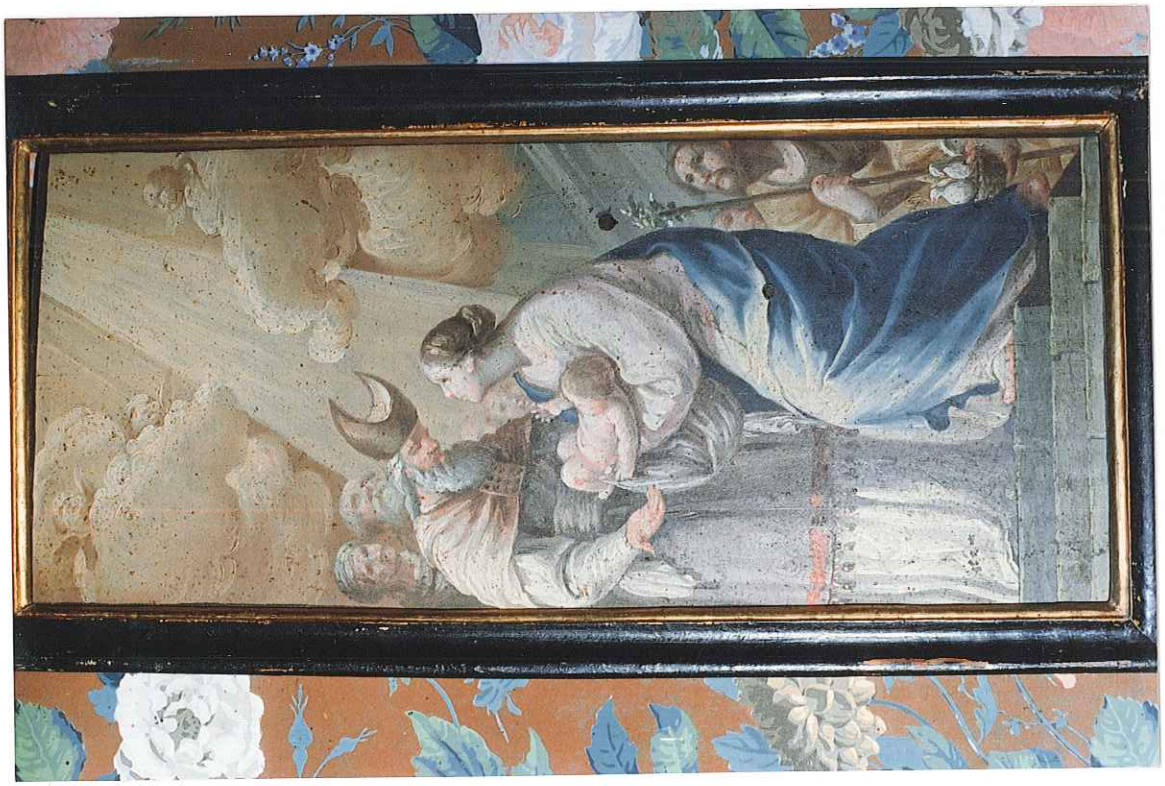
261. *Visitación de María a su prima Santa Isabel* (boceto).



José Camarón: *La Visitación* (grabado por pintura de Francisco Bayeu para el Palacio Real de Aranjuez).



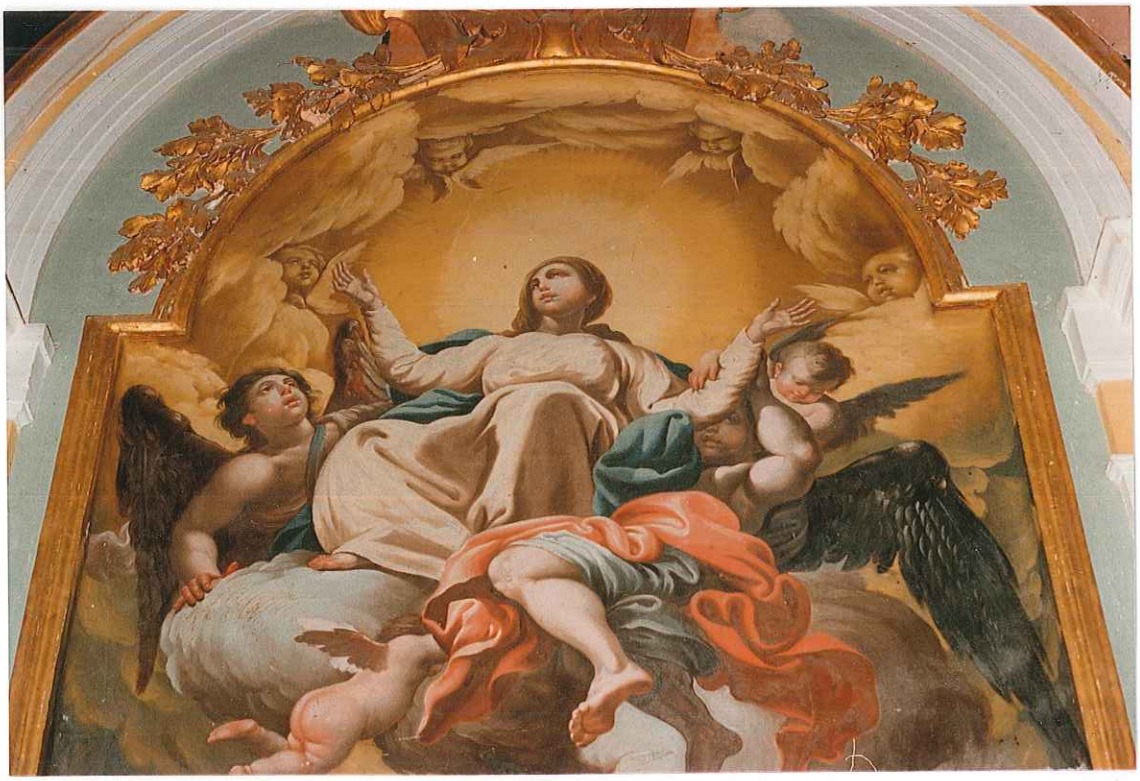
262. ***Presentación del Niño Jesús en el templo.***

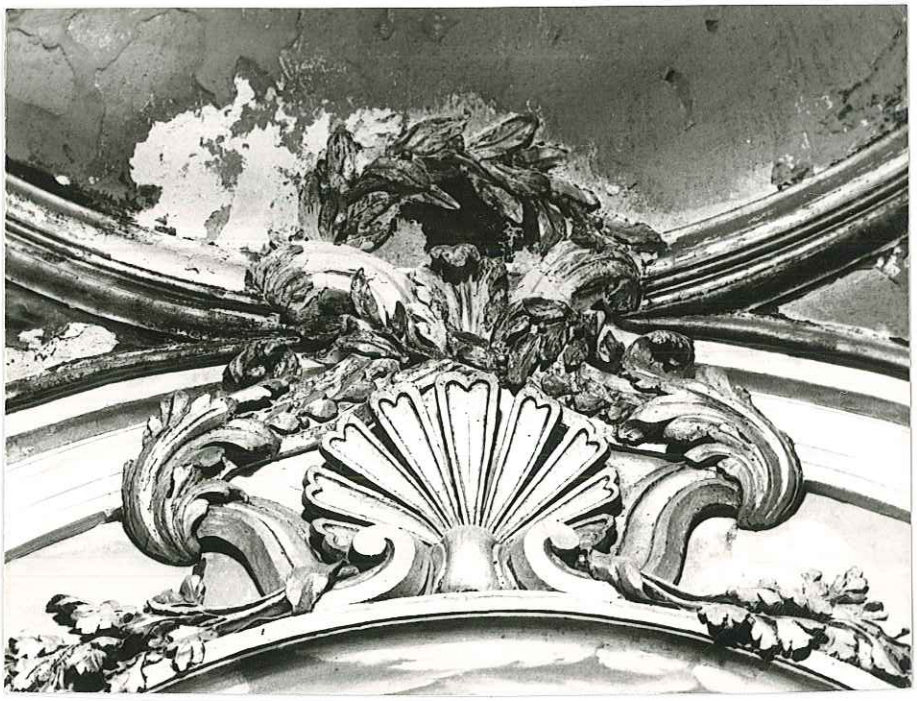


263. ***Presentación del Niño Jesús en el templo*** **(boceto).**



264. *Asunción de la Virgen a los Cielos .*





Copete del marco de *la Asunción.*



265. *Ángel músico.*

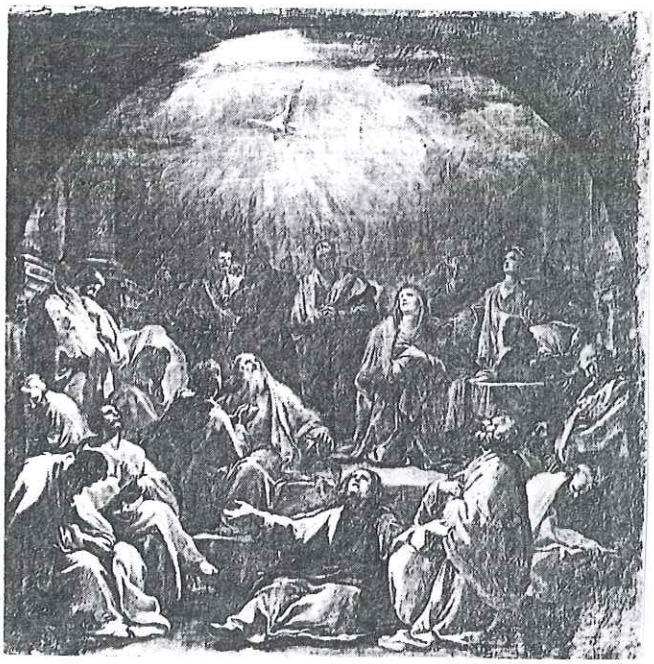
2. Vida de San Bruno



266.*San Bruno impartiendo enseñanzas desde su cátedra.*



Francisco Bayeu: *Pentecostés.*

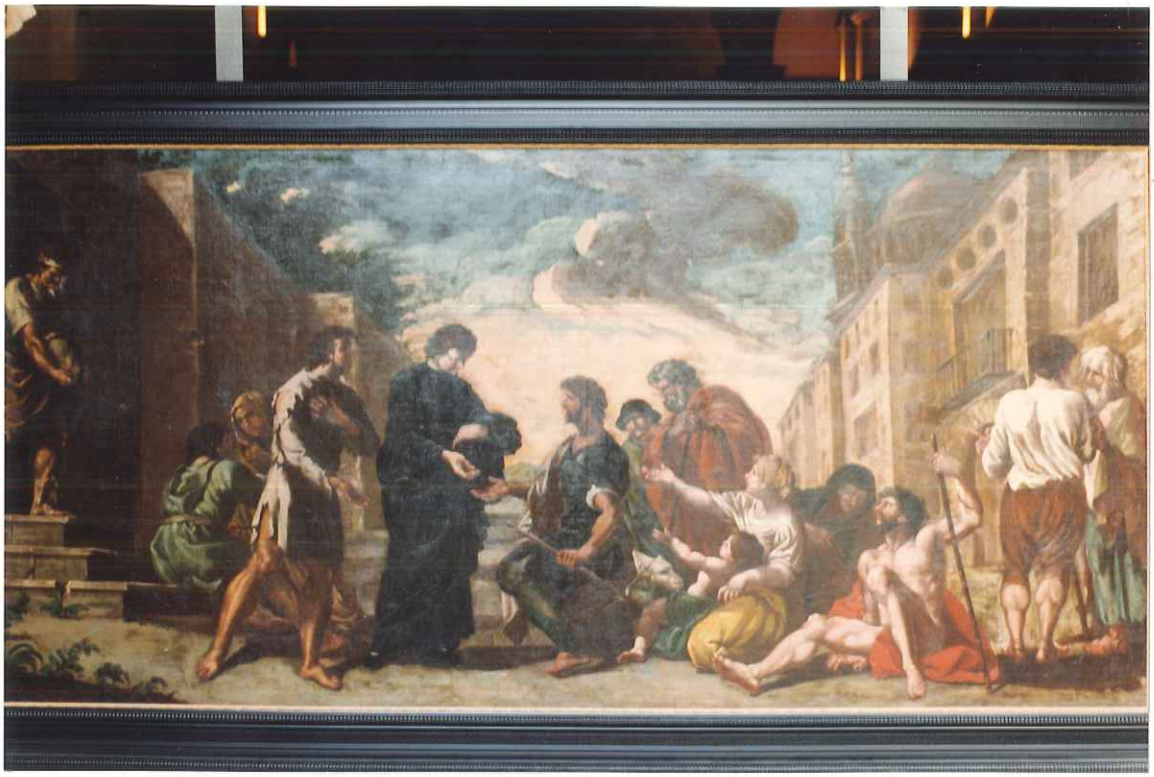


Francisco Bayeu: *Pentecostés..*



266. ***San Bruno impartiendo enseñanzas desde su cátedra.*** **Detalles.**





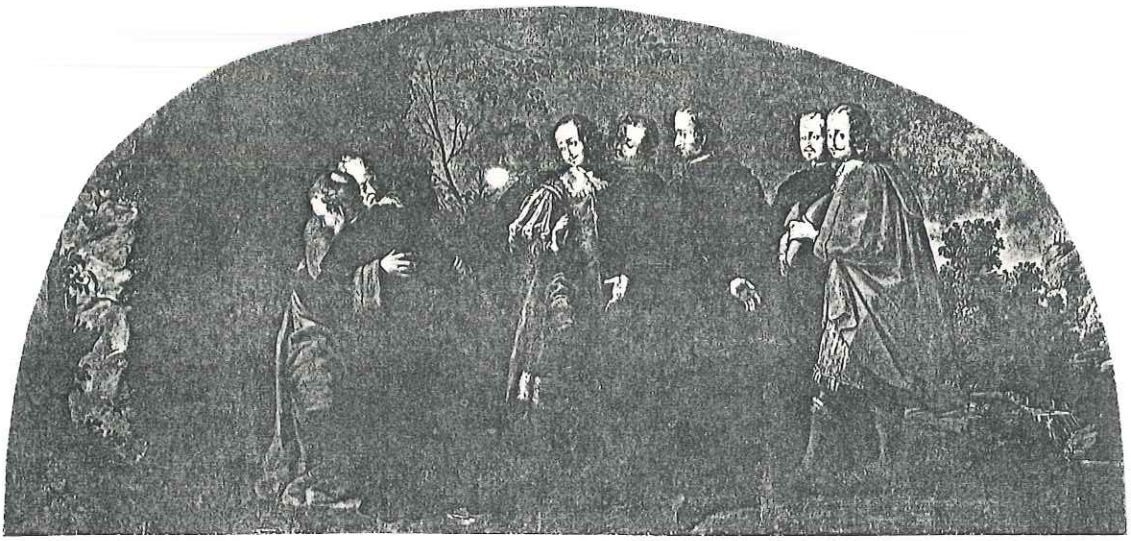
267. ***San Bruno reparte sus riquezas entre los pobres.***



Francisco Bayeu: ***David y otros profetas*** **(Zaragoza, RSEAAP)**



268. ***San Bruno y sus seis compañeros parten hacia el retiro solitario.***



Fray José Martínez: ***San Bruno y sus seis compañeros parten hacia el retiro solitario*** **(Zaragoza, Cartuja de Aula Dei).**



269. ***Encuentro de San Bruno y sus seis compañeros con el ermitaño.***





270. ***San Bruno y sus compañeros se encaminan hacia Chartreuse***



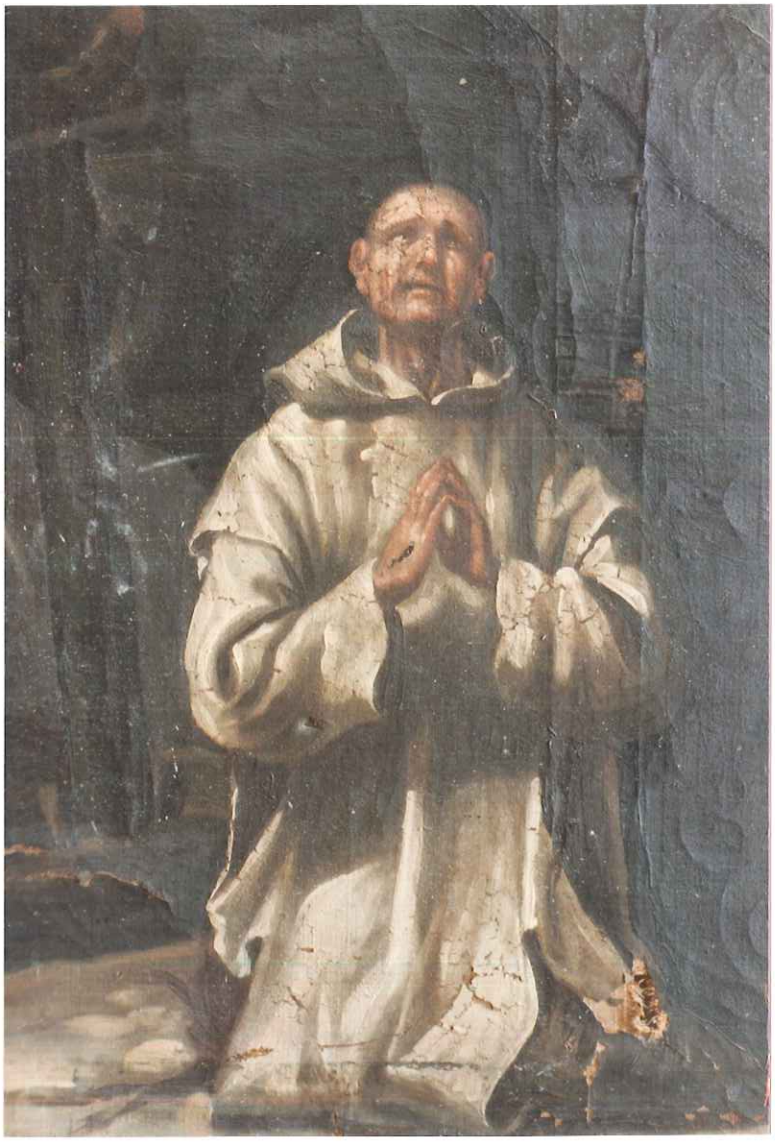


271. *San Bruno impone el hábito a un postulante.*



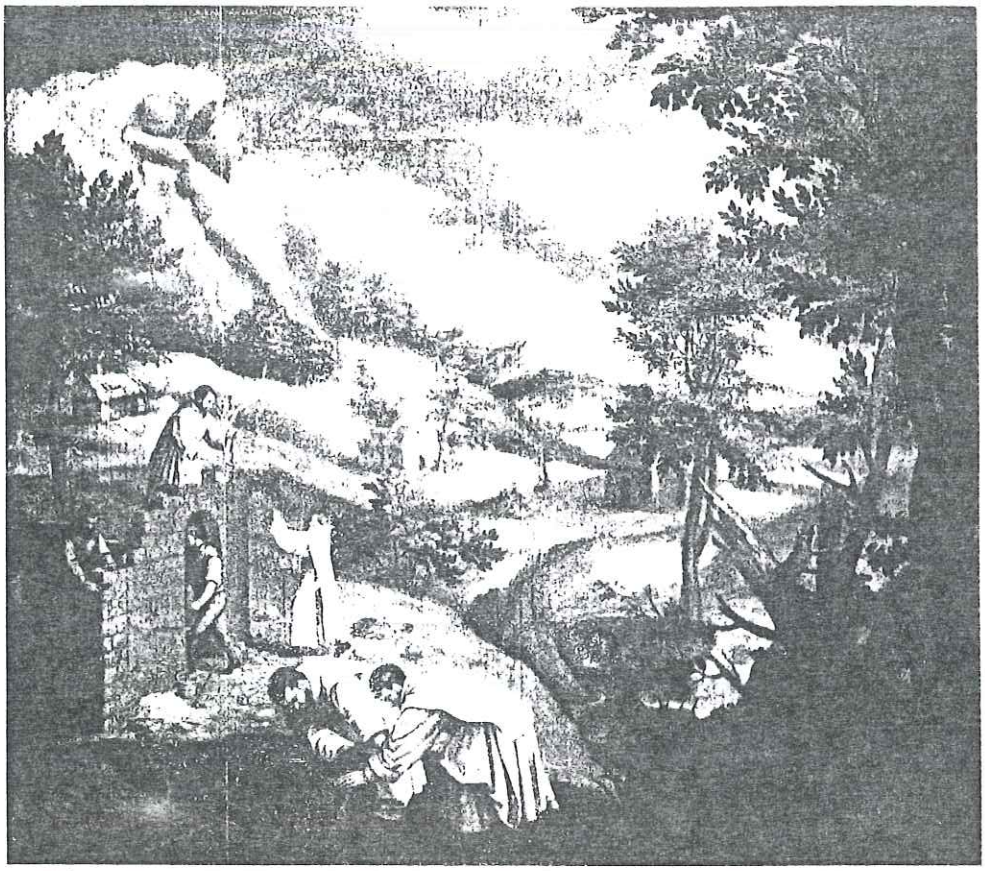


272. *San Bruno y sus compañeros en Chartreuse y construcción del primer monasterio.*





272. ***San Bruno y sus compañeros en Chartreuse y construcción del primer monasterio.*** **Detalle.**



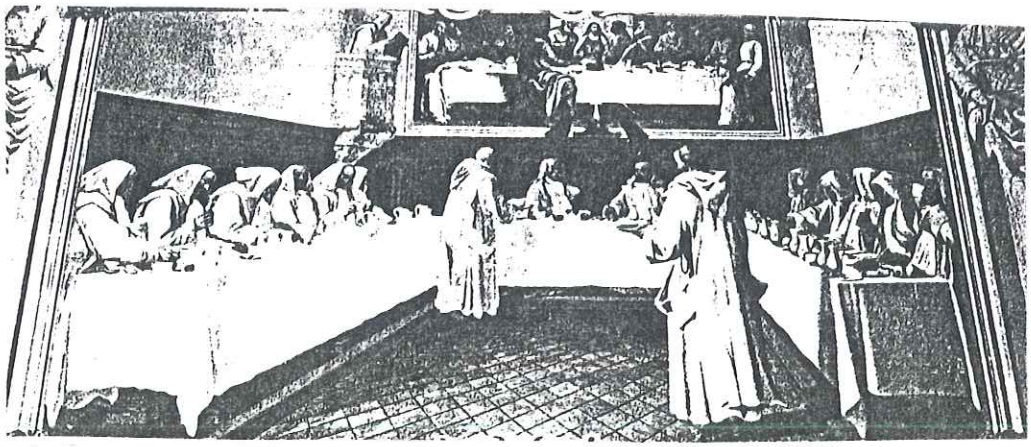
Fray Juan Sánchez Cotán: ***Construcción de la Cartuja*** **(Cartuja de Granada).**



273. *San Hugo en el refectorio.*



Zurbarán: *San Hugo en el Refectorio* (Sevilla, Museo de Bellas Artes).



P. Giarré: *Cosme III en el refectorio de Calci* (Cartuja de Pisa).



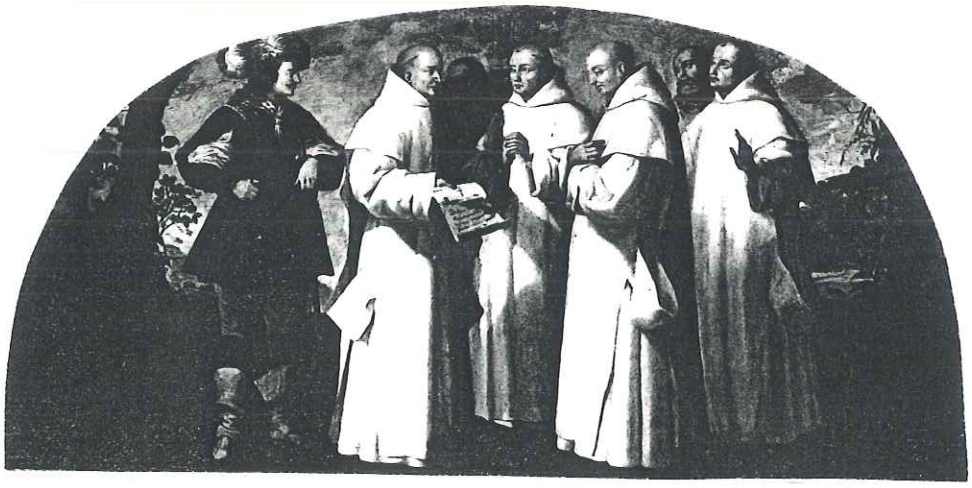
274. *San Bruno hace brotar milagrosamente un manantial.*



Fray José Martínez: *San Bruno hace brotar milagrosamente un manantial* (Museo de Zaragoza).



275. *San Bruno recibe carta del Papa Urbano II.*



Fray José Martínez: ***San Bruno recibe carta del Papa Urbano II*** **(Zaragoza, Cartuja de Aula Dei).**



276. *San Bruno es recibido por el Papa Urbano II.*





277. *San Bruno despide a sus seis compañeros en Roma.*



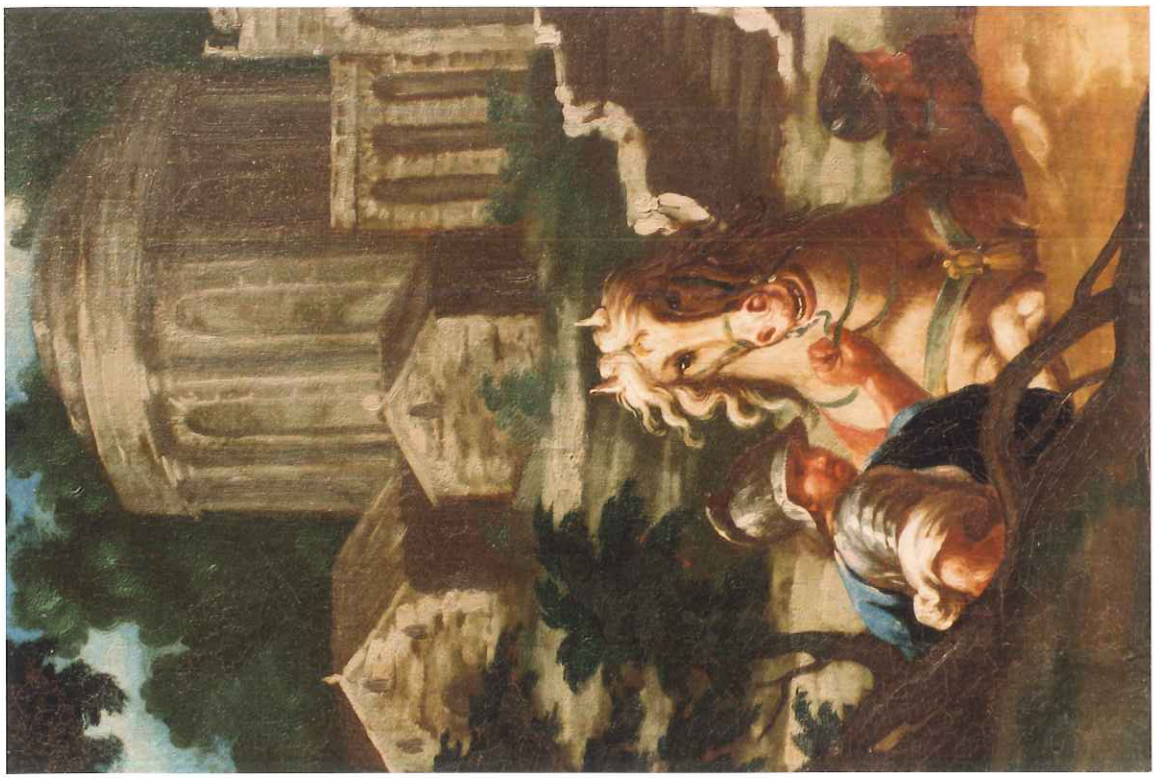


278. *San Bruno rechaza el Arzobispado de Reggio.*





279. *Encuentro de San Bruno con el conde Rogerio de Calabria.*





279. *Encuentro de San Bruno con el conde Rogerio de Calabria.* **Detalle.**



280. *Aparición de San Bruno al conde Rogerio*



280. ***Aparición de San Bruno al conde Rogerio.*** **Detalles.**





281. *Muerte de San Bruno.*





282. *La Virgen de los cartujos* .





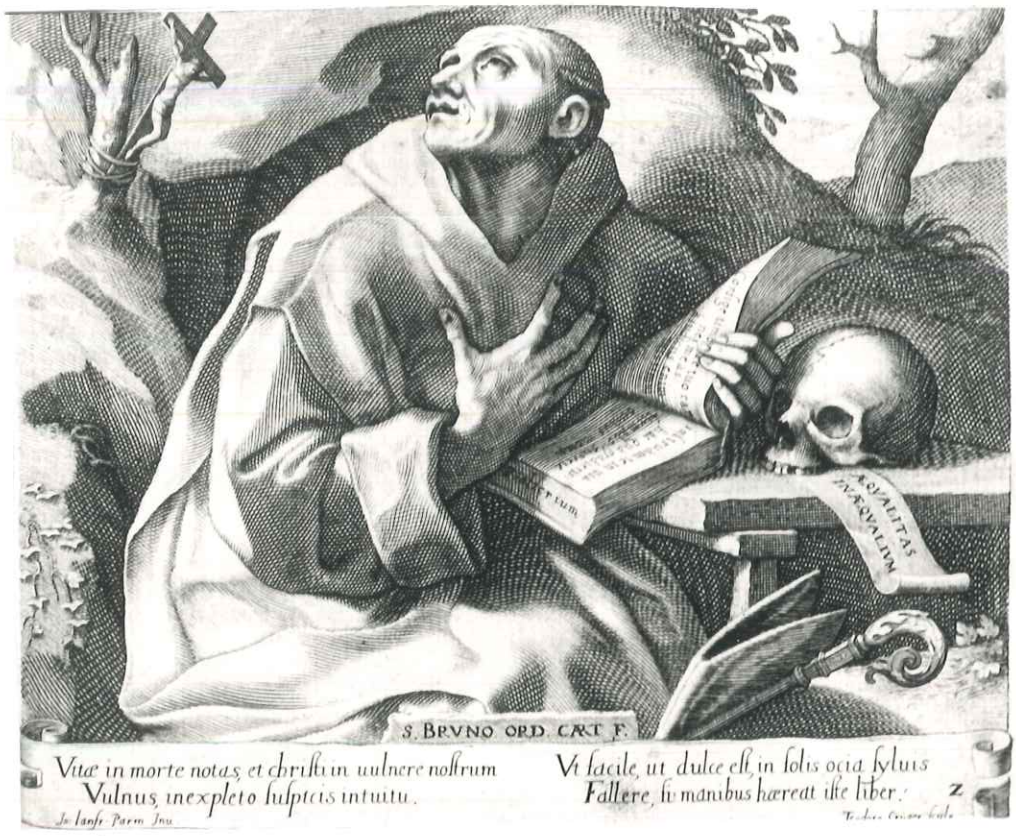
Vicente Carducho: ***La Virgen de los cartujos*** **(Museo de la Coruña).**



Zurbarán: ***La Virgen de los cartujos*** **(Sevilla, Museo de Bellas Artes).**



Giovanni Lanfranco (dibujante) y Theodor Cruger (grabador), estampa 1: Frontispicio de la Vida de San Bruno.



Lanfranco - Cruger, estampa 2: *San Bruno en meditación.*



Lanfranco - Cruger, estampa 3: ***Funerales de Raimundo Diocres.***



Lanfranco - Cruger, estampa 4: ***San Bruno enseñando desde su cátedra.***



Lanfranco - Cruger, estampa 5: ***Sueño de San Bruno.***



Lanfranco - Cruger, estampa 6: ***Encuentro de San Bruno y sus seis compañeros con el ermitaño.***



Lanfranco - Cruger, estampa 7: ***Sueño de San Hugo de Grenoble.***



Lanfranco - Cruger, estampa 8: ***El Obispo Hugo de Grenoble acoge a San Bruno y sus compañeros.***



Lanfranco - Cruger, estampa 9: ***San Bruno y sus seis compañeros reciben el hábito de San Hugo de Grenoble.***



Lanfranco - Cruger, estampa 10: ***San Bruno y sus compañeros en Chartreuse.***



Lanfranco - Cruger, estampa 11: ***San Bruno hace brotar milagrosamente un manantial.***



Lanfranco - Cruger, estampa 12: ***San Bruno es recibido por el Papa Urbano II.***



Lanfranco - Cruger, estampa 13: ***Los cartujos se despiden del Papa Urbano II.***



Lanfranco - Cruger, estampa 14: ***La Virgen y San Pedro se aparecen a los cartujos.***



Lanfranco - Cruger, estampa 15: ***San Bruno rechazando el Arzobispado de Reggio.***



Lanfranco - Cruger, estampa 16: ***San Bruno es hallado en el bosque por el conde Rogerio de Calabria.***



Lanfranco - Cruger, estampa 17: ***San Bruno se aparece al conde Rogerio.***



Lanfranco - Cruger, estampa 18: ***Muerte de San Bruno.***



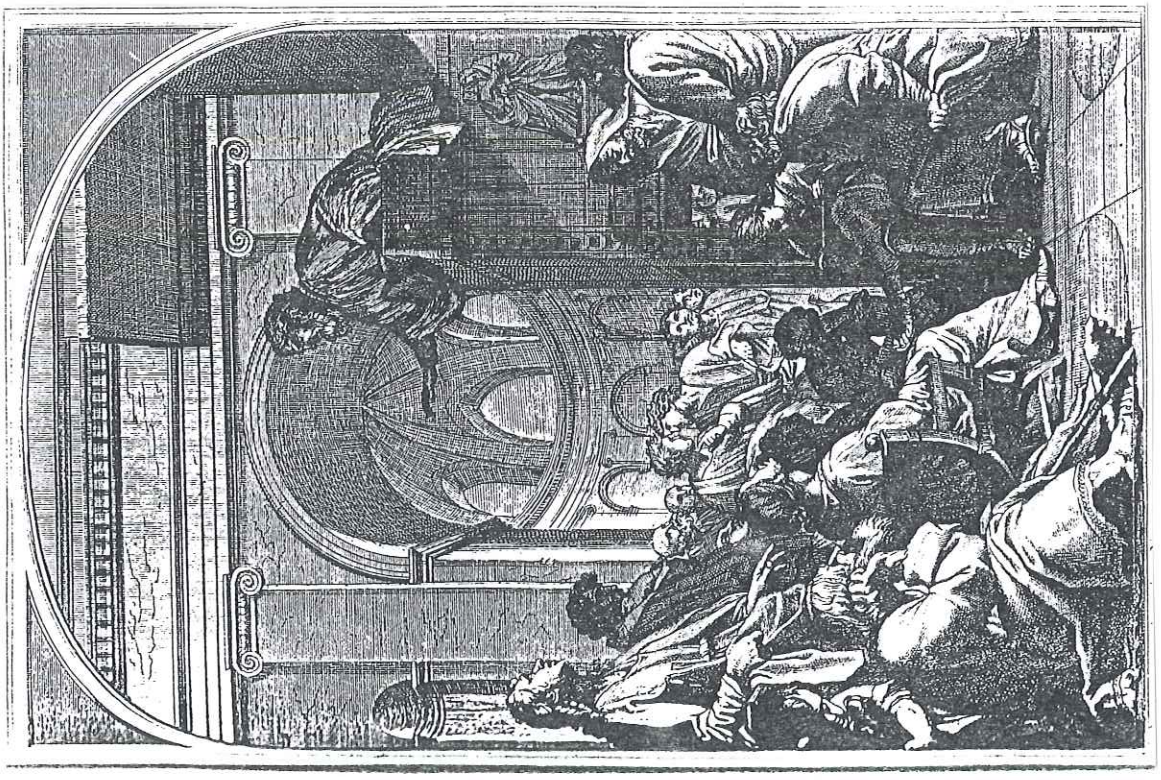
Lanfranco - Cruger, estampa 19: ***Gloria de San Bruno.***



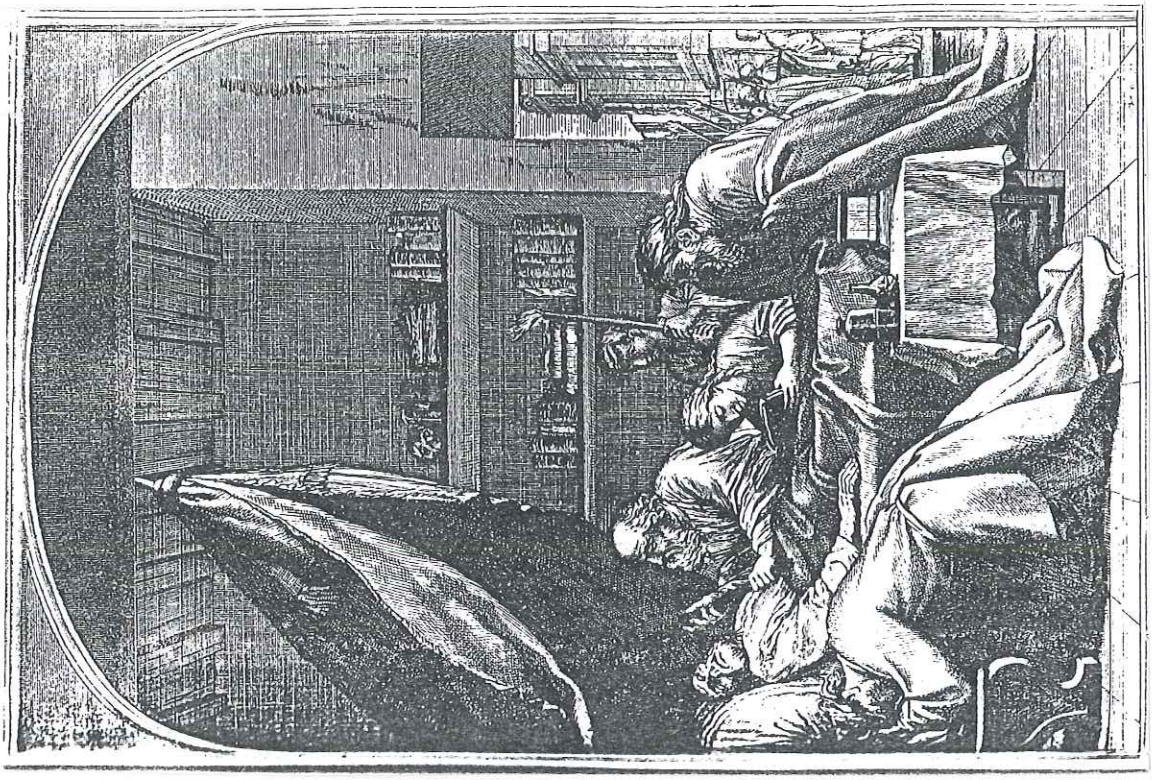
Lanfranco - Cruger, estampa 20: ***La tumba milagrosa de San Bruno.***



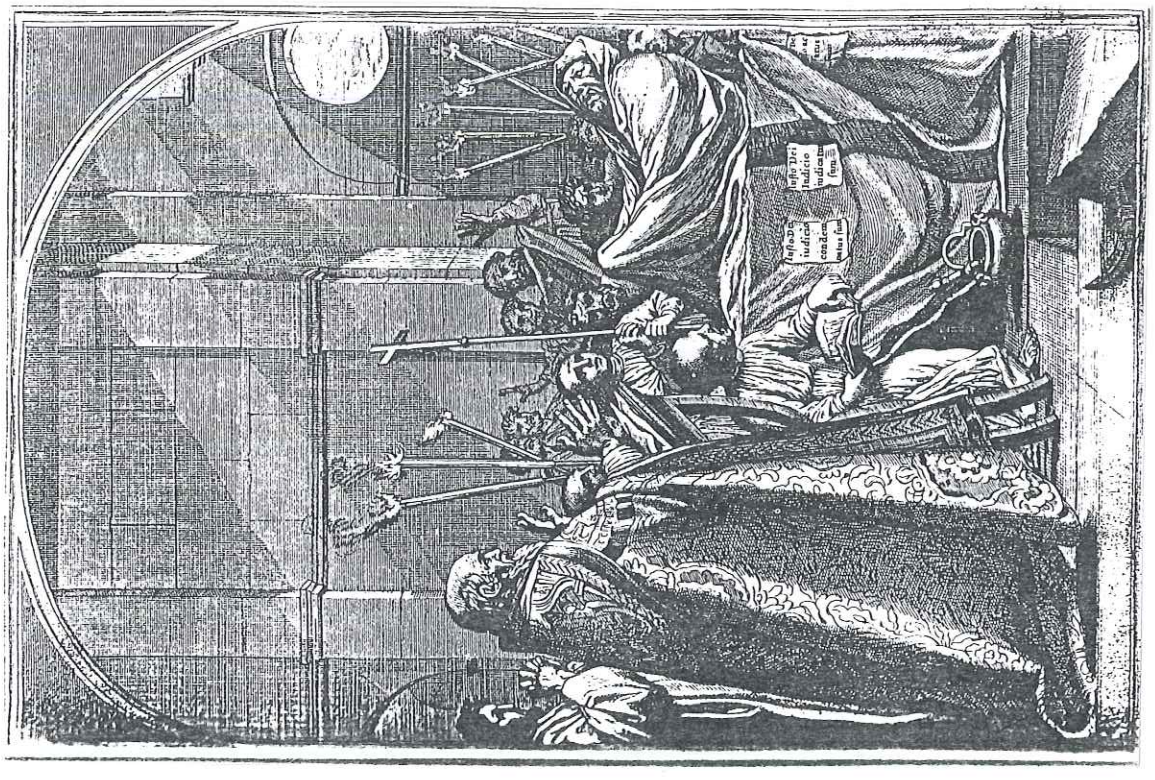
Eustache Le Sueur (pintor) y François Chauveau (grabador): Frontispicio de la Vida de San Bruno.



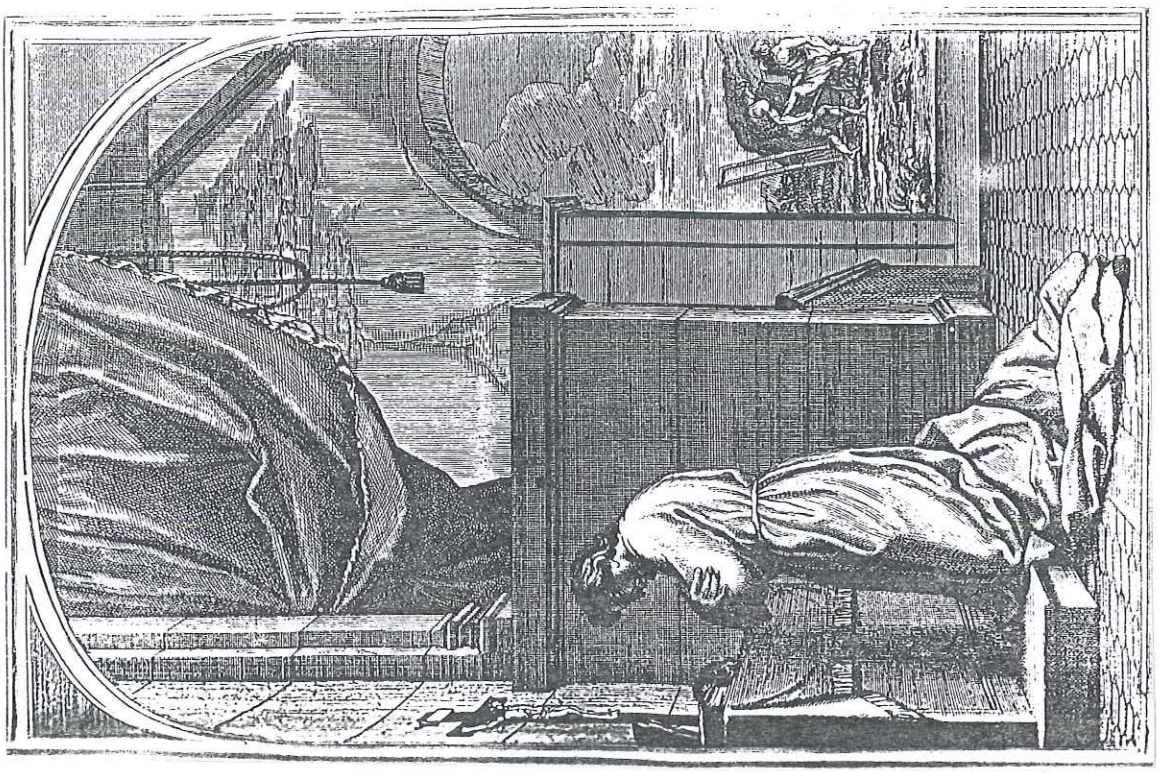
Le Sueur - Chauveau, estampa 1: ***San Bruno asiste a un sermón de Raimundo Diocres.***



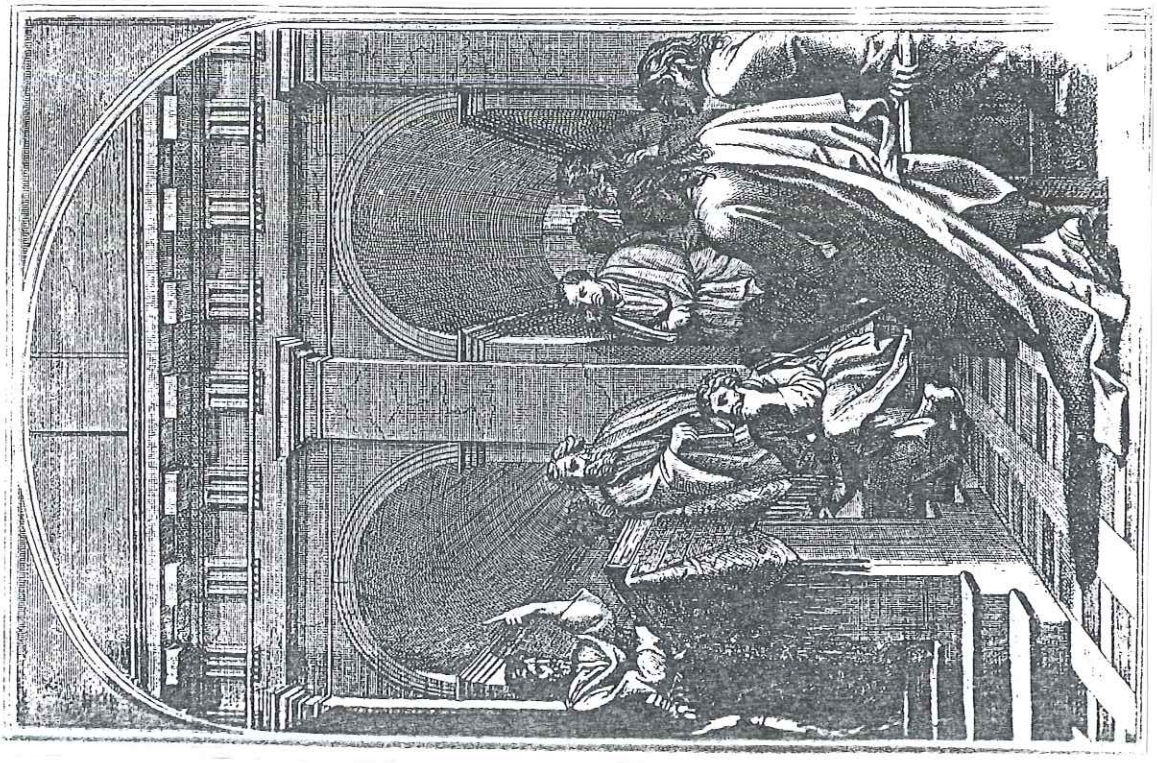
Le Sueur - Chauveau, estampa 2: ***Muerte de Raimundo Diocres***



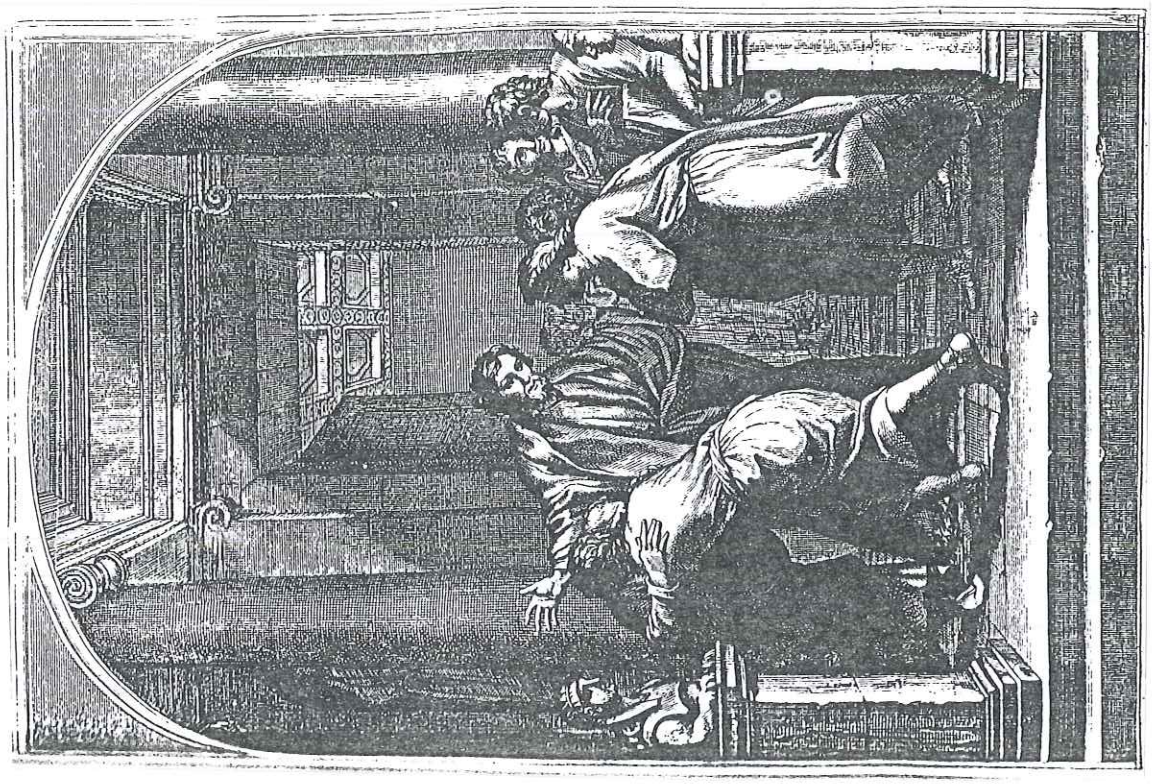
Le Sueur - Chauveau, estampa 3: ***Funerales de Raimundo Diocres***



Le Sueur - Chauveau, estampa 4: ***San Bruno en meditación y entierro de Raimundo Diocres.***



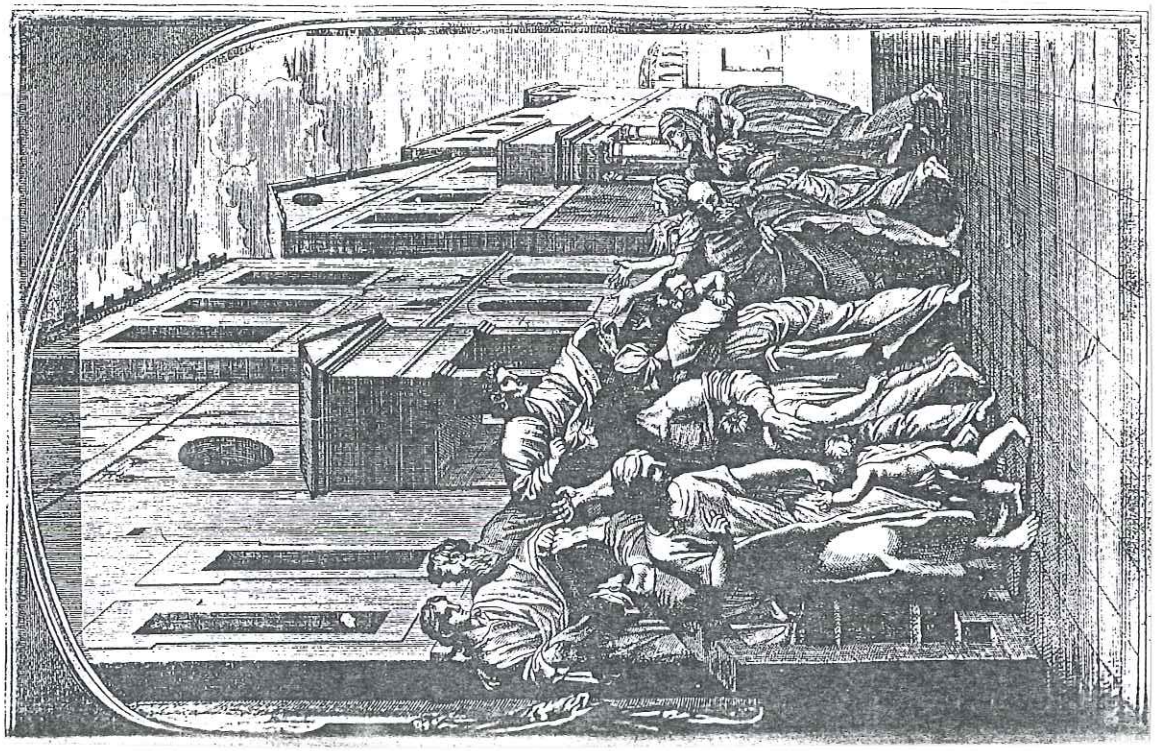
Le Sueur - Chauveau, estampa 5: ***San Bruno impartiendo enseñanzas desde su cátedra.***



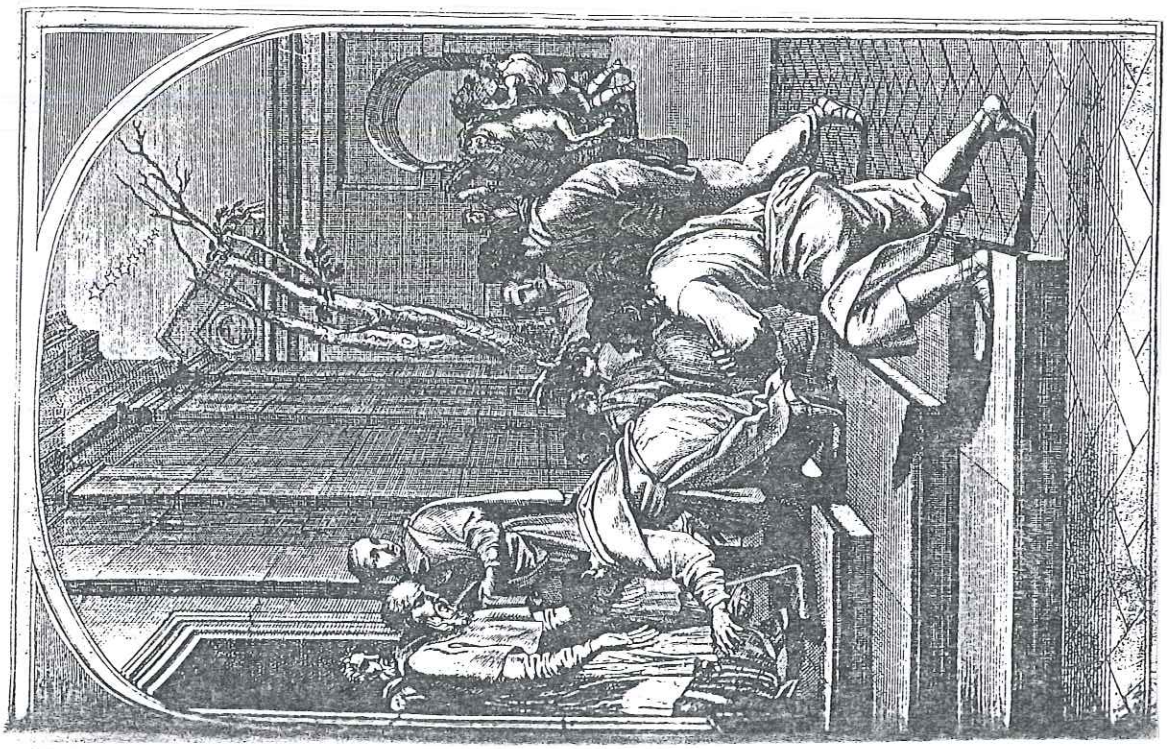
Le Sueur - Chauveau, estampa 6: ***San Bruno y sus compañeros se despiden antes de partir al retiro solitario.***



Le Sueur - Chauveau, estampa 7: ***Sueño de San Bruno.***



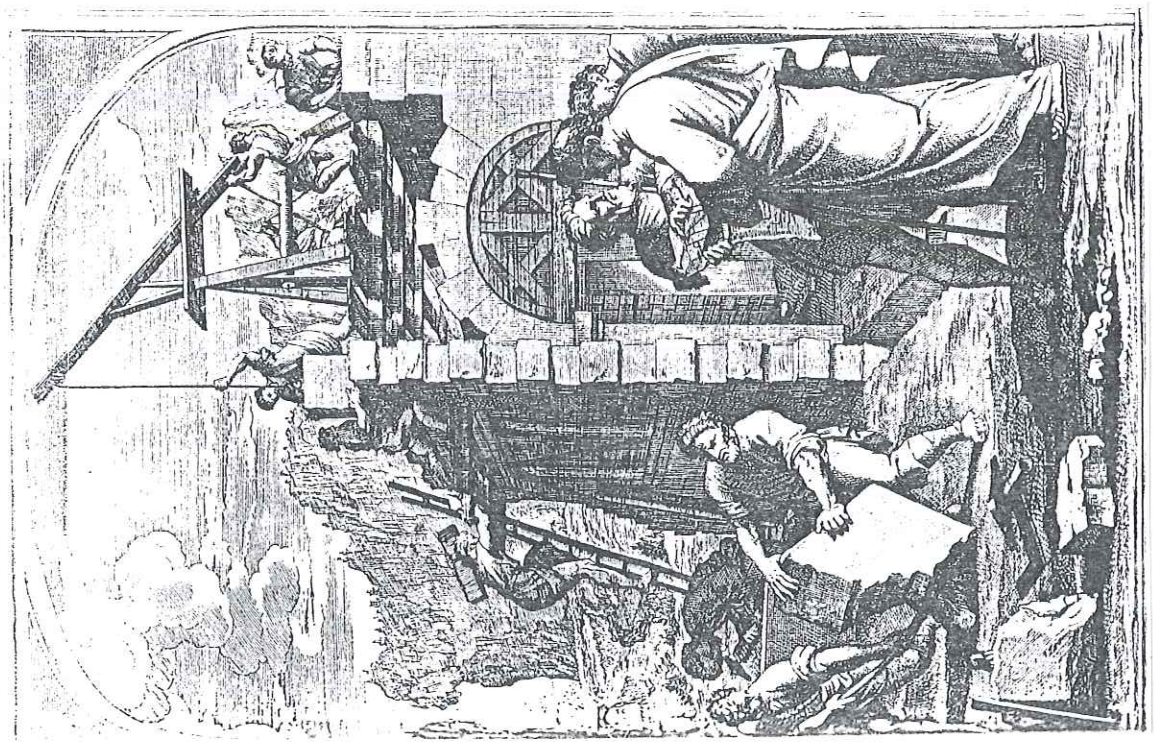
Le Sueur - Chauveau, estampa 8: ***San Bruno reparte sus riquezas entre los pobres.***



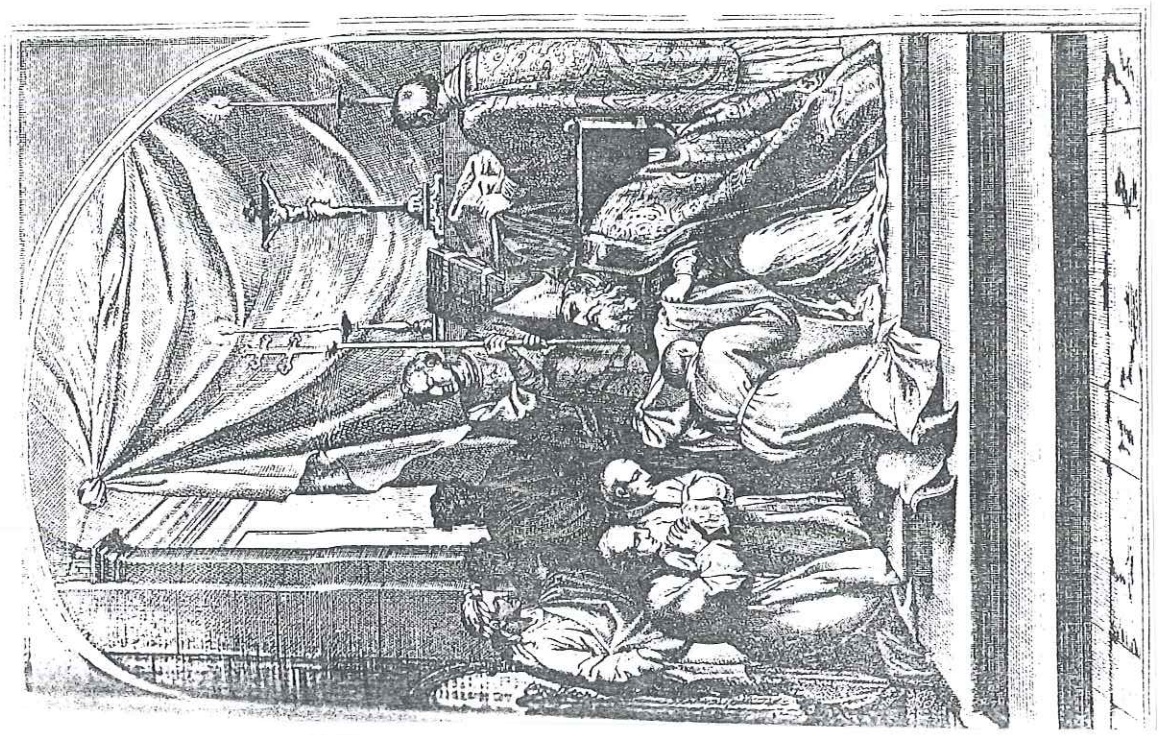
Le Sueur - Chauveau, estampa 9: ***El Obispo Hugo de Grenoble acoge a San Bruno y sus compañeros.***



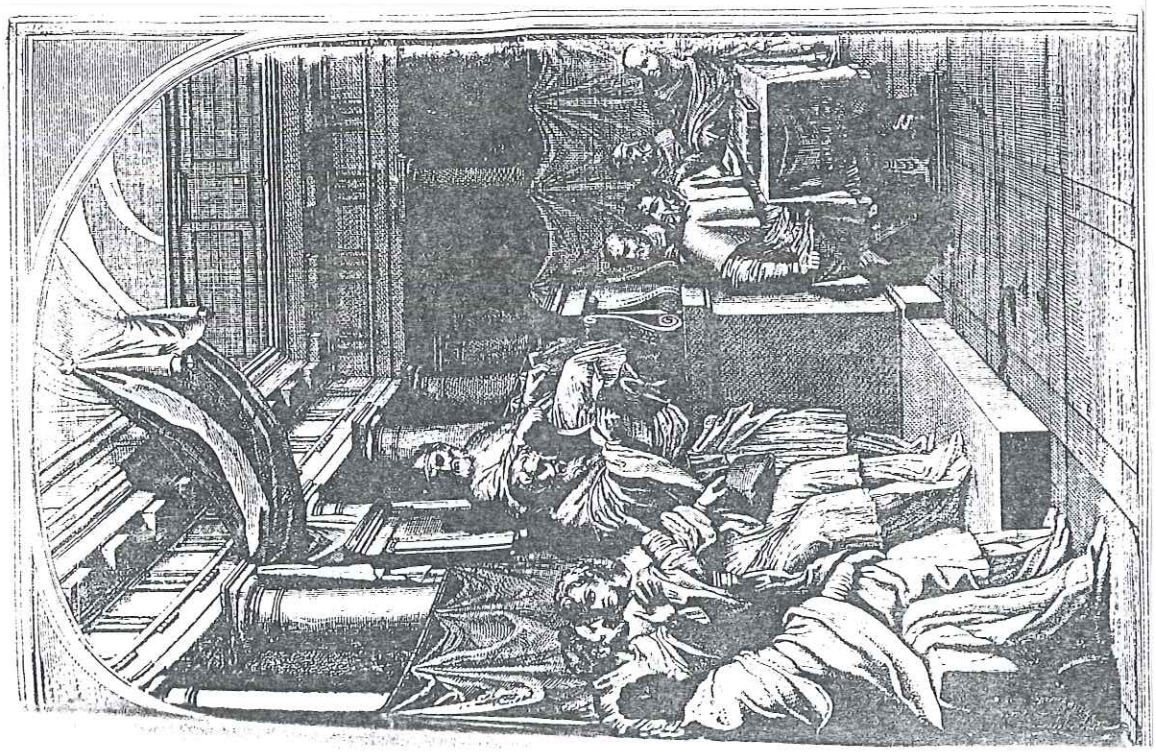
Le Sueur - Chauveau, estampa 10: ***San Bruno y sus compañeros se encaminan hacia Chartreuse.***



Le Sueur - Chauveau, estampa 11: ***Construcción de la primera cartuja.***



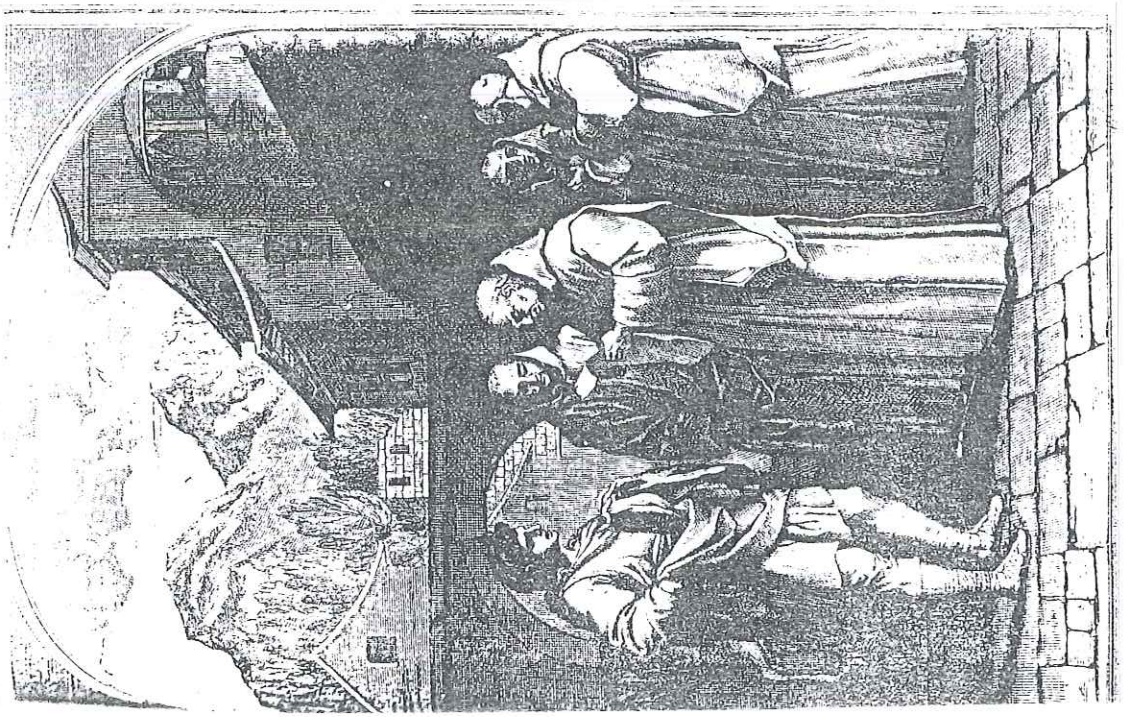
Le Sueur - Chauveau, estampa 12: ***San Bruno impone el hábito a los primeros cartujos.***



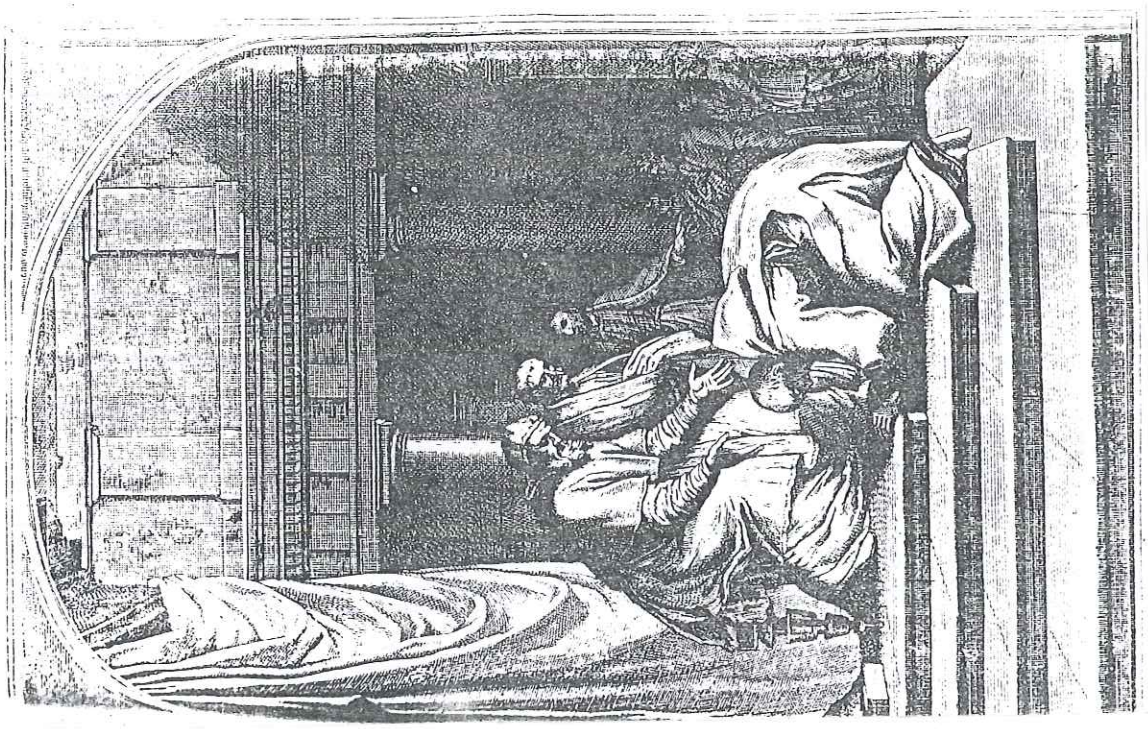
Le Sueur - Chauveau, estampa 13: ***El Papa Victor III aprueba la Orden Cartujana.***



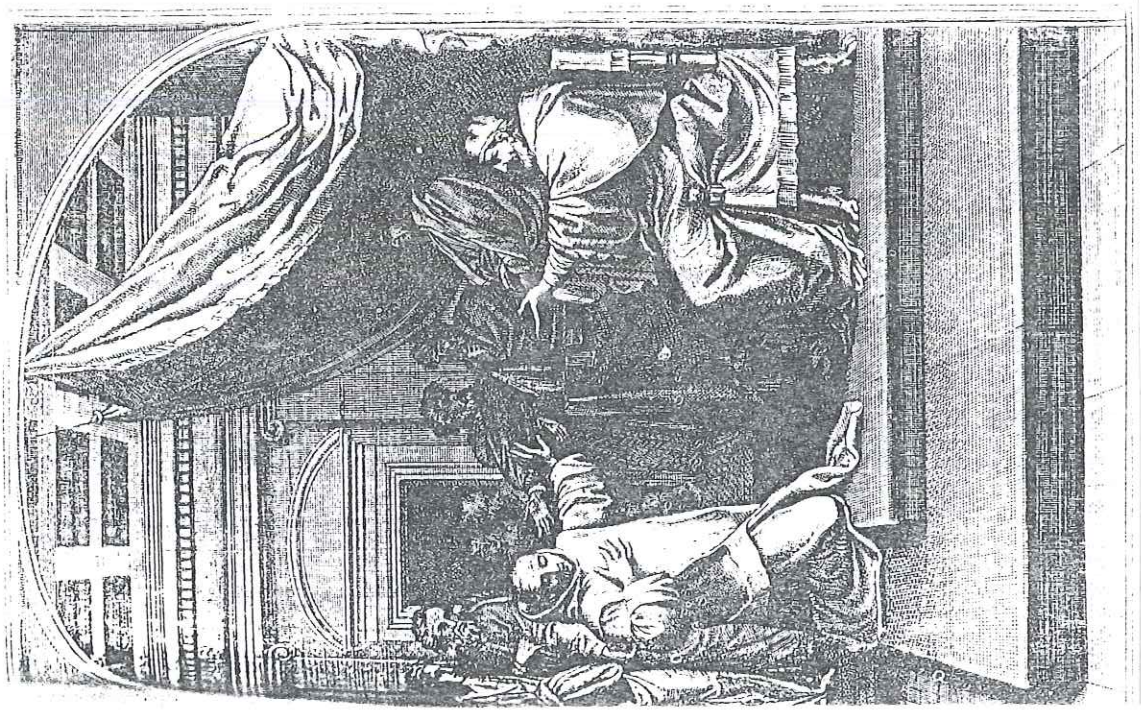
Le Sueur - Chauveau, estampa 14: ***San Bruno impone el hábito a varios novicios.***



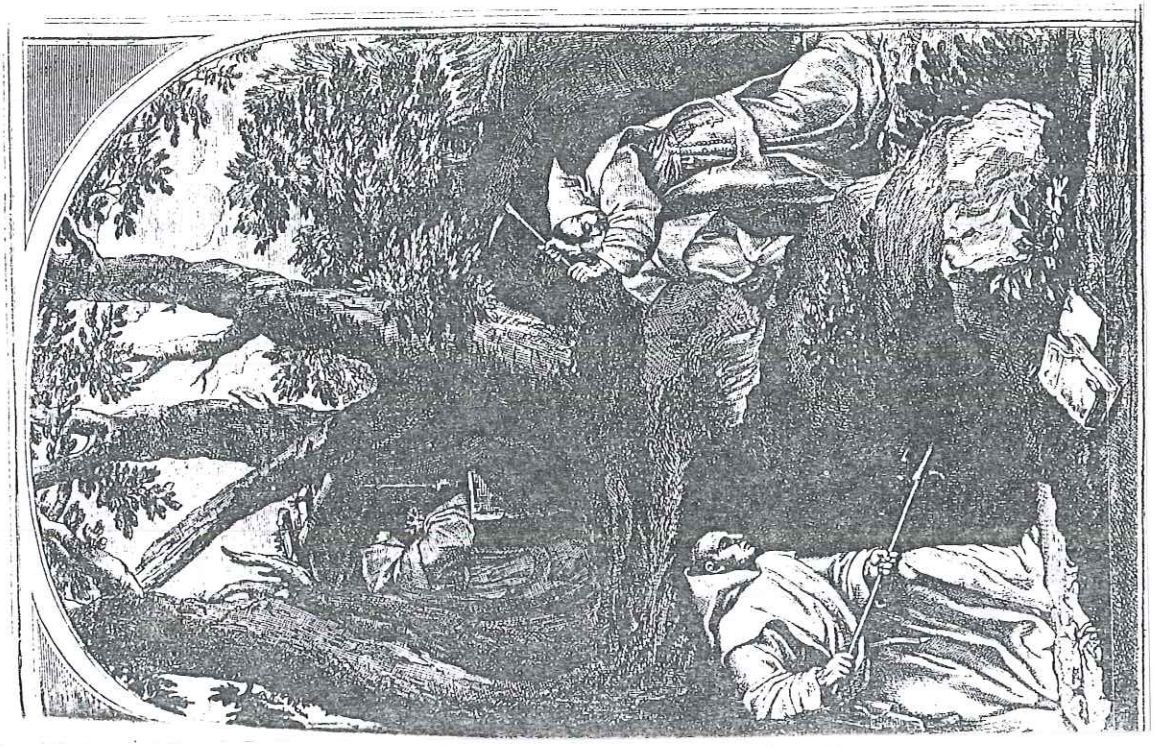
Le Sueur - Chauveau, estampa 15: ***San Bruno recibe carta del Papa Urbano II.***



Le Sueur - Chauveau, estampa 16: ***San Bruno es recibido por el Papa Urbano II.***



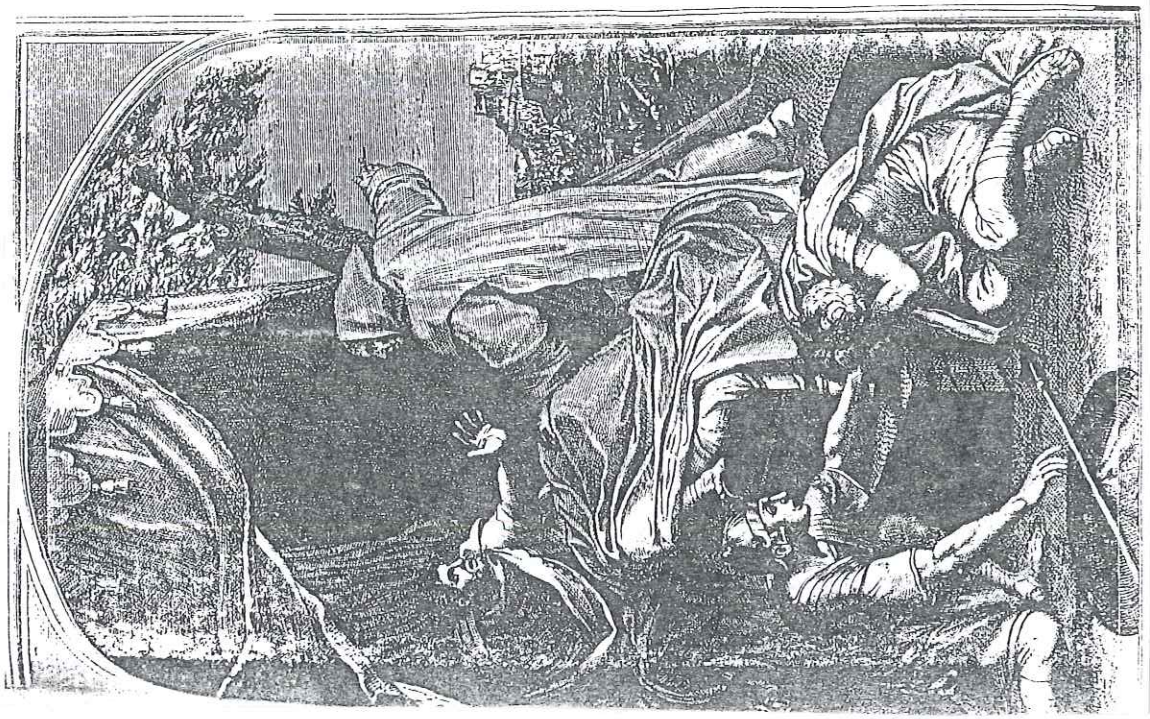
Le Sueur - Chauveau, estampa 17: ***San Bruno rechaza el Arzobispado de Reggio.***



Le Sueur - Chauveau, estampa 18: ***San Bruno y sus monjes en el bosque de Calabria.***



Le Sueur - Chauveau, estampa 19: ***Encuentro de San Bruno con el conde Rogerio de Calabria.***



Le Sueur - Chauveau, estampa 20: ***Aparición de San Bruno al conde Rogerio.***



Le Sueur - Chauveau, estampa 21: ***Muerte de San Bruno.***

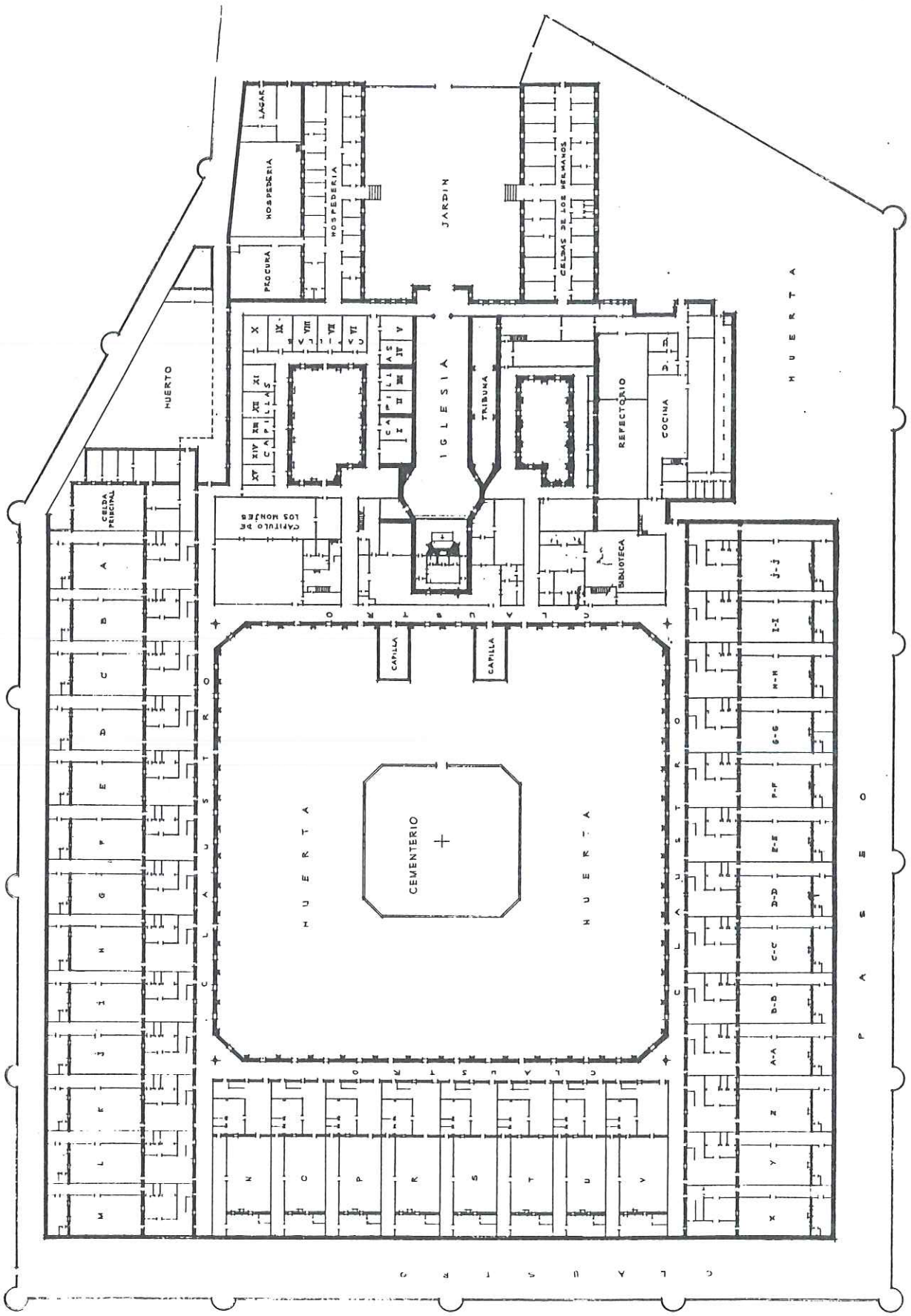


Le Sueur - Chauveau, estampa 22: ***Gloria de San Bruno.***

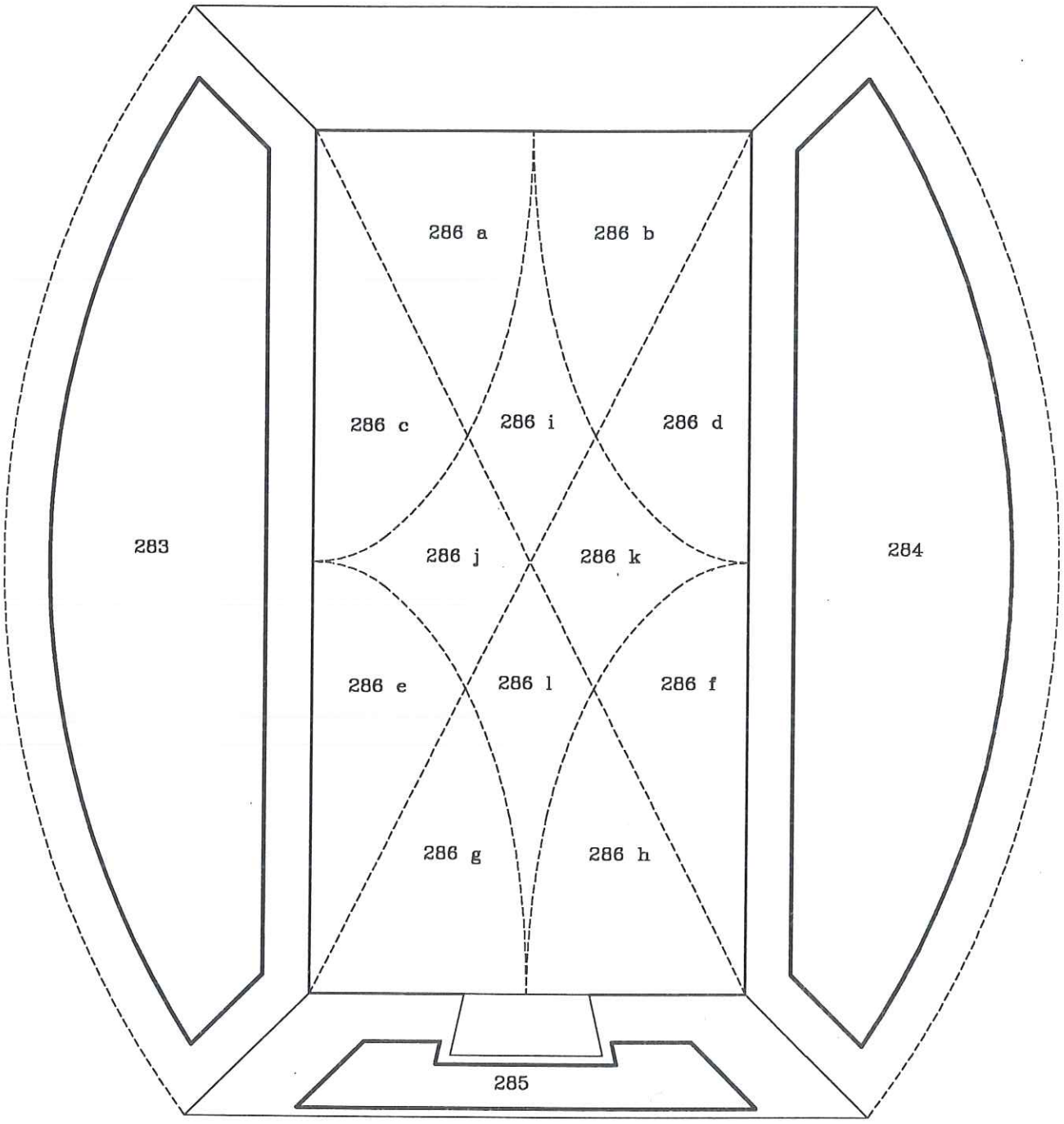
3. La Cartuja de Aula Dei

CARTUJA DE AULA DEI. PLANTA GENERAL.

Fuente: BOSQUED (1996), p. 400.



CARTUJA DE AULA DEI.
CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA





Cartuja de Aula Dei, capilla de San Juan Bautista. Vista parcial.



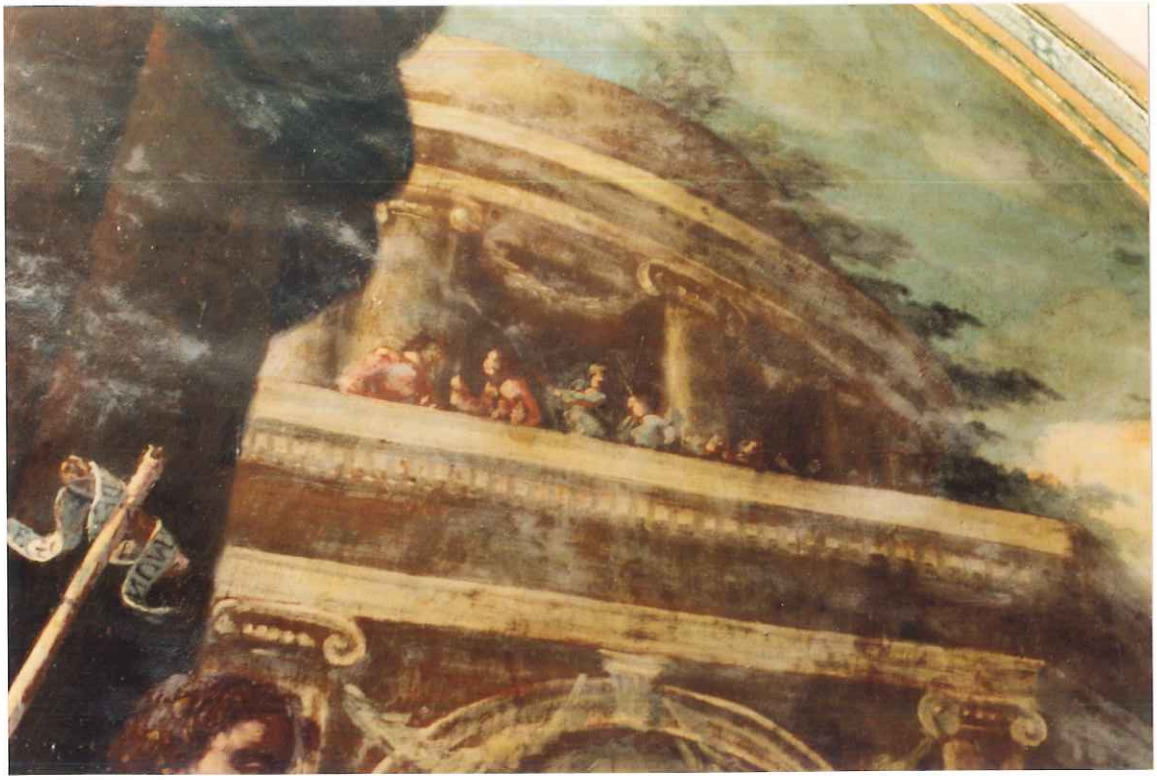
283. *San Juan Bautista comparece ante el rey Herodes.*



Ramón Bayeu: ***La Emperatriz Marta ante el rey Alfonso X el Sabio*** **(Madrid, Academia de San Fernando).**



283. ***San Juan Bautista comparece ante el rey Herodes.*** **Detalles.**



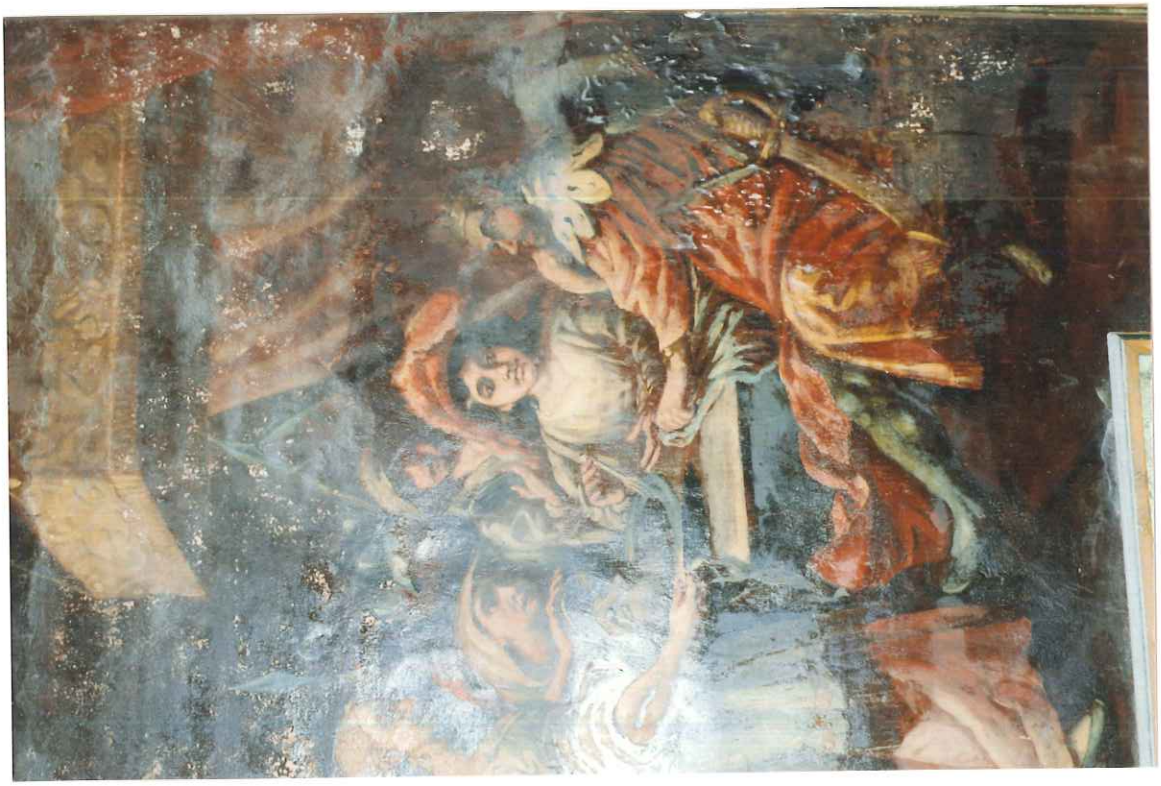


284. *Degollación del Bautista.*





285. *El banquete de Herodes.*

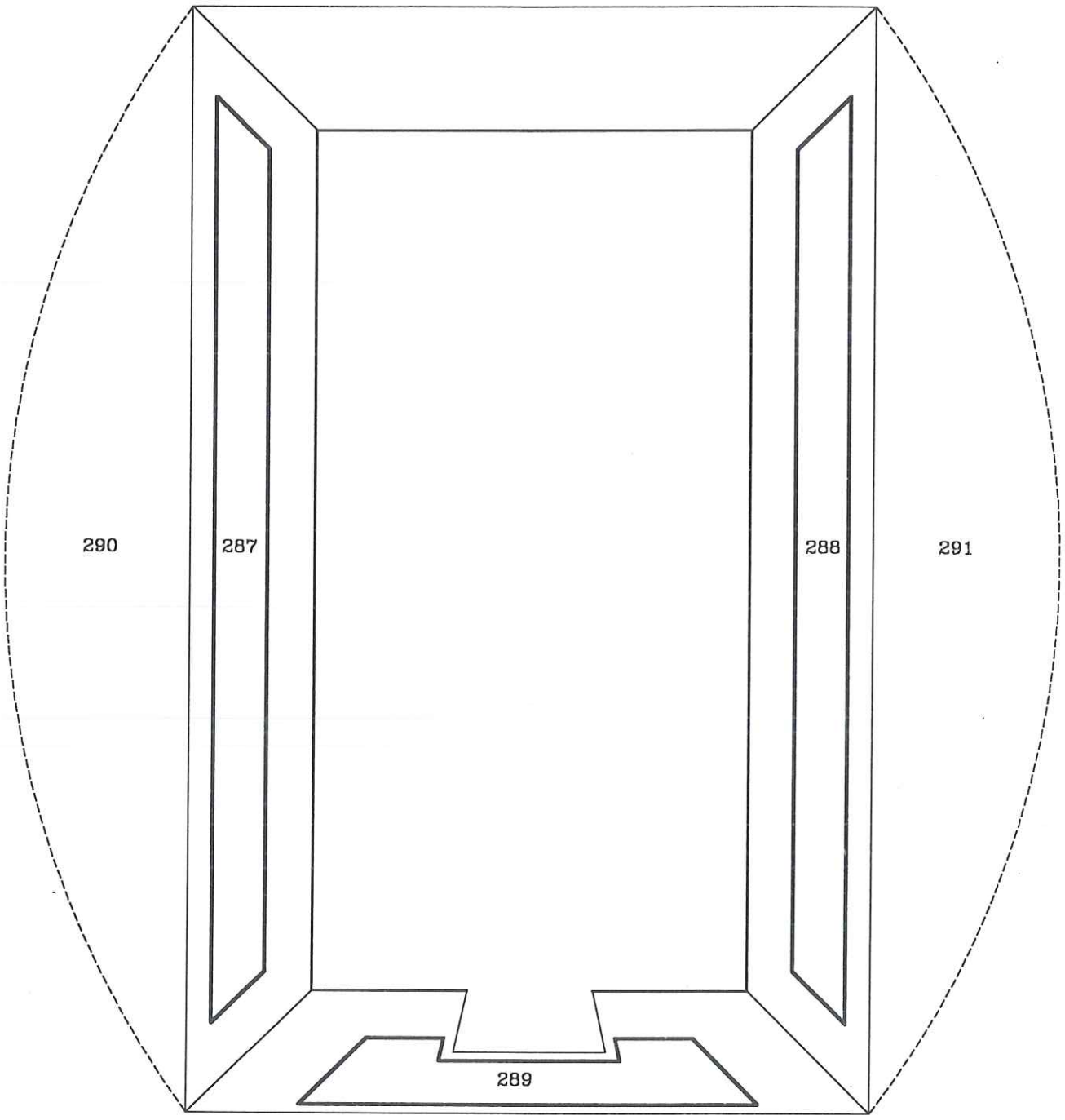


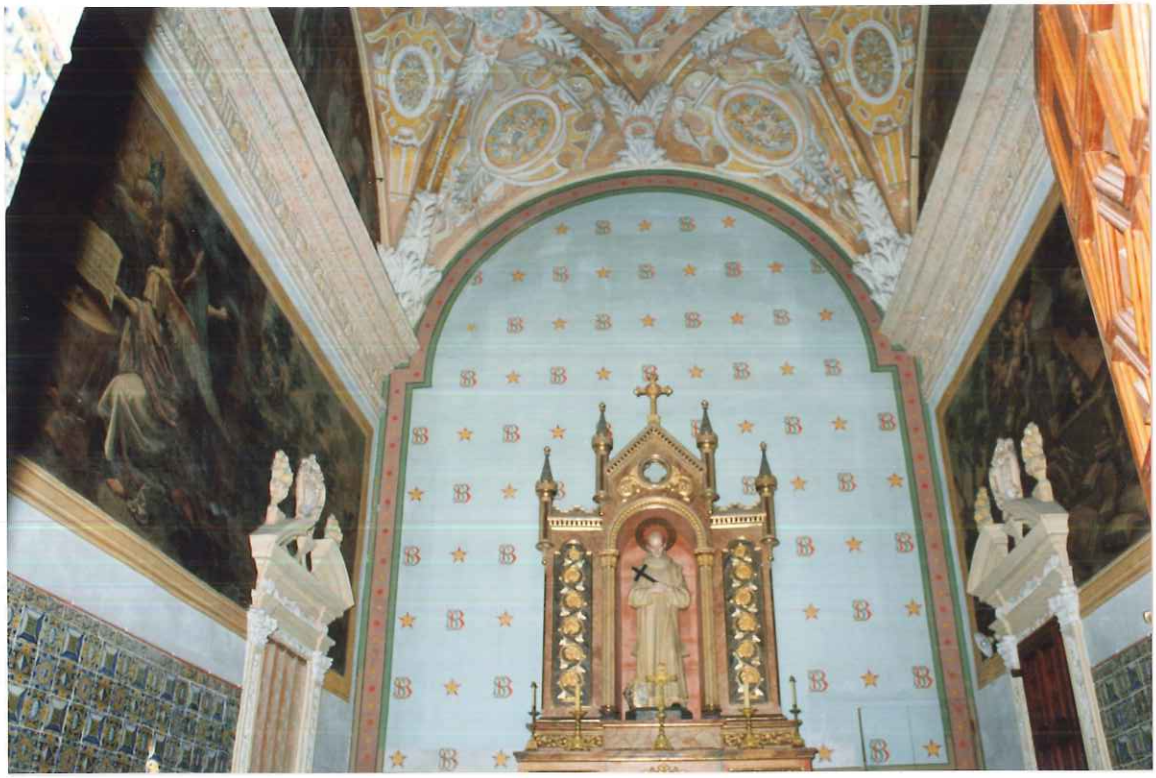


286. *Grupo de angelitos.*



CARTUJA DE AULA DEI.
CAPILLA DE SAN BRUNO





Cartuja de Aula Dei, capilla de San Bruno. Vista parcial.



287. San Bruno como autor del Prefacio de la Bienaventurada Virgen.



287. ***San Bruno como autor del prefacio de la Bienaventurada Virgen.*** **Detalles.**





288. *La inspiración de San Bruno*





289. ***Exaltación de la profesión de fe de San Bruno.***





290. *Curación milagrosa de Juan Luis Beltrán.*

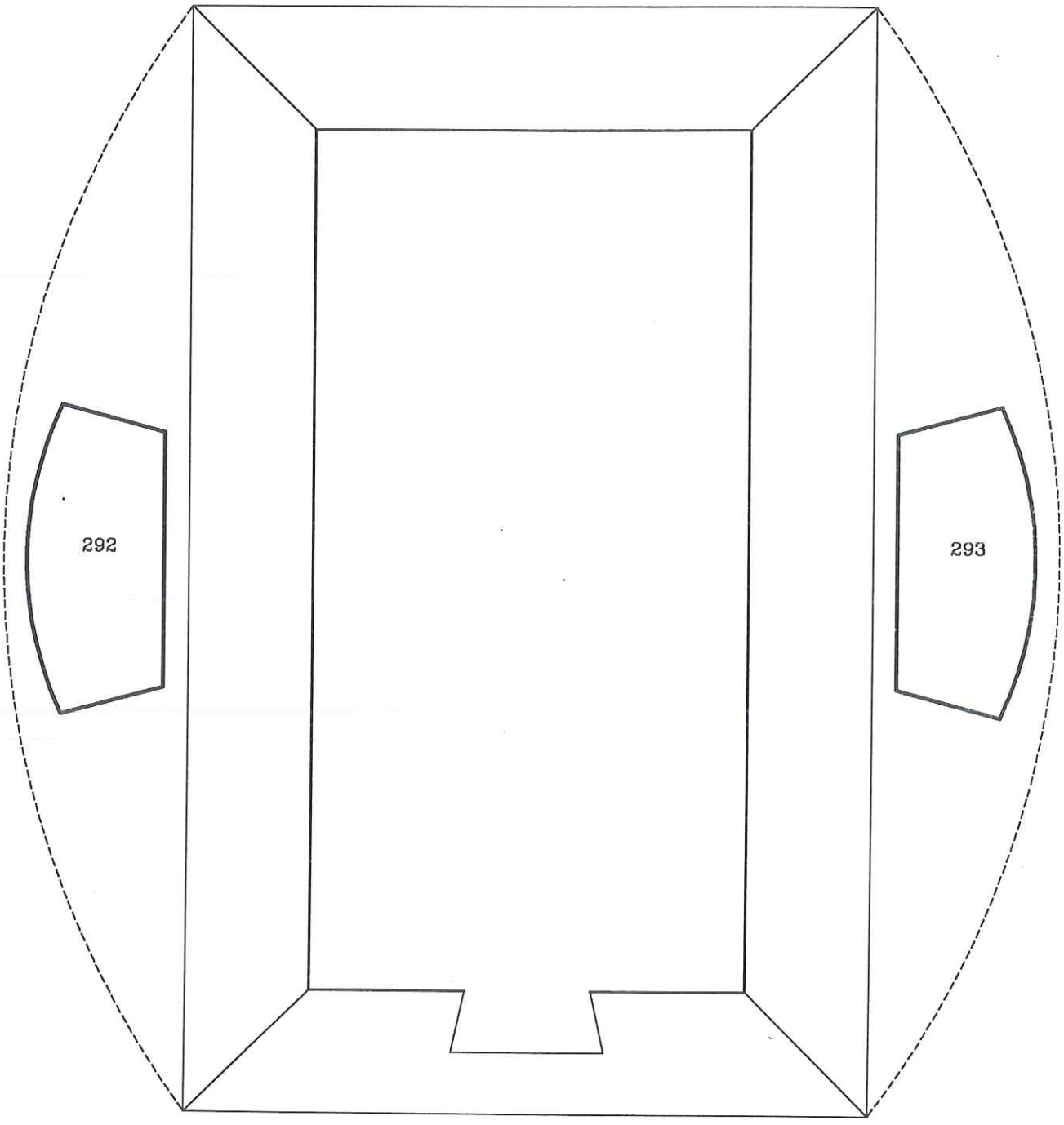




291. ***Encuetro de Juan Luis Beltrán con San Bruno y San Vicente Ferrer.***



CARTUJA DE AULA DEI.
CAPILLA DE LA SAGRADA FAMILIA





Cartuja de Aula Dei, capilla de la Sagrada Familia. Vista parcial.



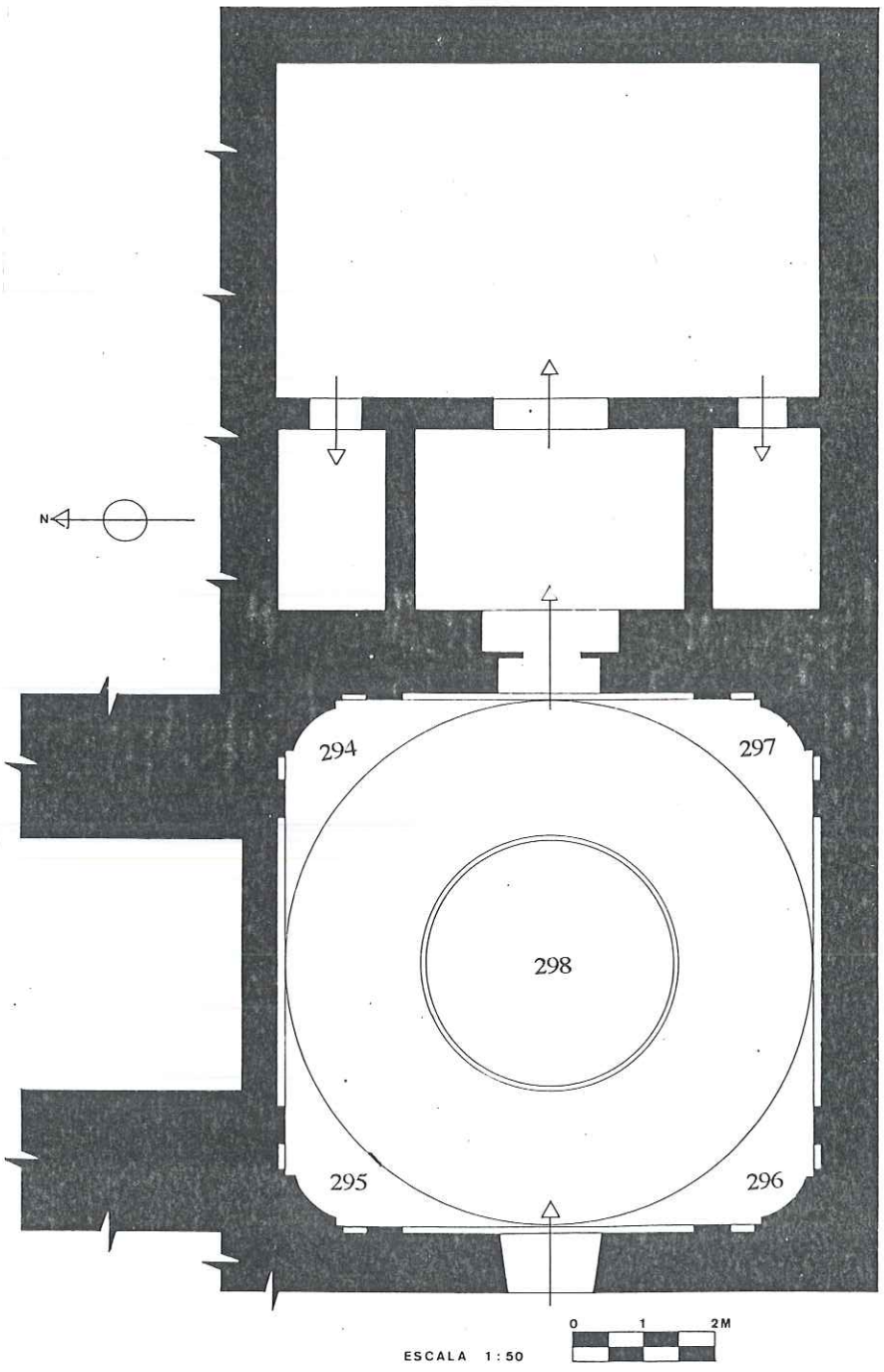
292. ***Jesús trabajando en el taller de su padre San José.***



293. ***Jesús entre los doctores.***

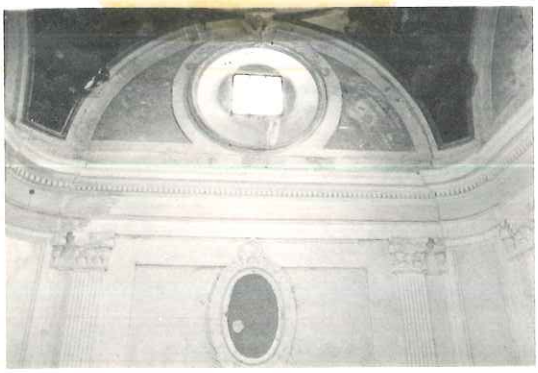
4. La iglesia parroquial de Lalueza

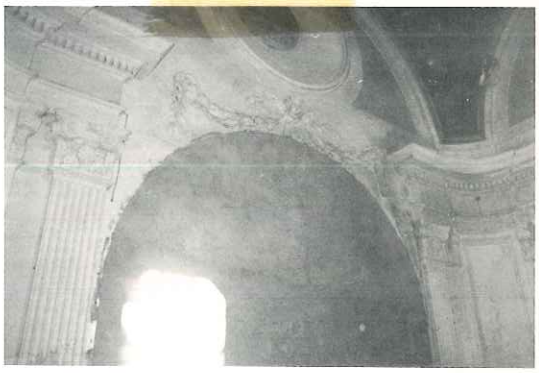
IGLESIA PARROQUIAL DE LALUEZA.
CAPILLA DE SAN PEDRO ARBUÉS.











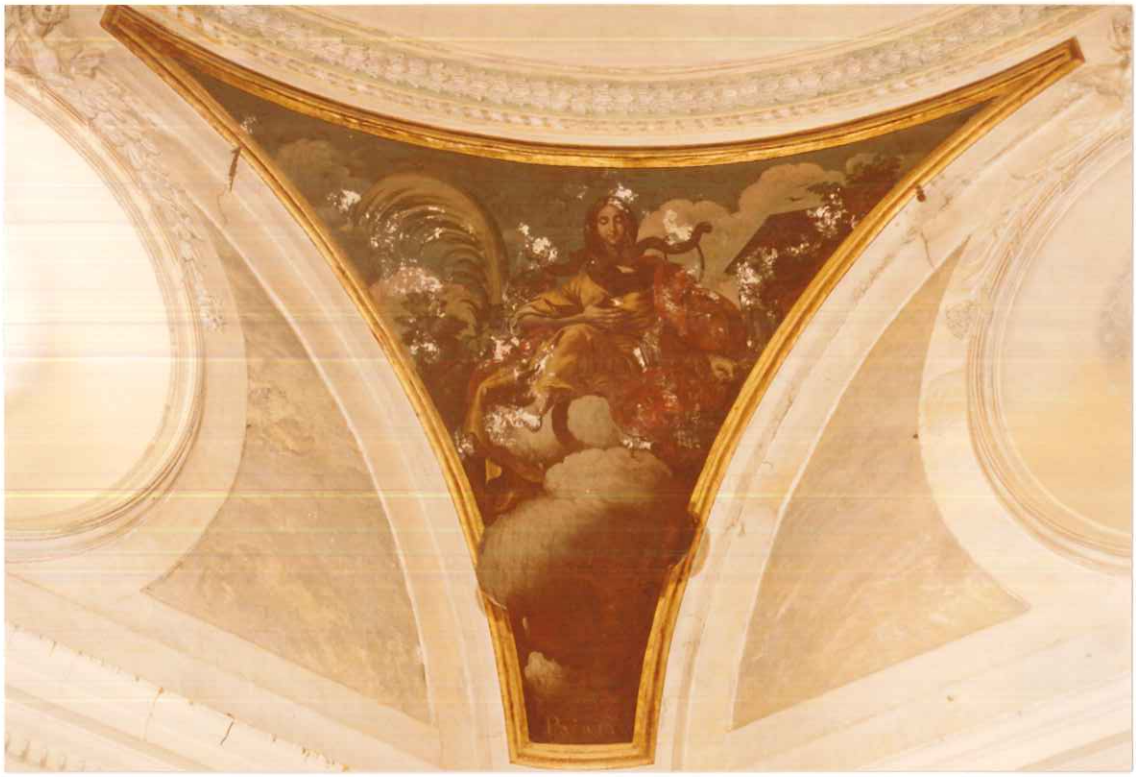
Iglesia parroquial de Lalueza (Huesca). Capilla de San Pedro Arbués.



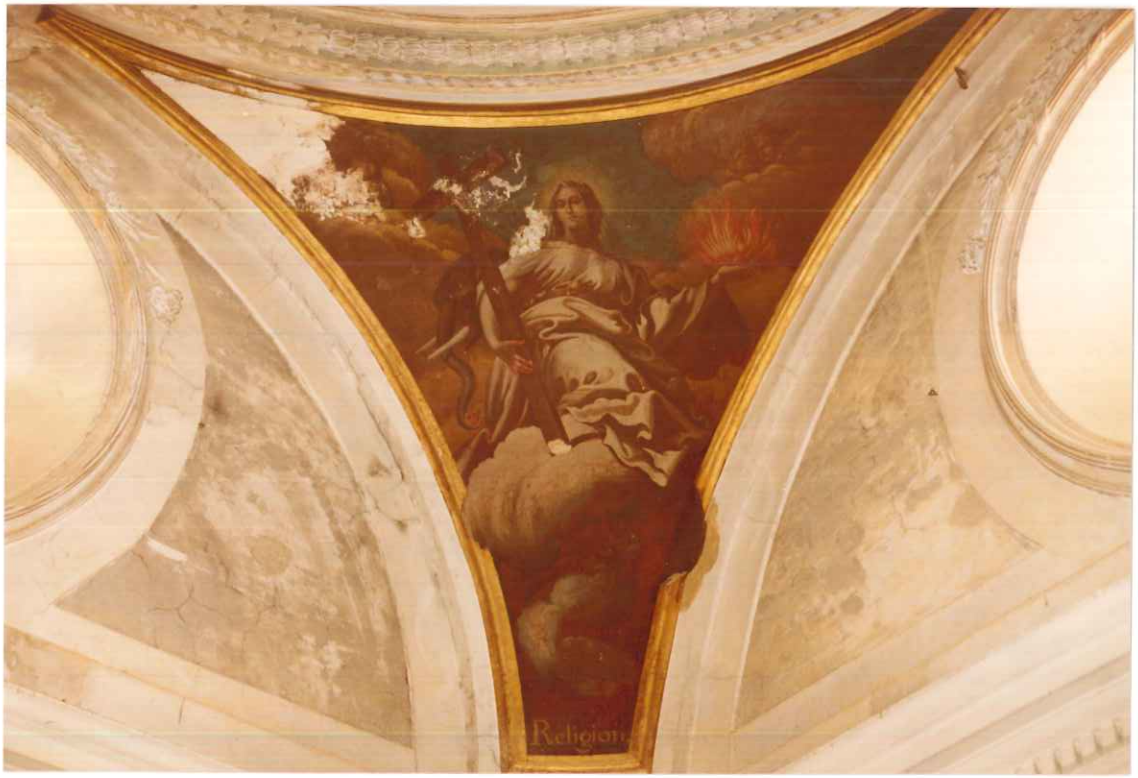
294. *Caridad.*



295. *Fortaleza.*



296. *Paciencia.*



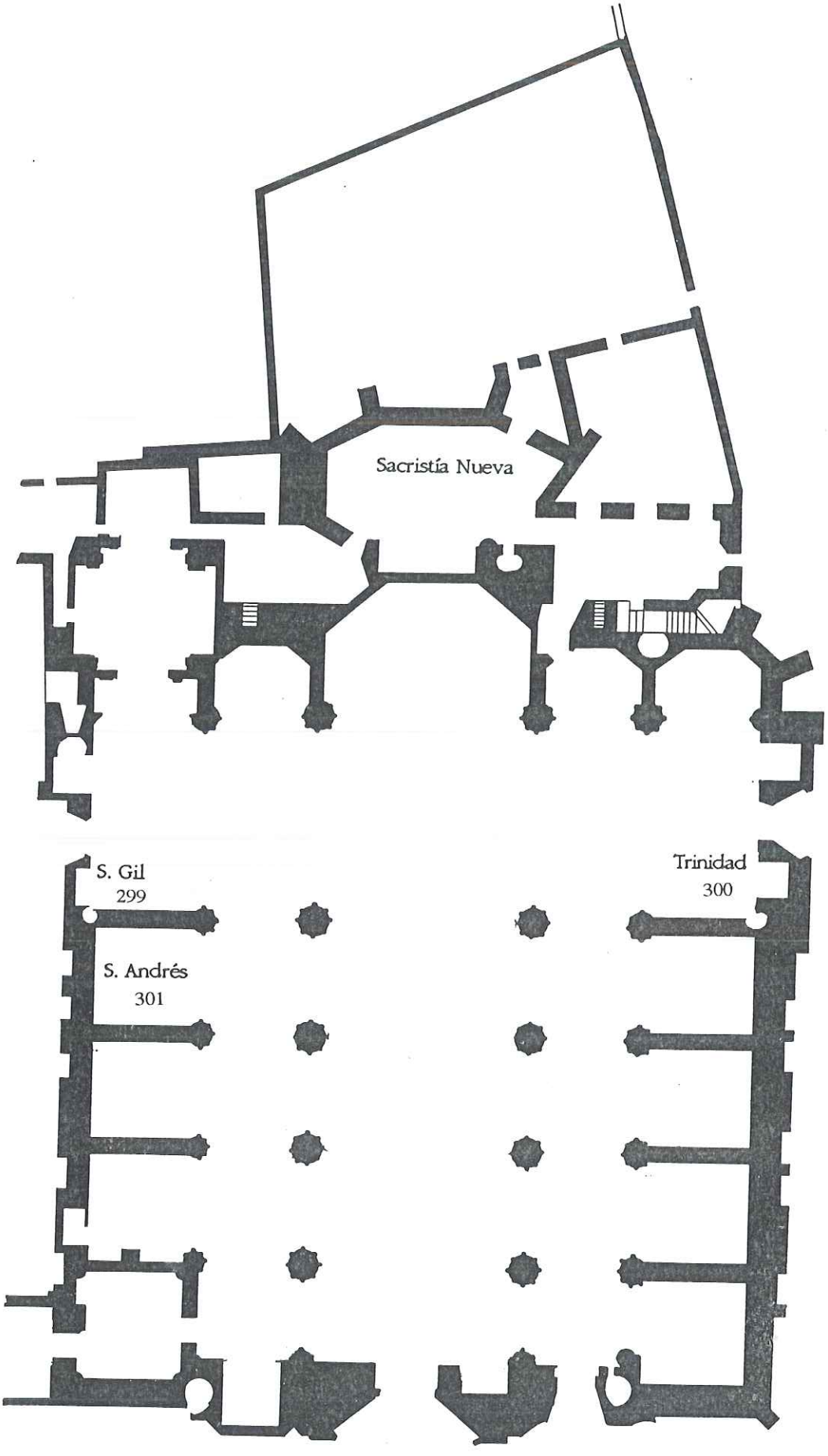
297. *Religión.*



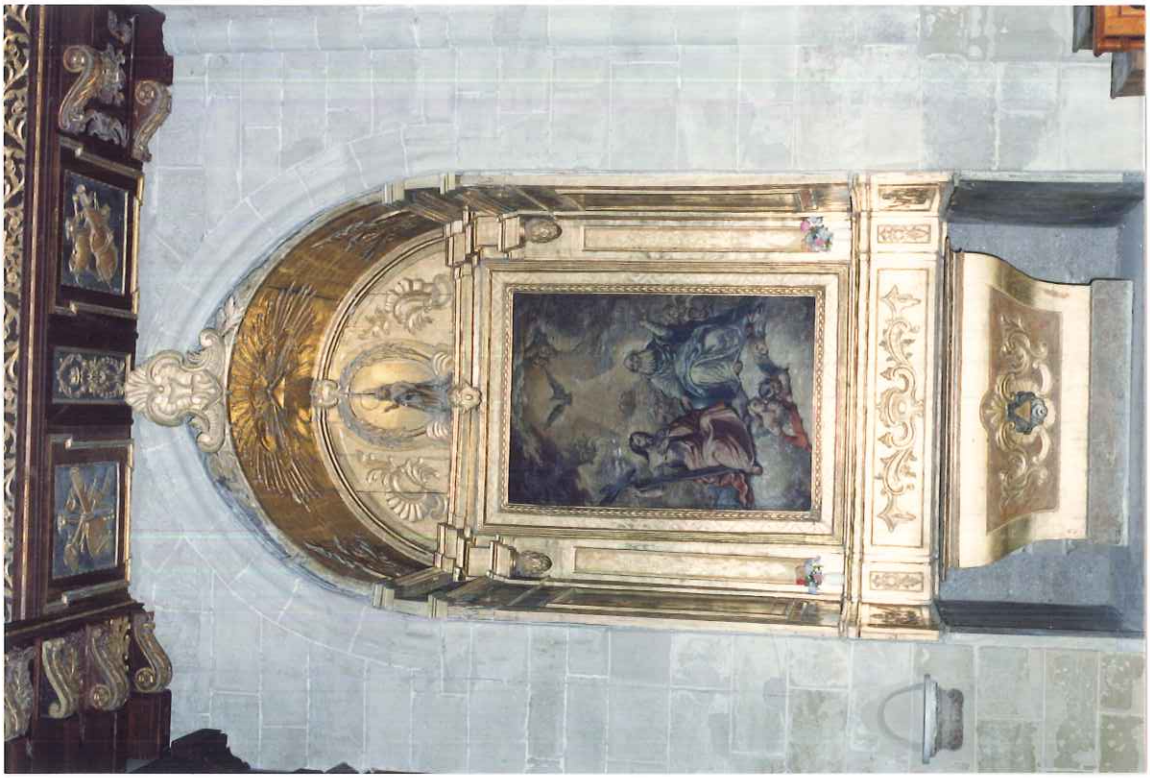
298. *Gloria de San Pedro Arbués.*

5. La Catedral de Huesca

CATEDRAL DE HUESCA.
Fuente: DURÁN (1991), p. 204.



299. *San Gil.*



300. ***La Santísima Trinidad.***





301. *San Andrés.*

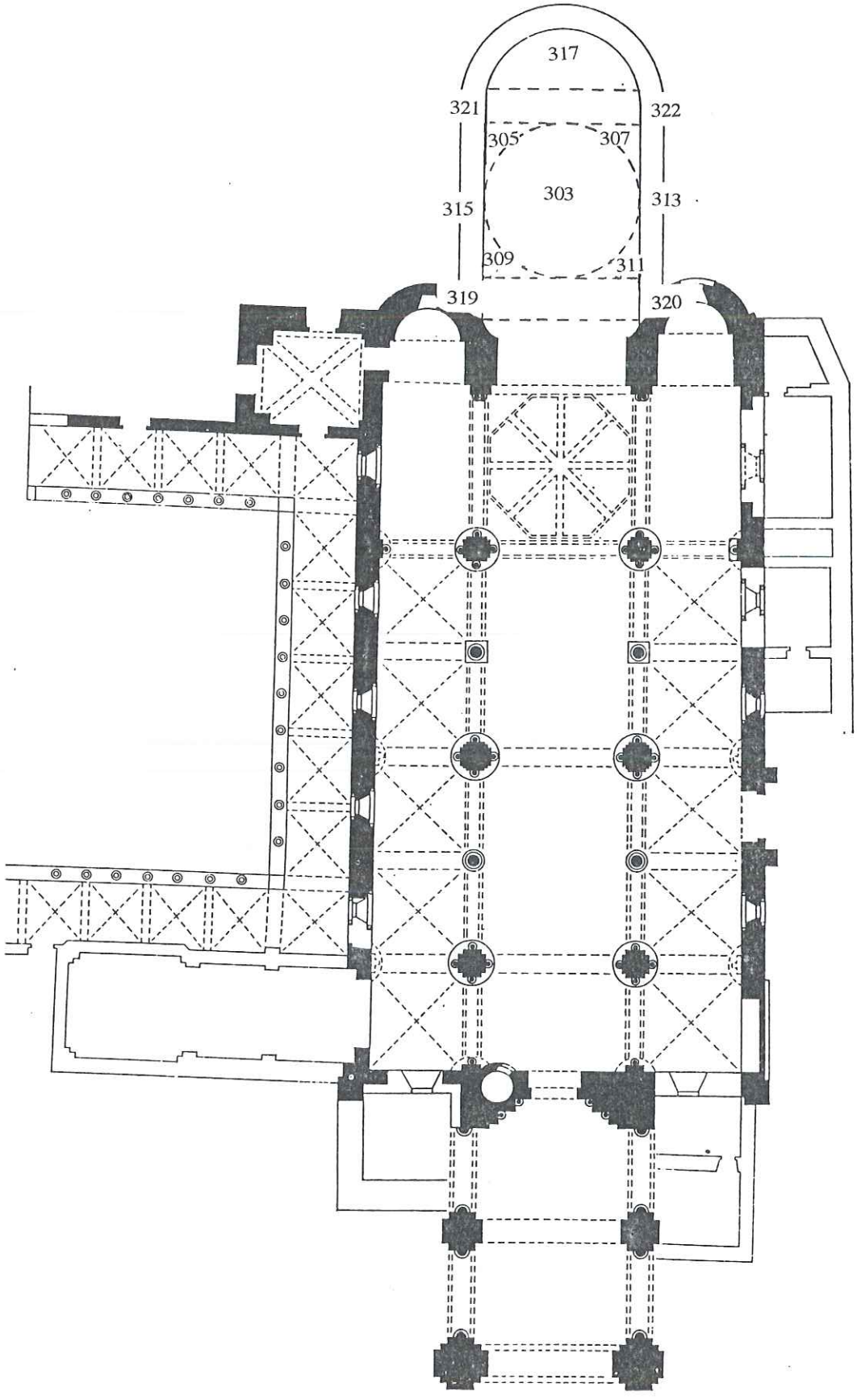


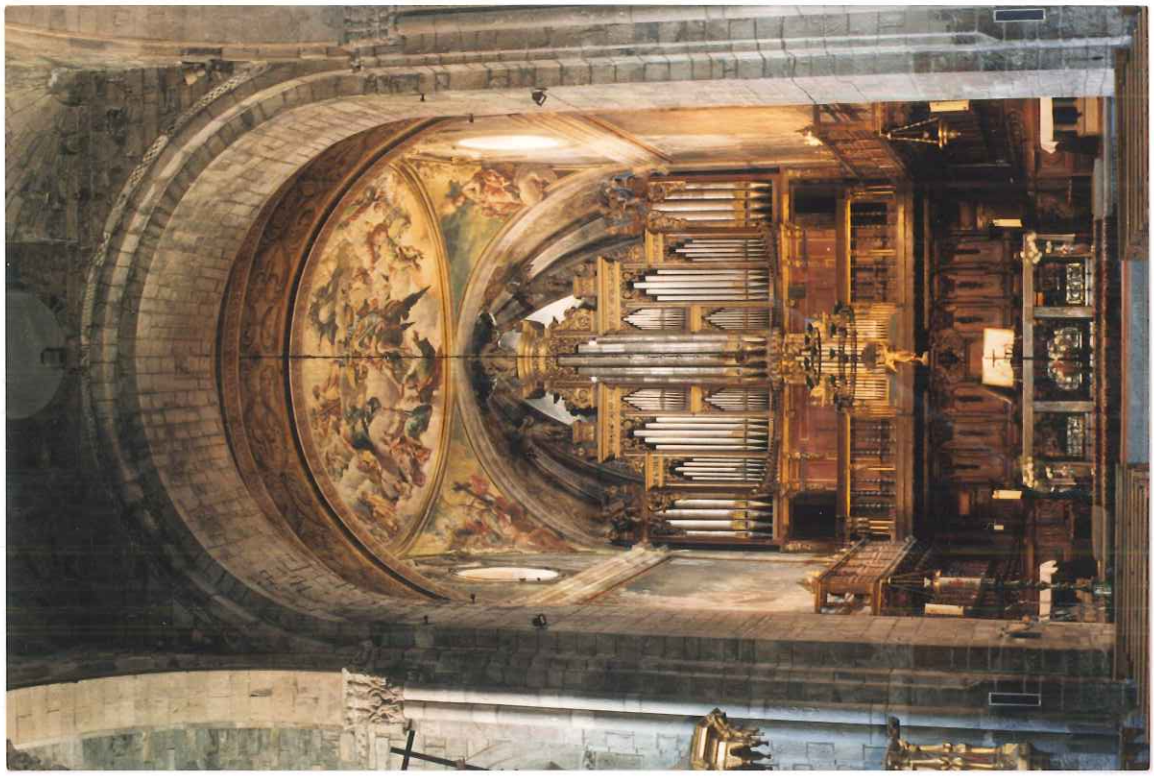


302. *Inmaculada Concepción.*

6. La Catedral de Jaca

CATEDRAL DE JACA.
Fuente: CANELLAS, y SAN VICENTE (1979), p. 133.





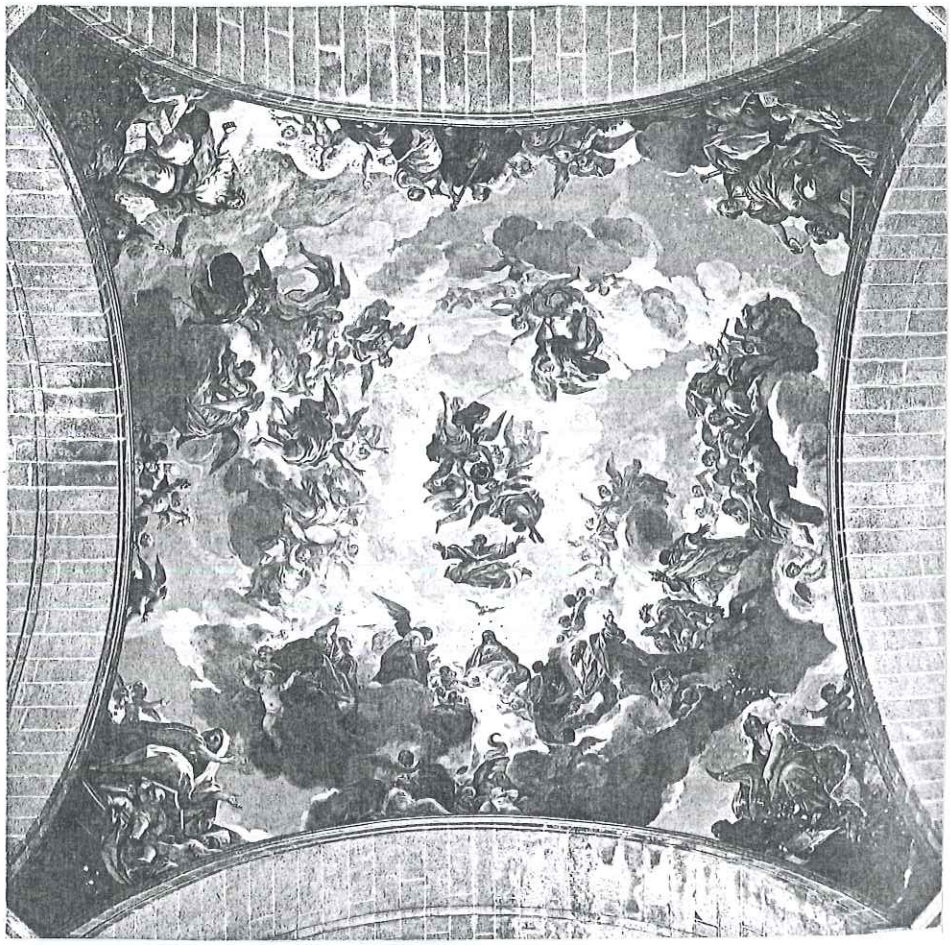
Catedral de Jaca. Vistas generales del ábside.



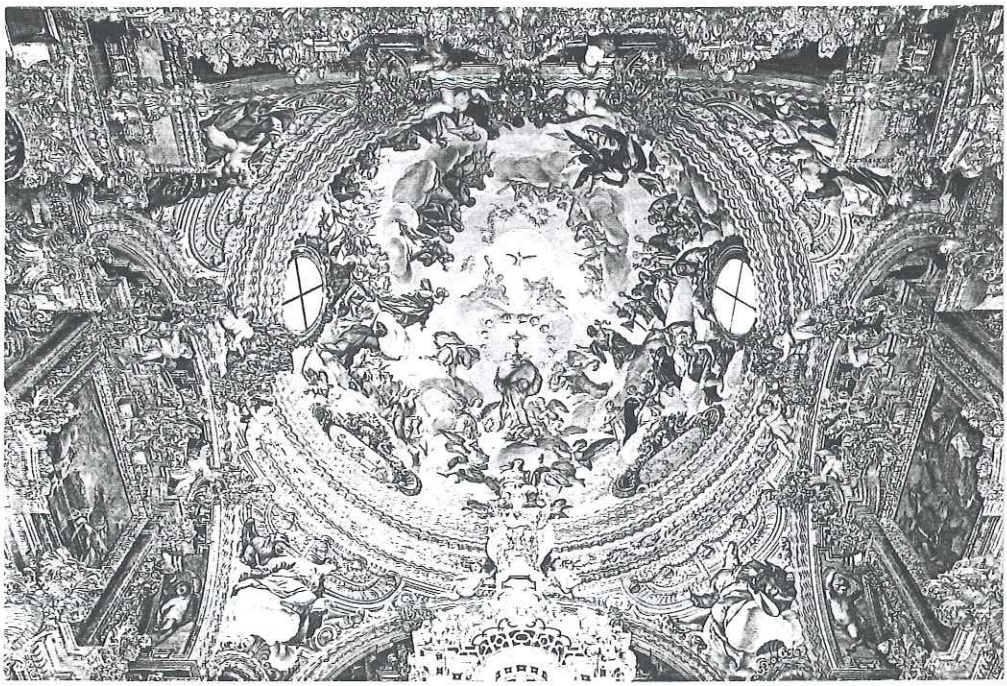


303. *Apoteosis de San Pedro.*

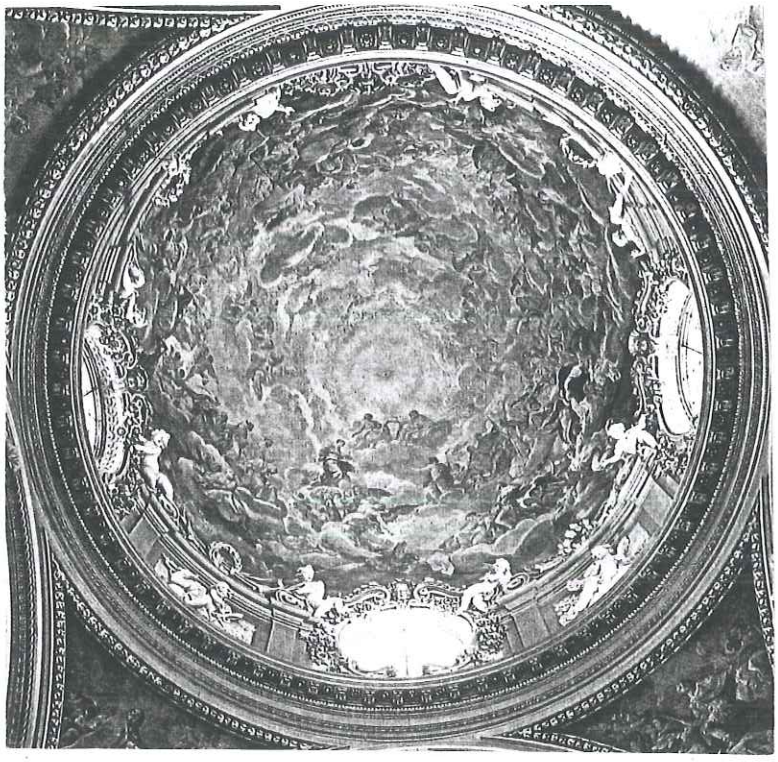




Luca Giordano: Bóveda de la Inmaculada Concepción (Monasterio de El Escorial).



Antonio Palomino: Cúpula de la Cartuja de Granada.



Corrado Giaquinto: Cúpula de la capilla del Palacio Real de Madrid.



Francisco Bayeu: Boceto para la cúpula *Regina Apostolorum* (Zaragoza, El Pilar).



303. Apoteosis de San Pedro. Detalle.



Francisco Bayeu: Boceto para la bóveda *Regina Sanctorum Omnium* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



303. Apoteosis de San Pedro. Detalle.



Nicolás Poussin: *Éxtasis de San Pablo* (Sarasota).



303. Apoteosis de San Pedro. Detalle.



Francisco Bayeu: Boceto para la cúpula *Regina Apostolorum* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



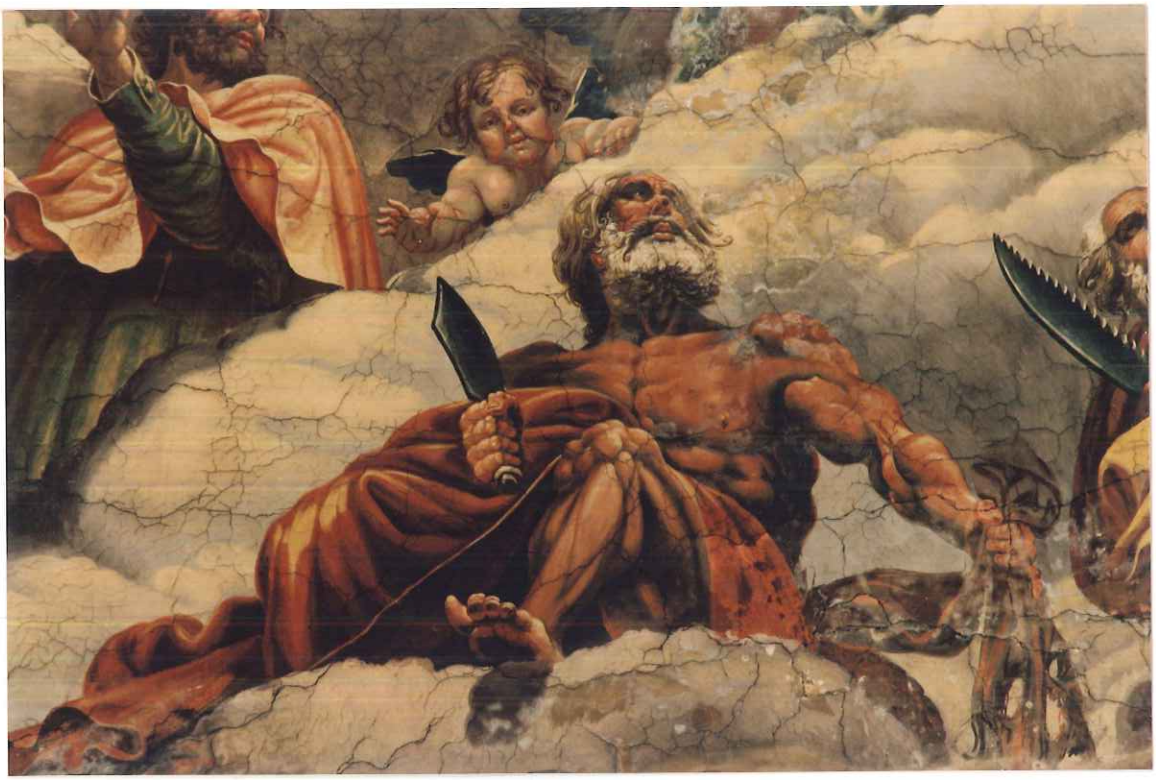
303. Apoteosis de San Pedro. Detalle.



Francisco Bayeu: Boceto para la cúpula *Regina Apostolorum* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



303. Apoteosis de San Pedro. Detalle.



303. Apoteosis de San Pedro. Detalle.



Francisco Bayeu: Boceto para la cúpula *Regina Apostolorum* (Zaragoza, El Pilar).



Francisco Bayeu: Boceto para la bóveda *Regina Sanctorum Omnium* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



304. ***Apoteosis de San Pedro*** **(boceto).**



305. *La Fe.*



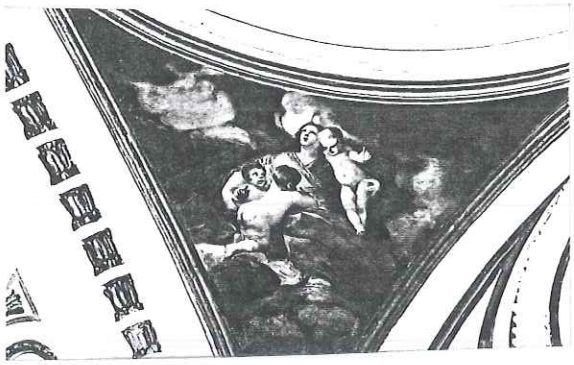
Francisco de Goya: *La Fe*, **pechina de la cúpula** *Regina Martyrum* **(Zaragoza, El Pilar).**



306. *La Fe* **(boceto).**



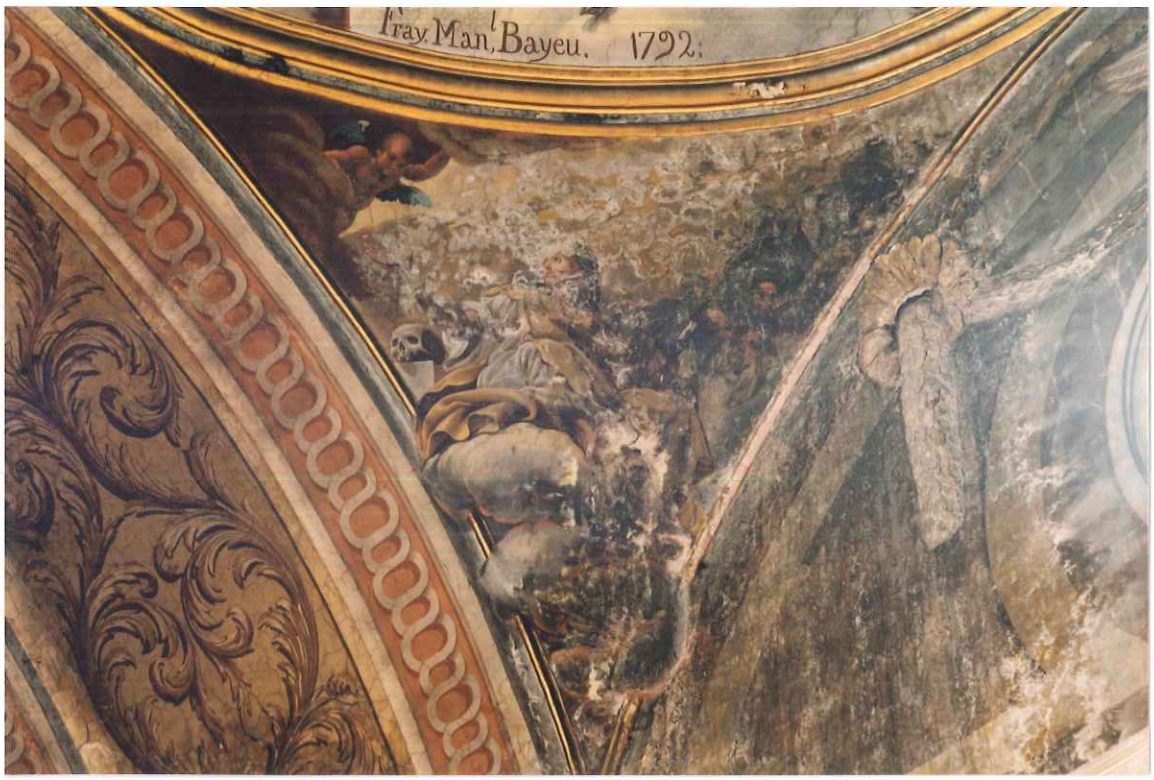
307. *La Caridad.*



Francisco de Goya: *La Caridad,* pechina de la cúpula *Regina Martyrum* (Zaragoza, El Pilar).



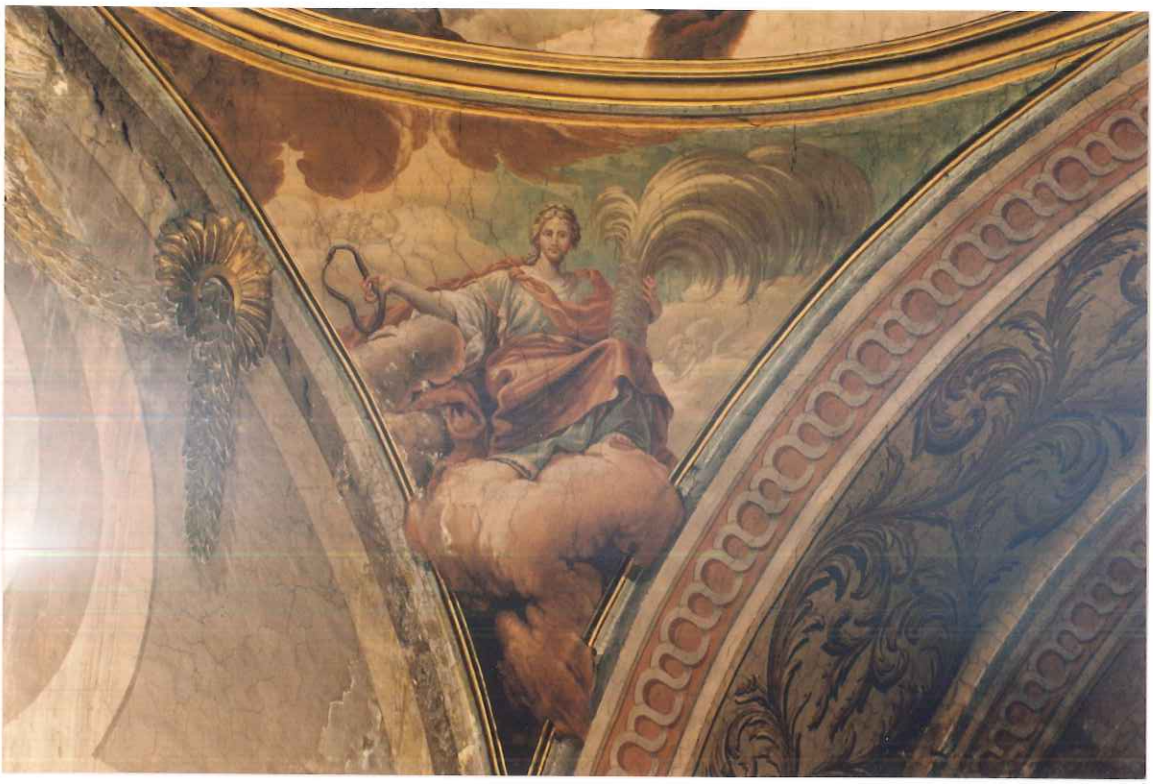
308. *La Caridad* (boceto)



309. ***La Penitencia.***



310. ***La Penitencia (boceto).***



311. *La Perseverancia.*



312. *La Perseverancia* (boceto)

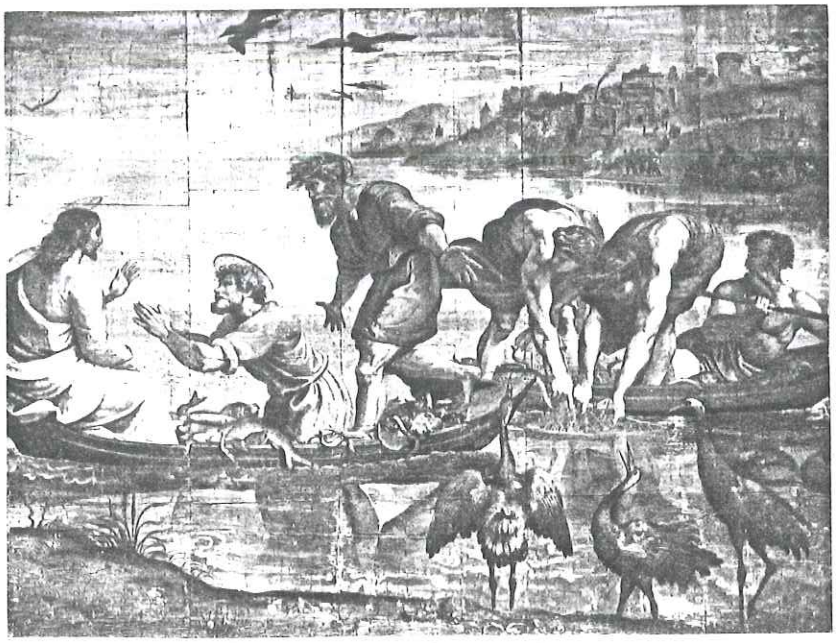


313. *La pesca milagrosa.*





314. ***La pesca milagrosa*** **(boceto).**



Rafael: ***La pesca milagrosa*** **(Londres, Victoria & Albert Museum).**



315. *Aparición de Cristo a sus discípulos en el lago Tiberiades.*

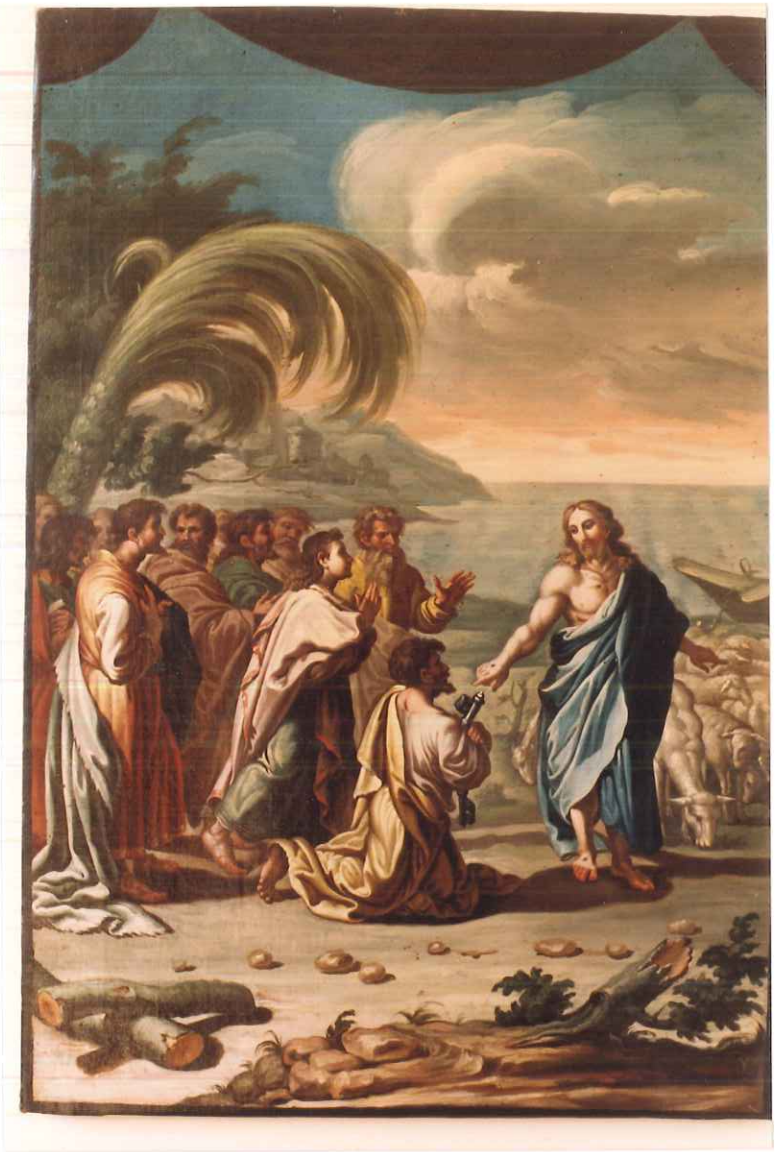


316. *Aparición de Cristo a sus discípulos en el lago Tiberiades* (boceto).

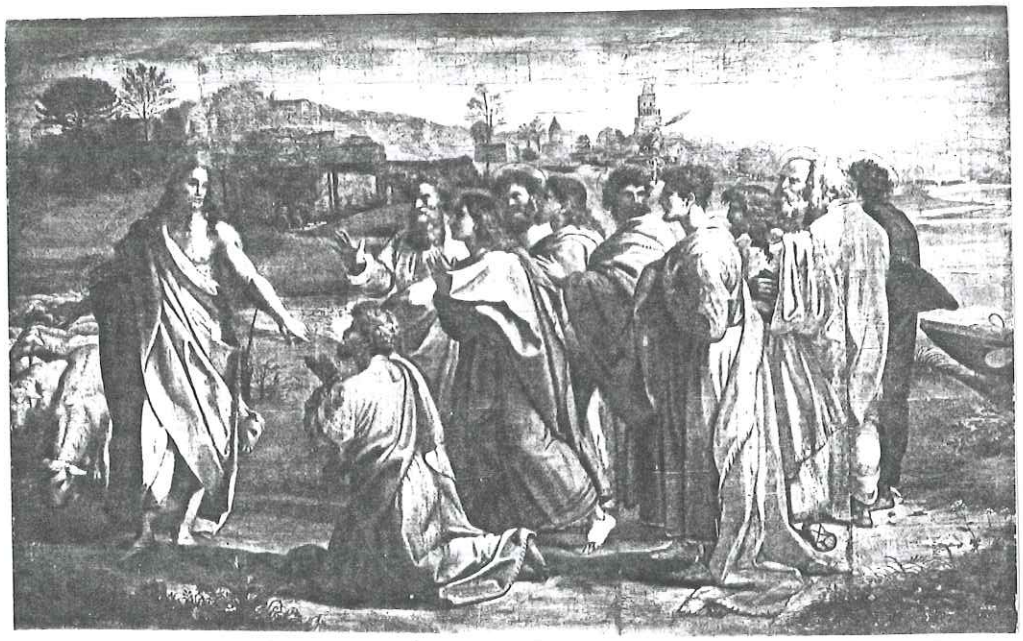


317. *La triple confesión de San Pedro.*

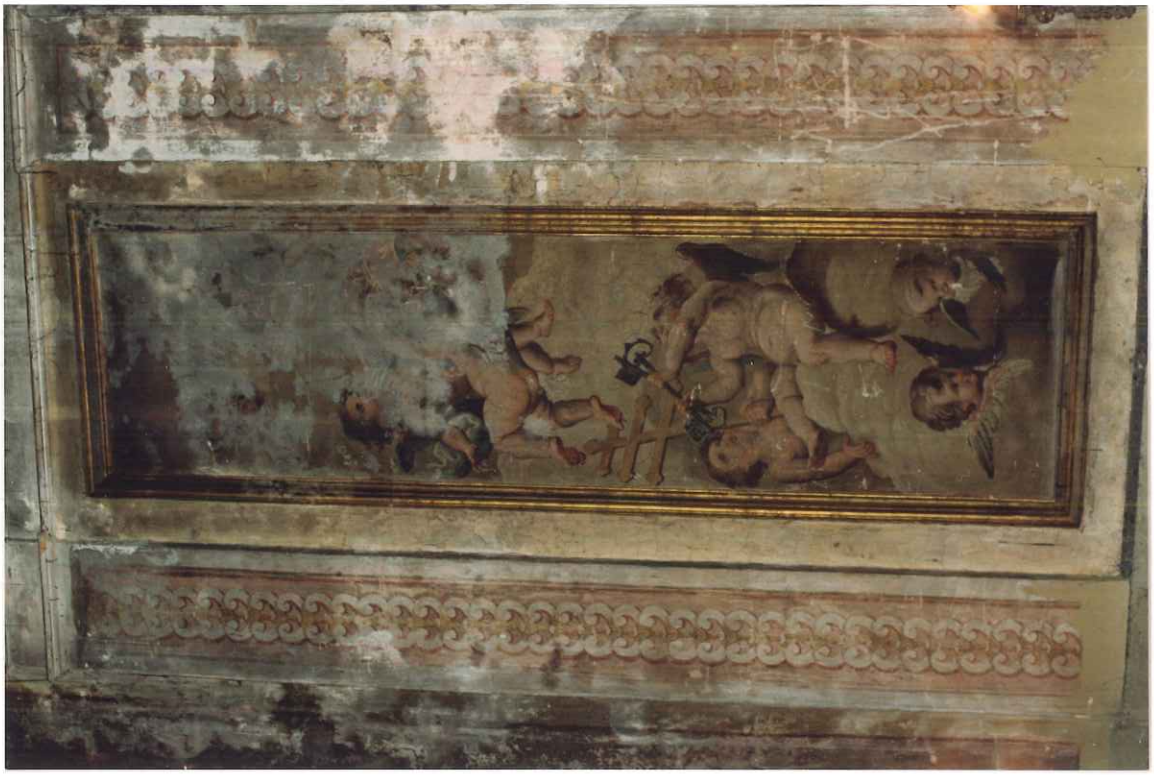




318. ***La triple confesión de San Pedro*** (boceto).



Rafael: ***La triple confesión de San Pedro*** **(Londres, Victoria & Albert Museum).**



319. ***Ángeles con atributos de San Pedro.***



320. ***Ángeles con atributos de Santa Orosia.***



321. *Coro angélico.*



322. *Coro angélico.*



323. ***La Anunciación.***



324. ***San Pedro salvado de las aguas.***



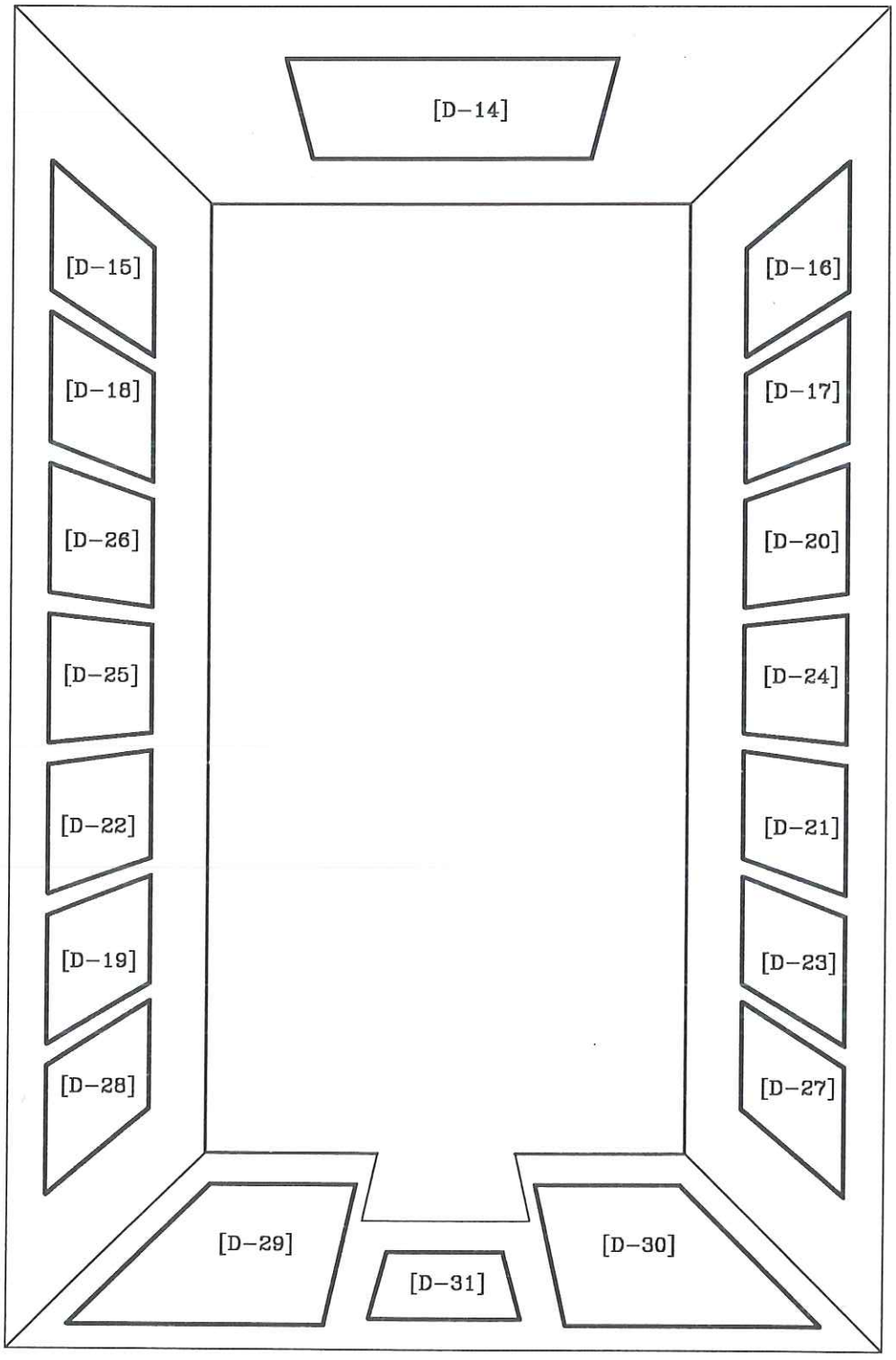
Luca Giordano: ***San Pedro salvado de las aguas*** **(Patrimonio Nacional).**



325. ***Escudo de los Asso.***

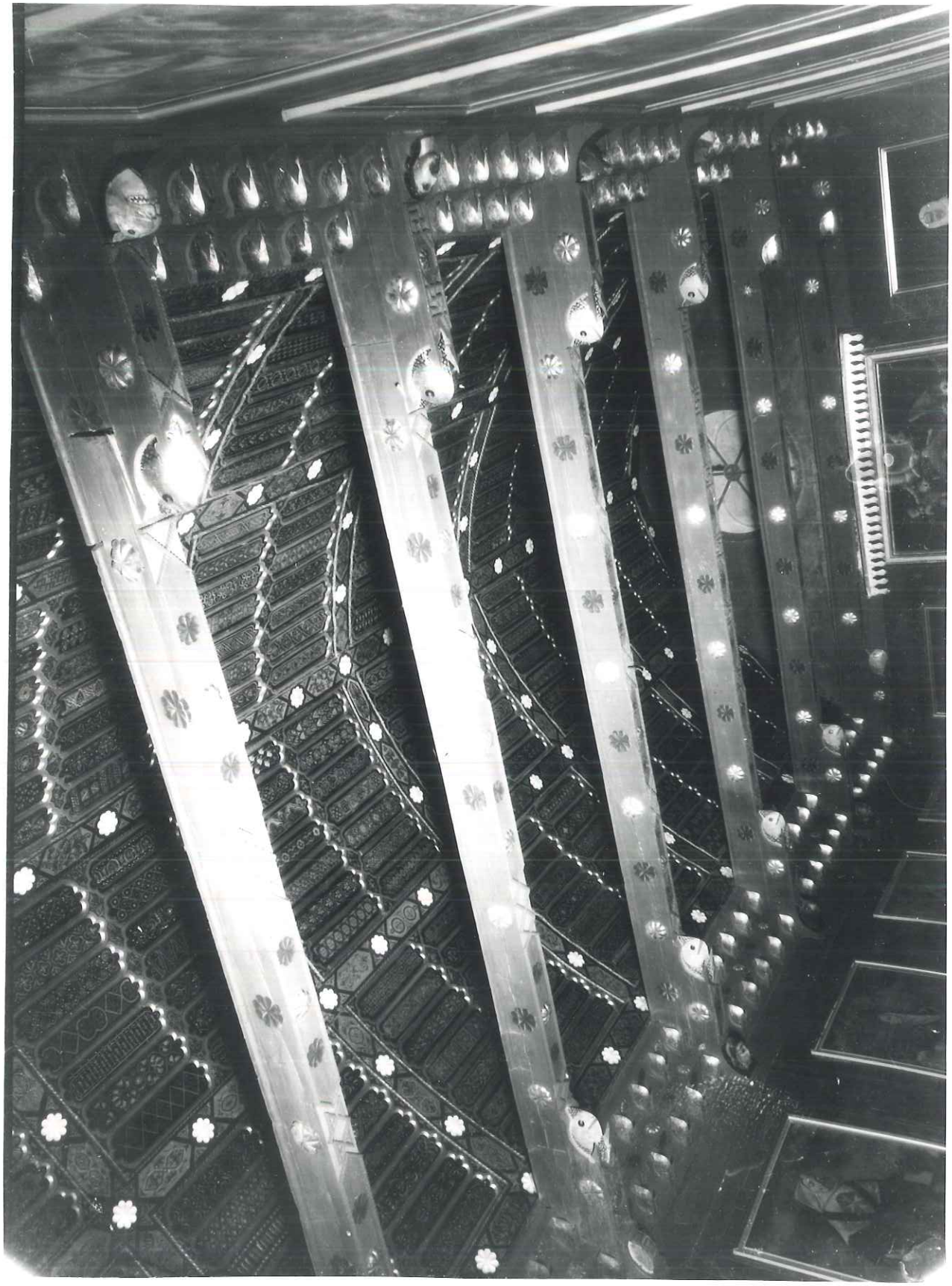
7. El Monasterio de Sijena

MONASTERIO DE SIJENA. SALON PRIORAL

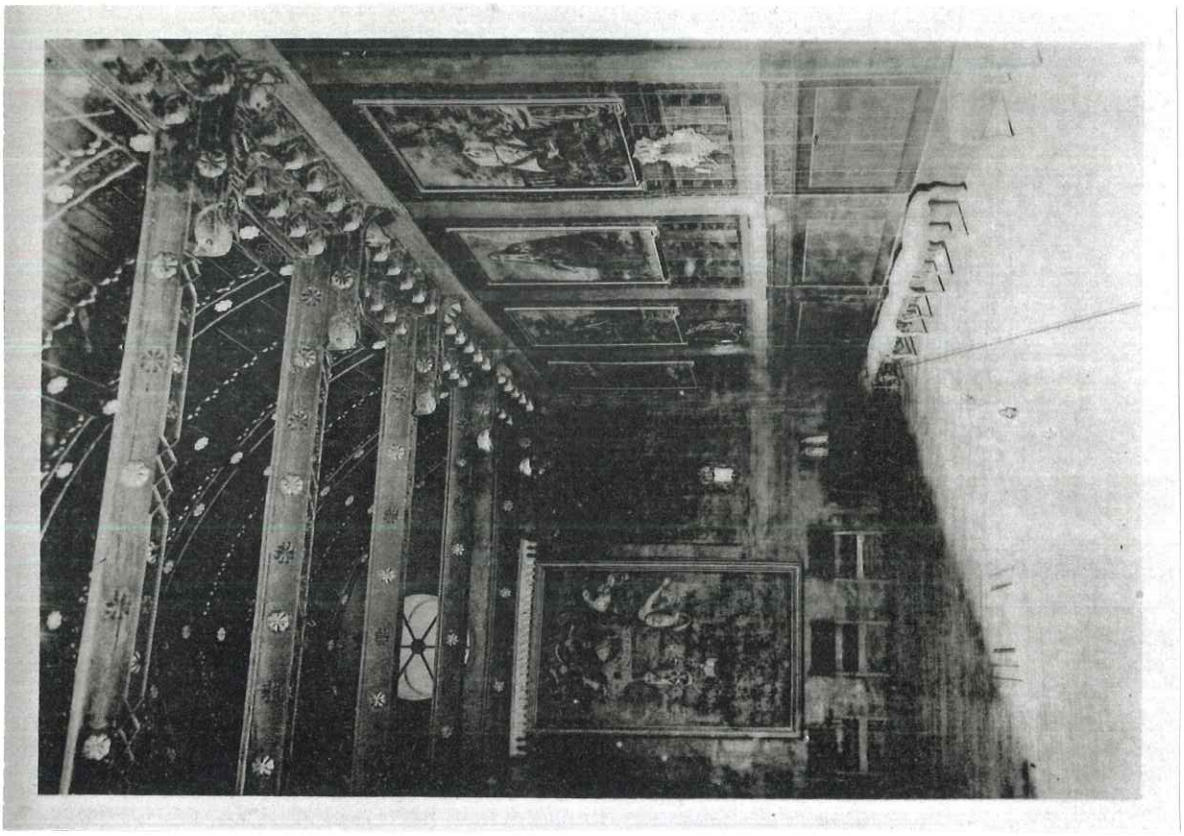




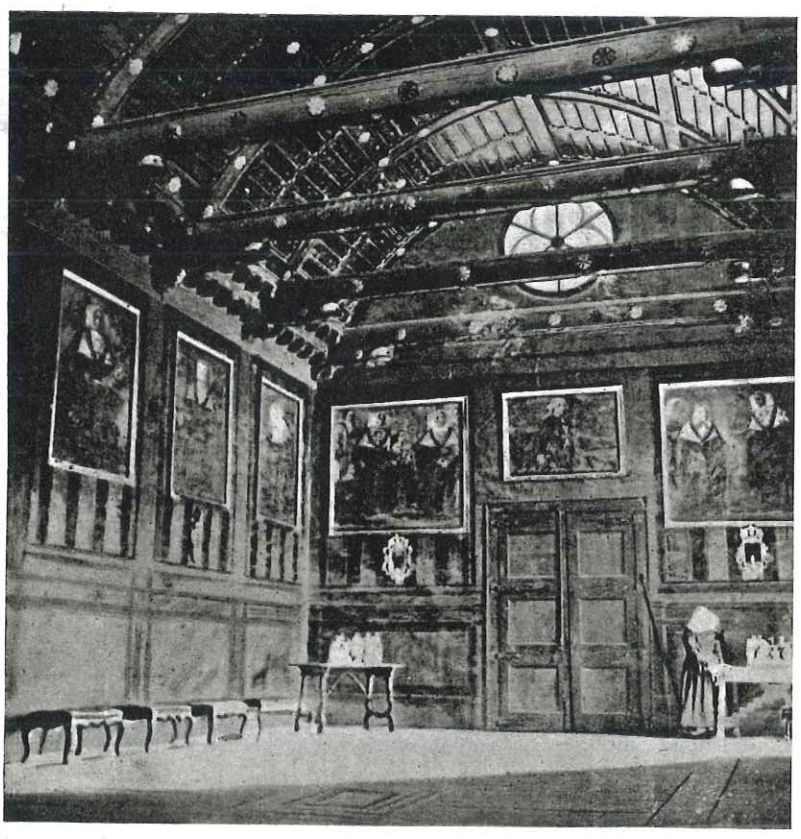
Monasterio de Sijena. Interior del salón prioral.
Fotografía archivo Mas.



Monasterio de Sijena. Interior del salón prioral. Fotografía archivo Mas.



Monasterio de Sijena. Interior del salón prioral. Fotografía de Rafael Gúdel, en ARCO (1921).



Monasterio de Sijena. Interior del salón prioral. Fotografía de PANO (1943).



Monasterio de Sijena. Interior del salón prioral.
Fotografía que perteneció a Mariano de Pano (Monzón).



[D-30]. ***Doña Francisca Doz y Funes y doña María Francisca Ric y Pueyo de Urriés.***



[D-31]. *Don Manuel Rohan Polduc.*



326. *Inmaculada Concepción.*



327. *San Luis Gonzaga en la gloria.*

8. Colección del barón de Valdeolivos (Fonz)



328. *Pedro María Ric y Monserrat.*



329. *María Francisca Ric y Pueyo de Urriés.*



330. ***Miguel Ric y Ejea.***



331. ***Cristo Salvador.***



332. *Virgen María.*



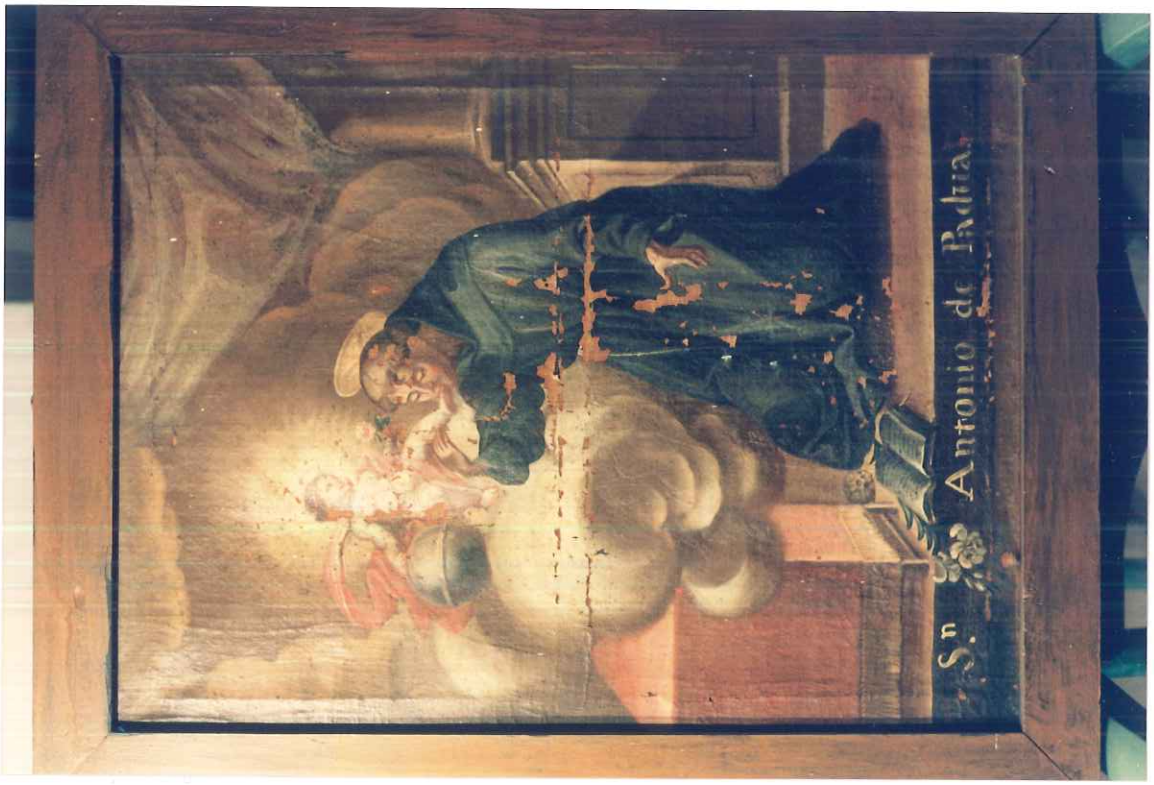
333. *San Juan Nepomuceno.*



334. ***Inmaculada Concepción.***



335. ***Virgen con el Niño y San Juanito.***



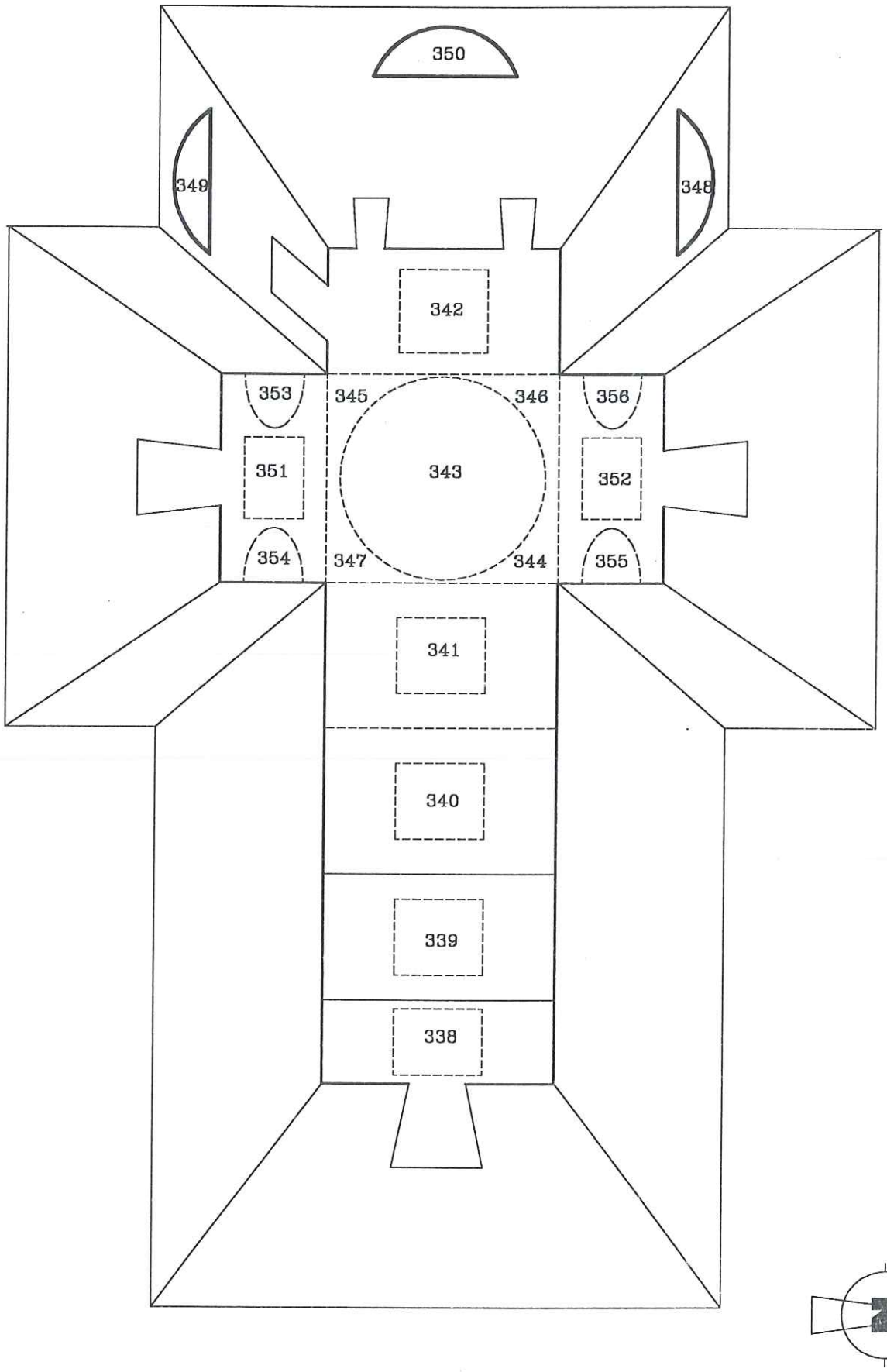
336. *San Antonio de Padua.*



337. *Escudo de armas de Miguel Esteban Ric.*

9. Mallorca

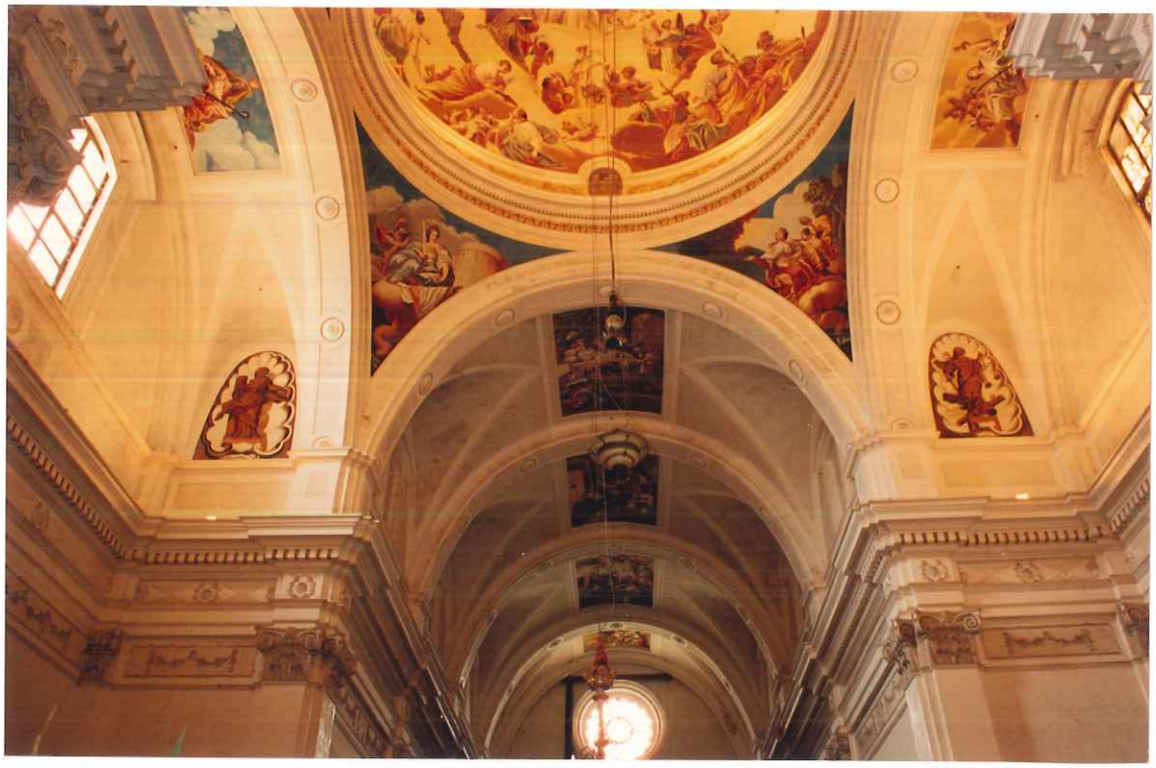
CARTUJA DE VALLDEMOSA. IGLESIA





Cartuja de Valldemosa. Vistas parciales de la iglesia.





Cartuja de Valldemosa. Vista parcial de las bóvedas.



338. ***El nacimiento de la Virgen.***



339. *Presentación de la Virgen niña en el templo*



340. *Desposorios de la Virgen y San José .*



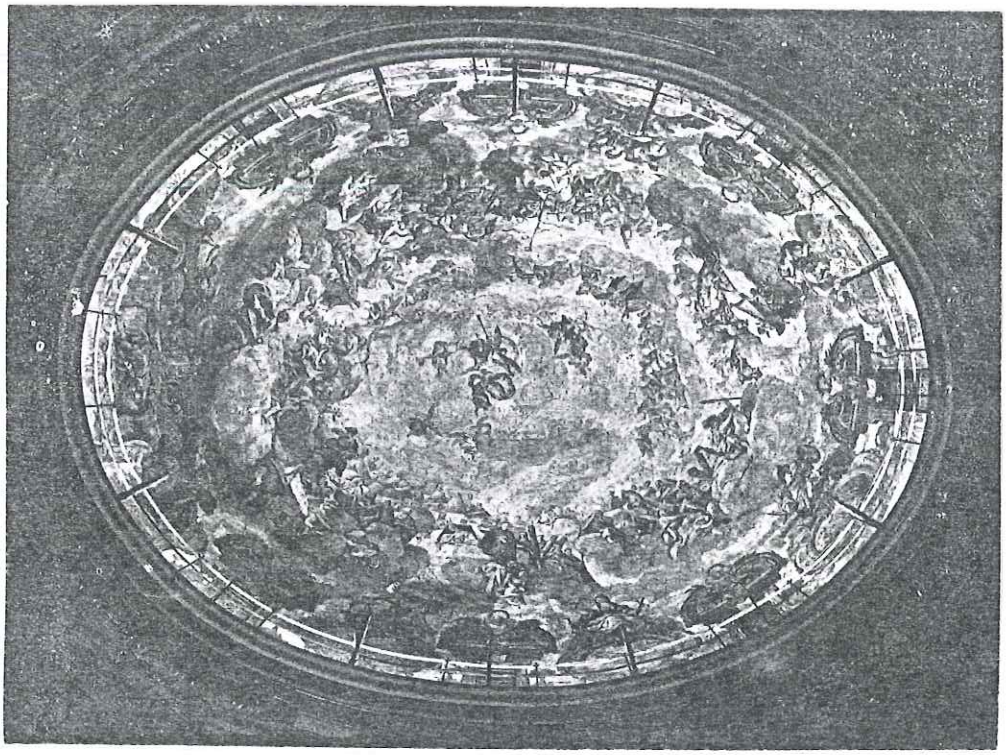
341. *Dormición de la Virgen.*



342. *Asunción de la Virgen .*



343. *La Gloria.*



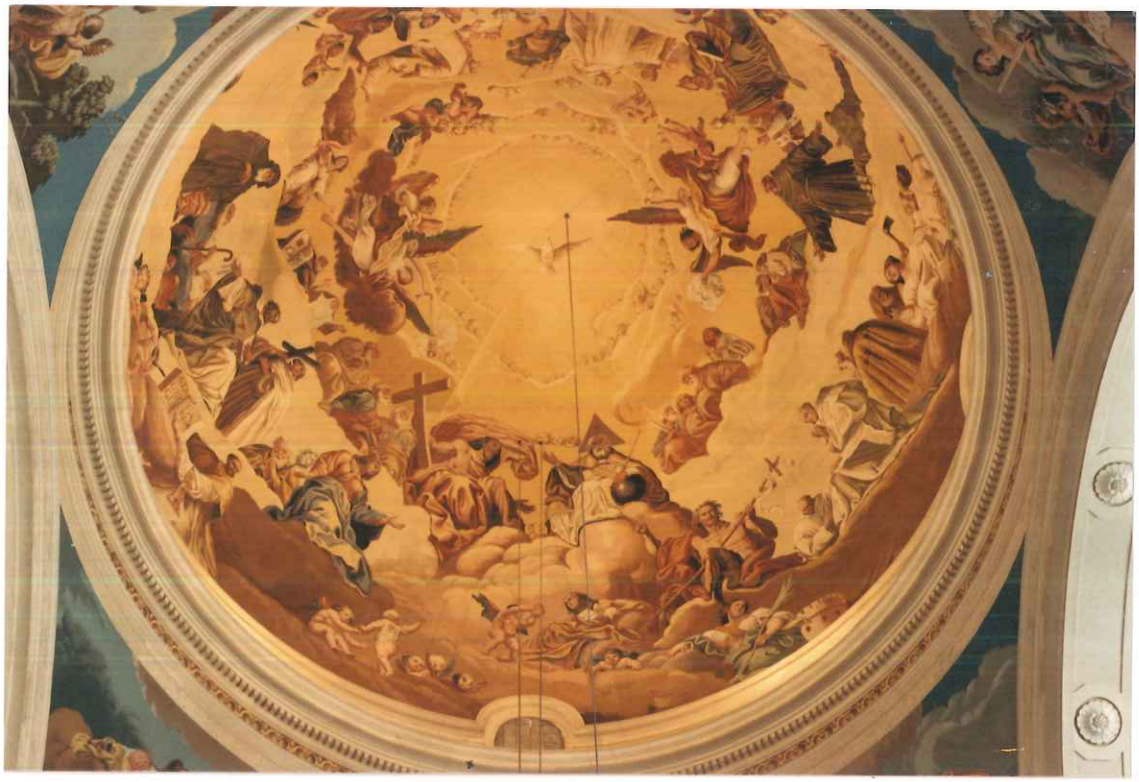
Antonio Palomino: Cúpula de la Basílica de Na. Sa. de los Desamparados (Valencia).



343. ***La Gloria.***



343. ***La Gloria.***



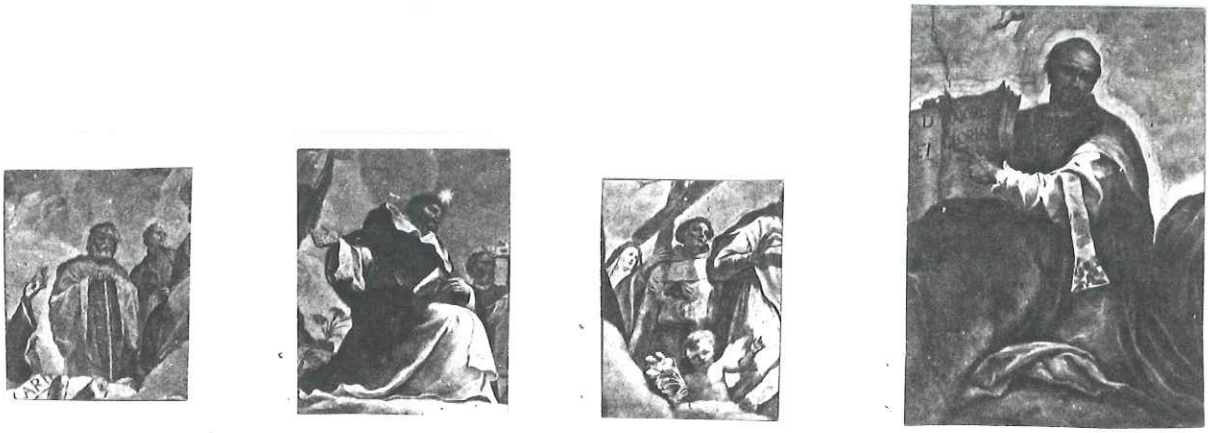
343. ***La Gloria.***



Antonio Palomino: Cúpula para la capilla del Sagrario de la Cartuja de Granada.



343. ***La Gloria.*** **Detalle.**



Ramón Bayeu: Cúpula *Regina Patriarcharum* (Zaragoza, El Pilar). Detalles.



343. ***La Gloria.*** **Detalle.**



Ramón Bayeu: Boceto para la cúpula *Regina Confessorum* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



Ramón Bayeu: Boceto para la cúpula *Regina Patriarcharum* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



Francisco Bayeu: Boceto para la bóveda *Regina Sanctorum Omnium* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



343. ***La Gloria.*** **Detalle.**



Francisco Bayeu: Boceto para la bóveda *Regina Sanctorum Omnium* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



343. ***La Gloria.*** **Detalle.**



Ramón Bayeu: Cúpula *Regina Patriarcharum* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



343. ***La Gloria.*** **Detalle.**



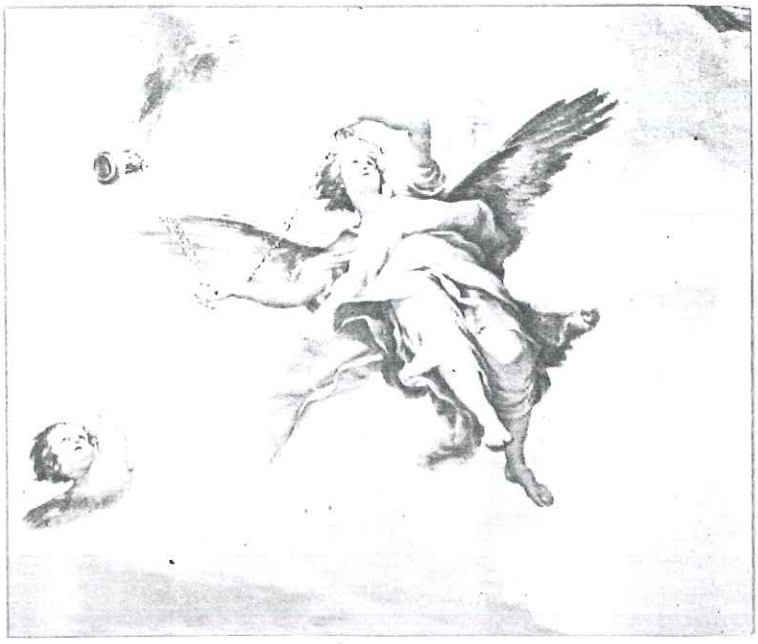
Ramón Bayeu: Cúpula *Regina Patriarcharum* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



Ramón Bayeu: Cúpula *Regina Confessorum* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



343. ***La Gloria.*** **Detalle.**



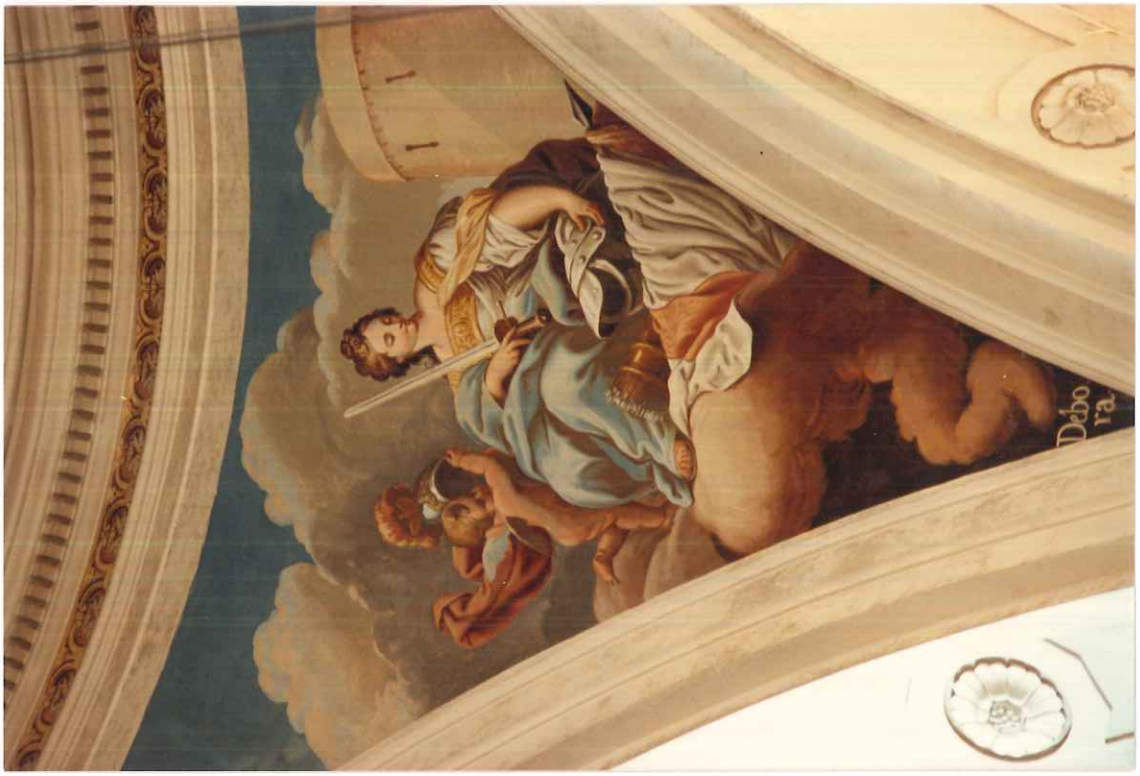
Francisco Bayeu: Fresco para el oratorio del Palacio Real de Aranjuez. Detalle.



Ramón Bayeu: Cúpula *Regina Confessorum* (Zaragoza, El Pilar). Detalle.



343 (bis). ***La Gloria*** **(boceto).**



344. *Débora.*



345. *Jael.*



346. *Judit.*



347. *Ester.*



348. *Las Marías ante el sepulcro .*



349. *La cena de Emaús.*

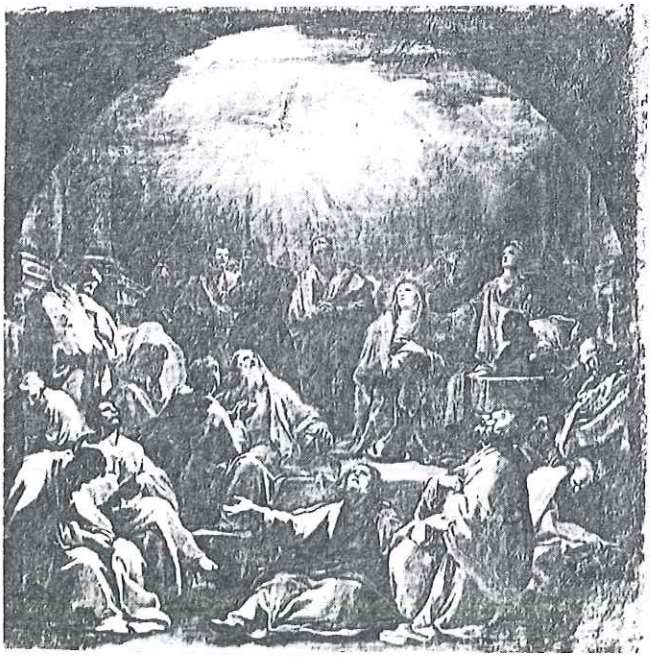


350. *La Ascensión*.

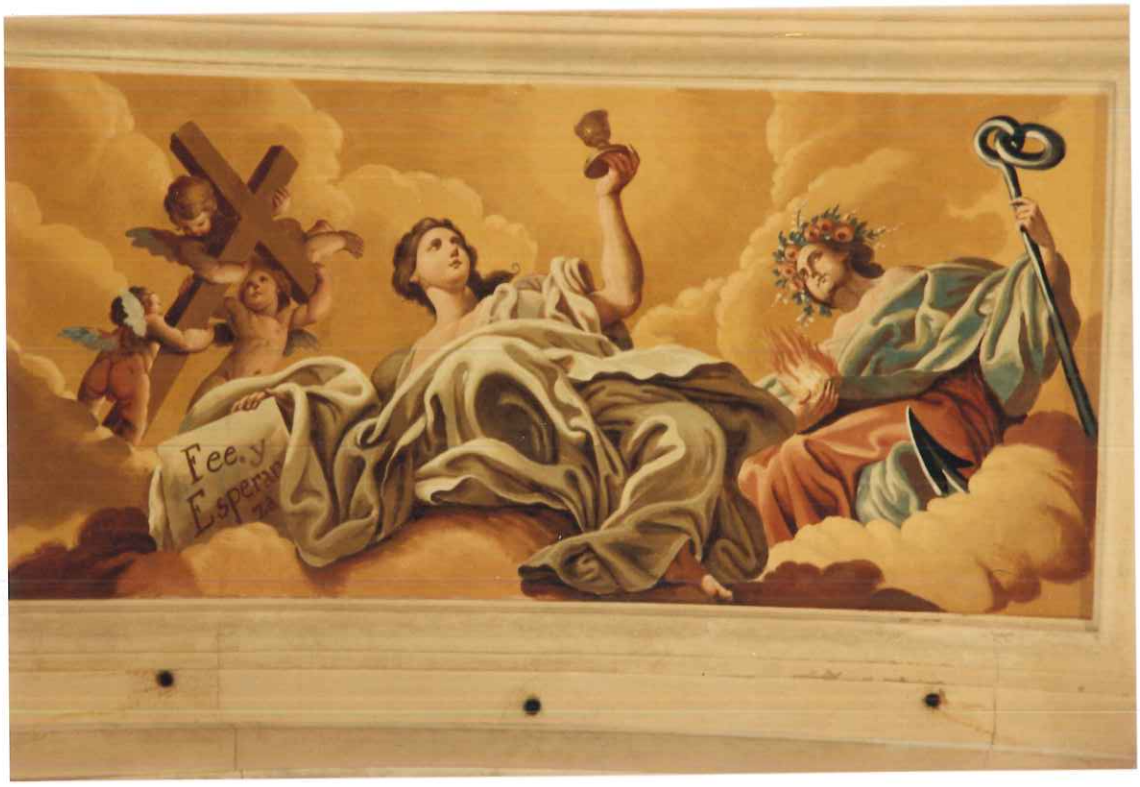




Antonio Rafael Mengs: ***La Ascensión*** **(Madrid, Museo del Prado).**



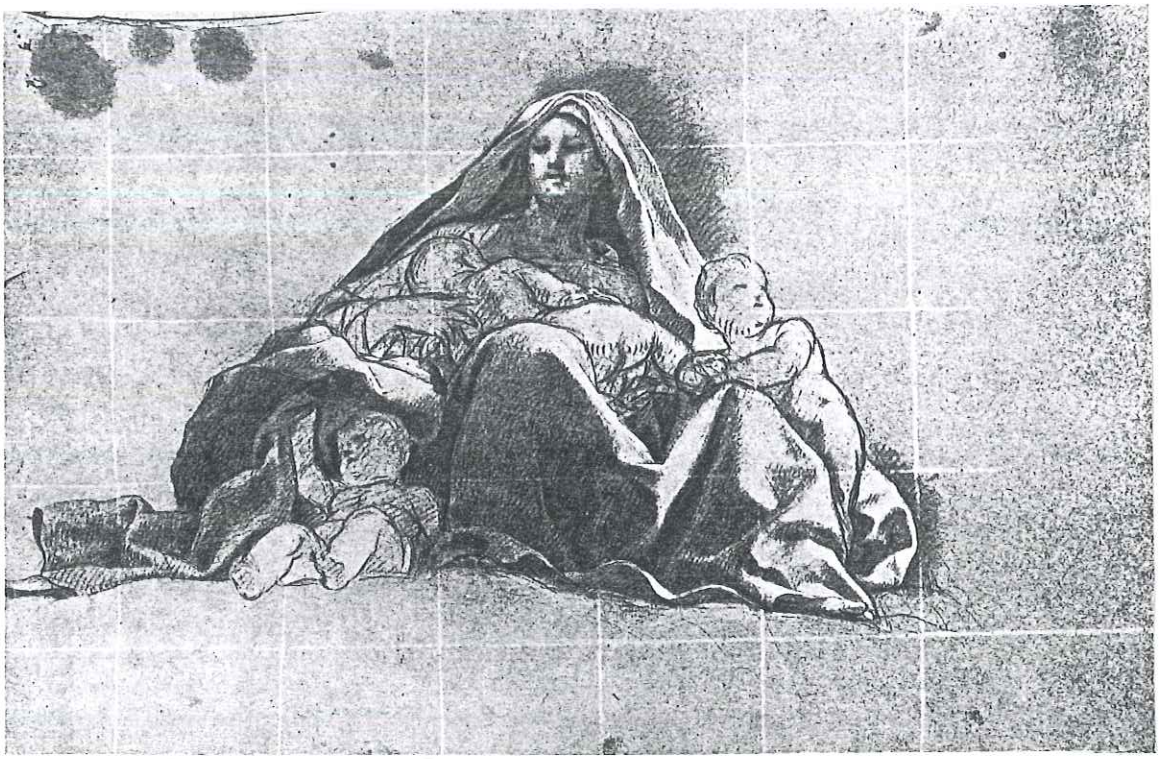
Francisco Bayeu: ***Pentecostes.***



351. ***Fe y Esperanza*** .



352. *Caridad.*



Francisco Bayeu: *La Caridad* (Madrid, Museo del Prado).



353. *Prudencia.*



354. *Justicia.*



355. *Fortaleza*



356. *Templanza.*



357. *Escudo de la Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa.*



358. *La Virgen del Rosario con santos cartujos y la Beata Catalina Tomás.*



359. *Martirio de los cartujos ingleses.*





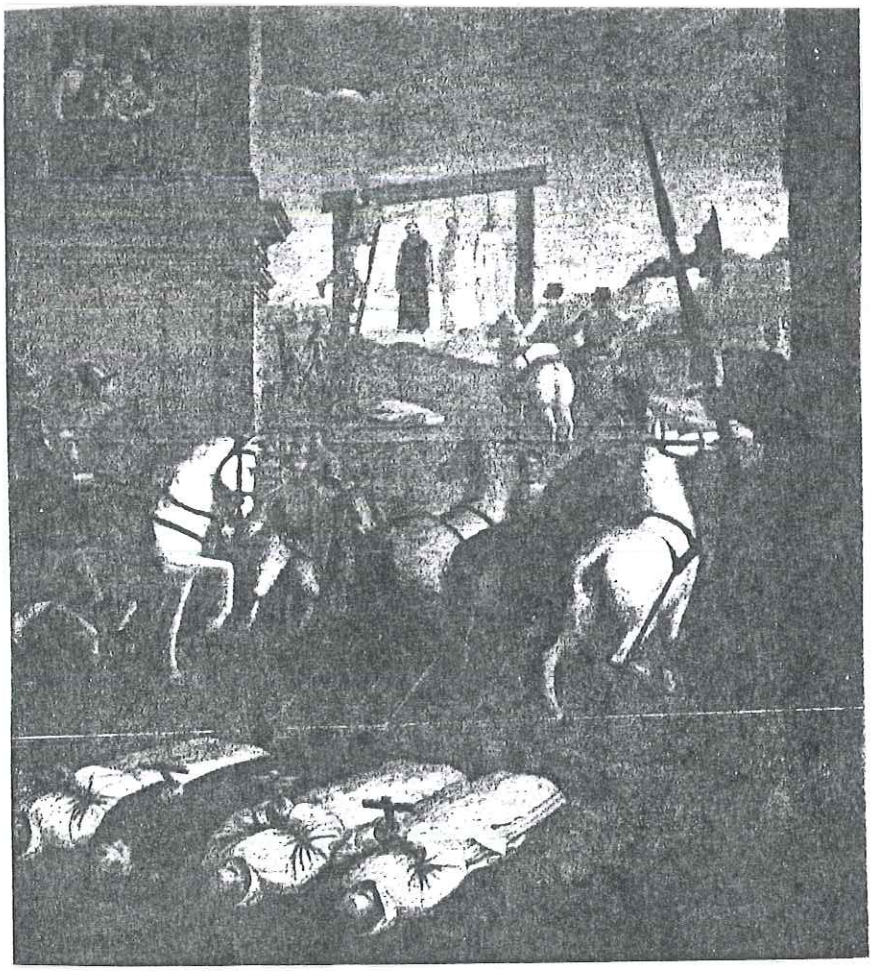
359. ***Martirio de los cartujos ingleses.*** **Detalle.**



Fray Juan Sánchez Cotán: ***Prisión de los cartujos ingleses en la torre de Londres*** **(Cartuja de Granada).**



359. ***Martirio de los cartujos ingleses.*** **Detalle.**



Fray Juan Sánchez Cotán: ***Martirio de los cartujos ingleses*** **(Cartuja de Granada).**



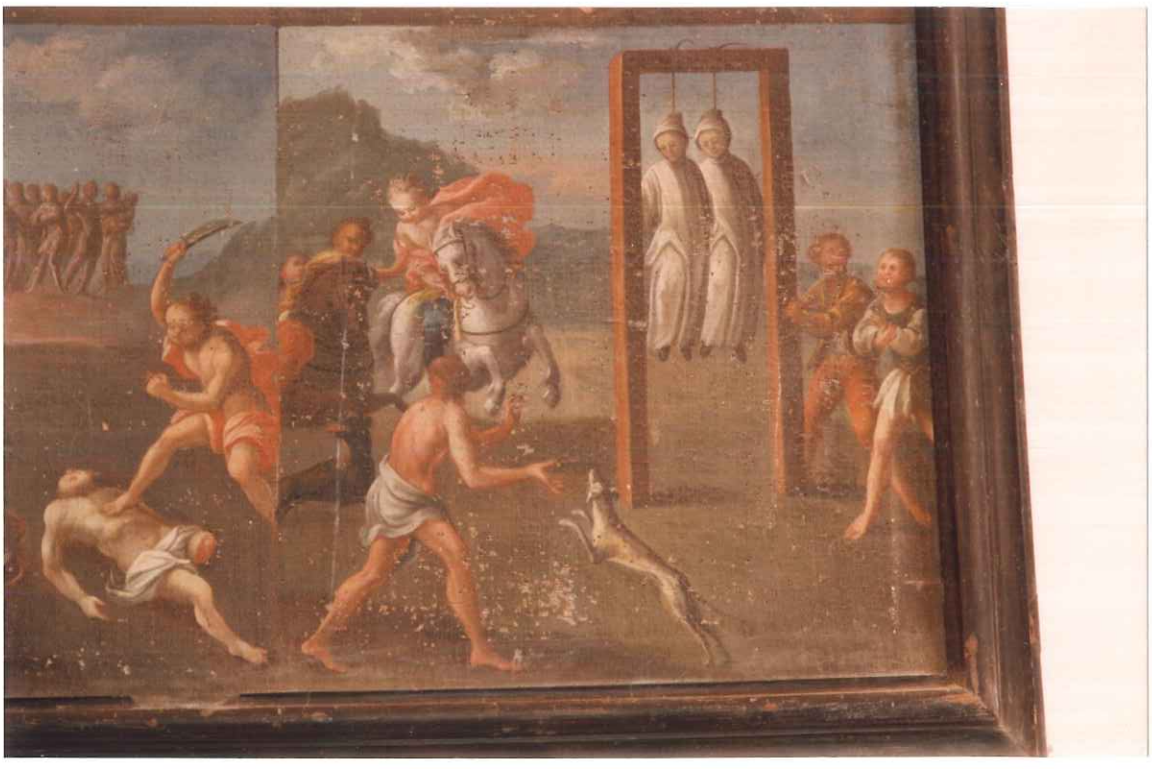
359. ***Martirio de los cartujos ingleses.*** **Detalle.**



Fray Juan Sánchez Cotán: ***Martirio de los cartujos de Ruremunda*** **(Cartuja de Granada).**



359. ***Martirio de los cartujos ingleses.*** **Detalles.**





360. *Autorretrato.*



361. *Retrato del Obispo Bernardo Nadal y Crespi.*



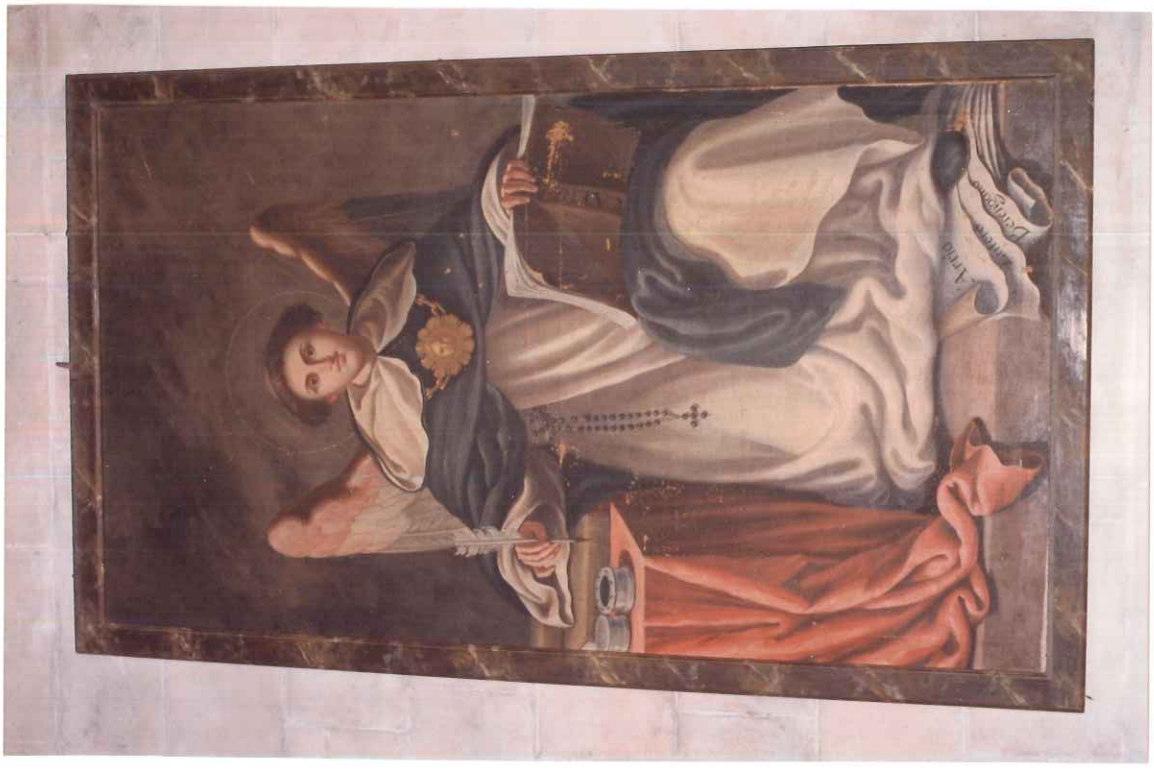
362. *San Antelmo de Belley*



363. *San Hugo de Lincoln.*



364. *San Buenaventura* .



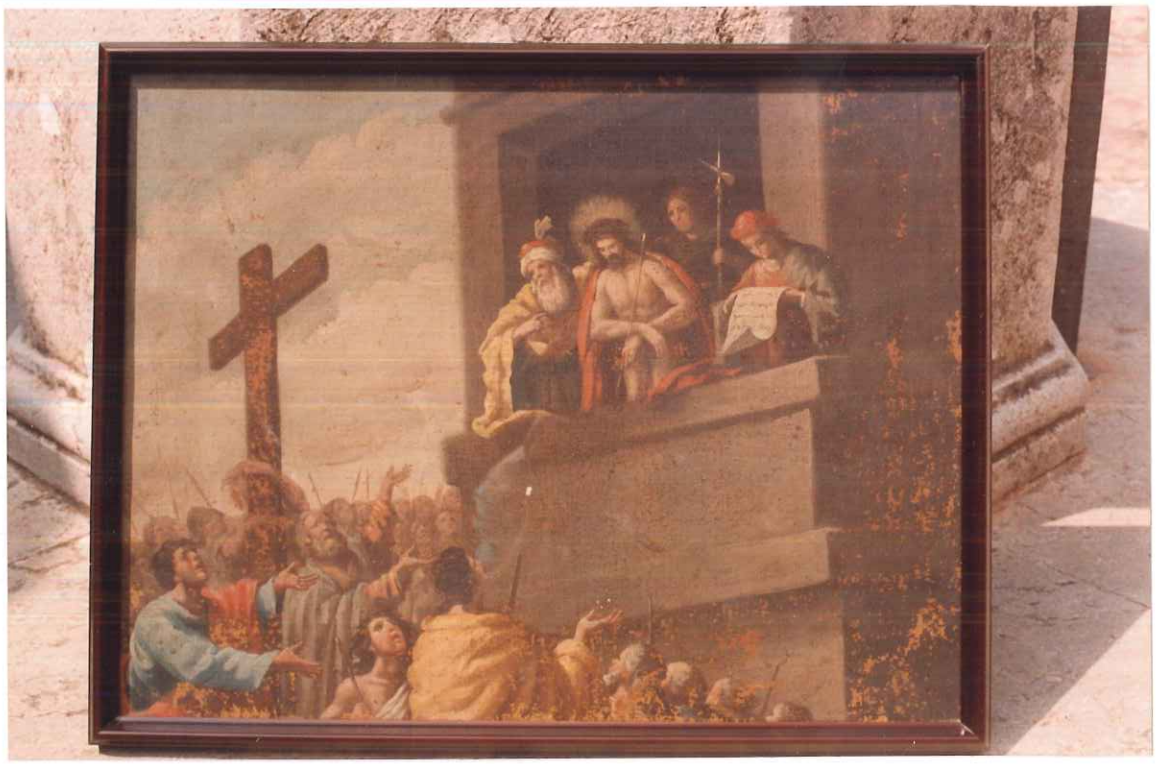
365. *Santo Tomás de Aquino.*



366. ***Santos Justo y Pastor.***



367. ***Santa Rosalía.***



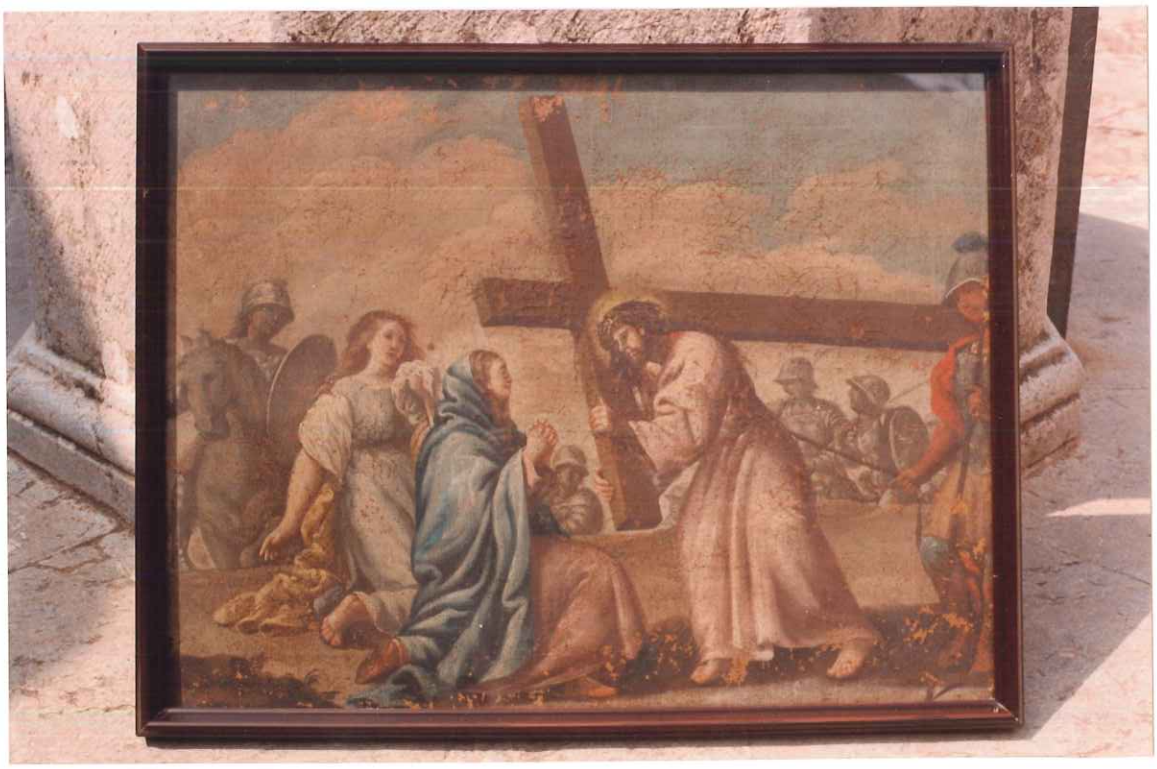
368. ***Primera estación: Jesús es condenado a muerte.***



369. ***Segunda estación: Jesús es cargado con la cruz a cuestas.***



370. *Tercera estación: Jesús cae por primera vez.*



371. *Cuarta estación: Jesús encuentra a su madre.*



372. *Quinta estación: El cireneo ayuda a Jesús a llevar la cruz.*



373. *Sexta estación: La Verónica enjuga el rostro de Jesús.*



374. *Séptima estación: Jesús cae por segunda vez.*



375. *Octava estación: Jesús consuela a las piadosas mujeres.*



376. *Novena estación: Jesús cae por tercera vez.*



377. *Décima estación: Jesús es despojado de sus vestiduras.*



378. *Undécima estación: Jesús es clavado en la cruz.*



379. *Duodécima estación: Jesús muere en la cruz.*



380. ***Decimotercera estación: Jesús es bajado de la cruz.***



381. ***Decimocuarta estación: Jesús es colocado en el sepulcro.***



382. *Adoración de los pastores* .



Luca Giordano: ***Adoración de los pastores*** **(Aranjuez, Palacio Real).**



383. ***San Juan Bautista.***

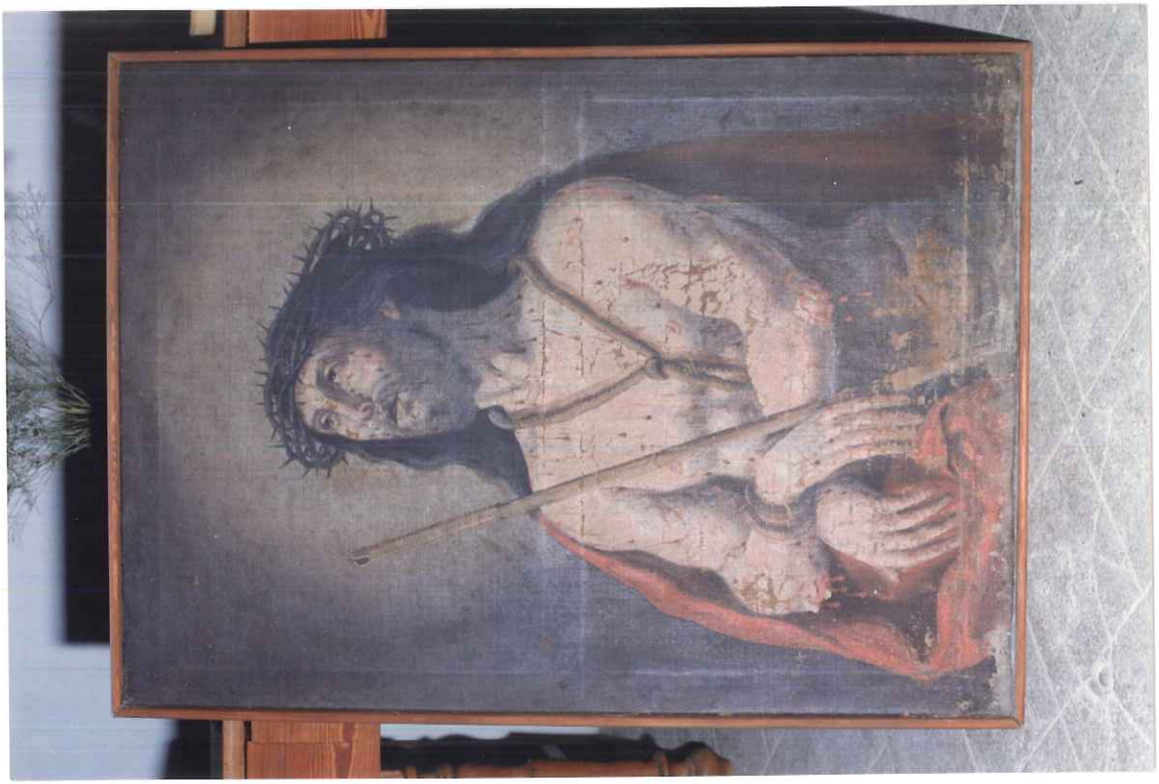
id.



384. ***La Magdalena penitente.***



385. *Las tentaciones de San Antonio.*



386. *Ecce Homo.*



387. *Virgen Dolorosa.*



José Luzán: ***La Dolorosa*** **(Capuchinas de Gea de Albarracín, en Teruel).**

10. Obras varias



388. *Inmaculada Concepción.*



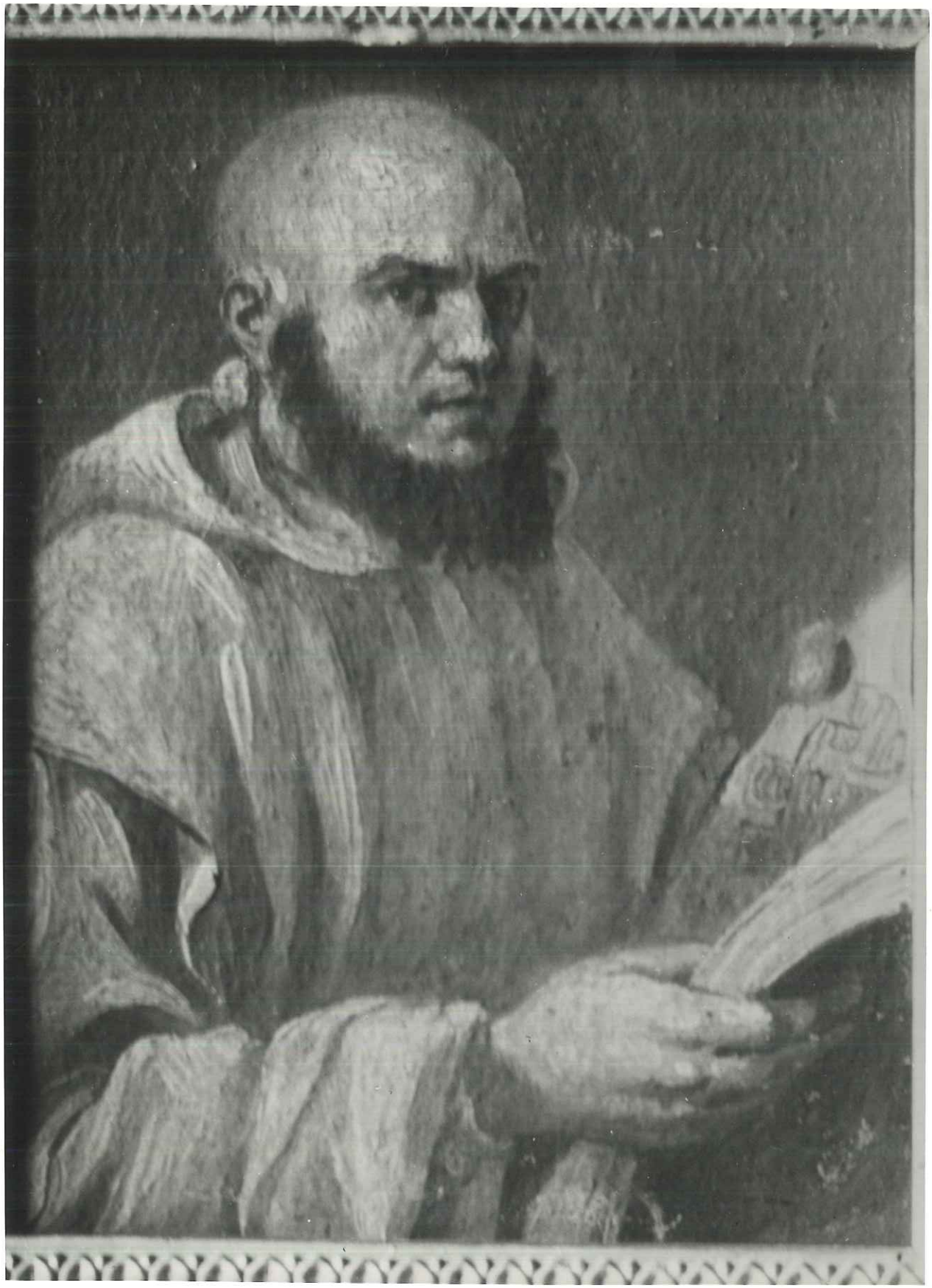
Francisco Bayeu: *Inmaculada Concepción* (Zaragoza, Palacio Arzobispal).



389. *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza.*



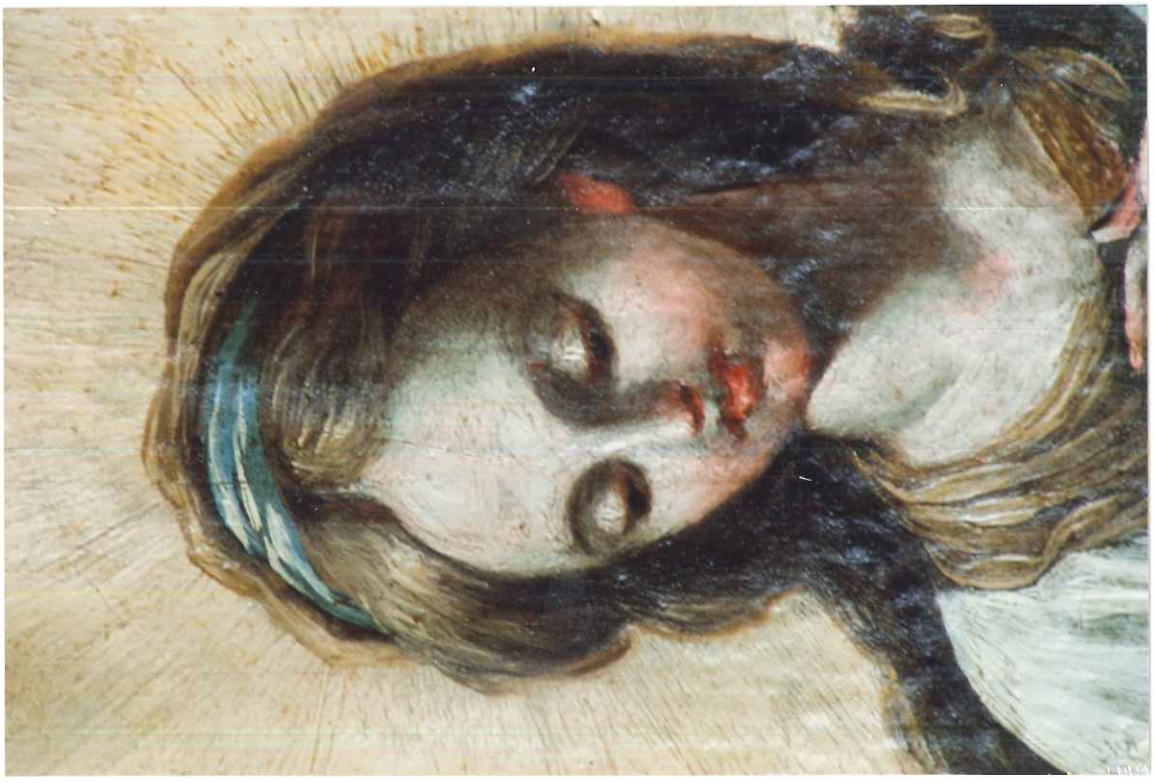
Antonio González Velázquez: ***Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza,*** **detalle del boceto (Zaragoza, El Pilar).**

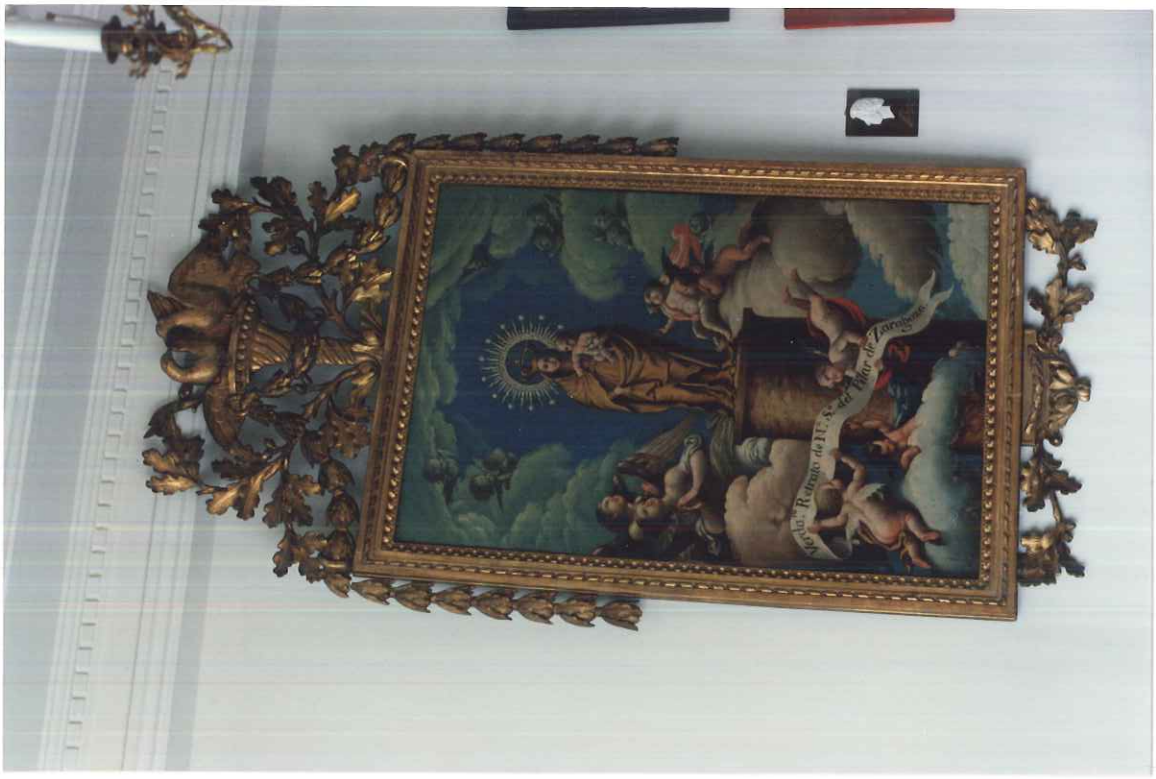


390. *Autorretrato.*



391. *Inmaculada Concepción.*





392. *Virgen del Pilar.*





393. *Sacrificio de Isaac.*



394. *Gloria de San Bruno.*



395. ***San Vicente Ferrer.***



396. *Autorretrato.*



397. *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza.*





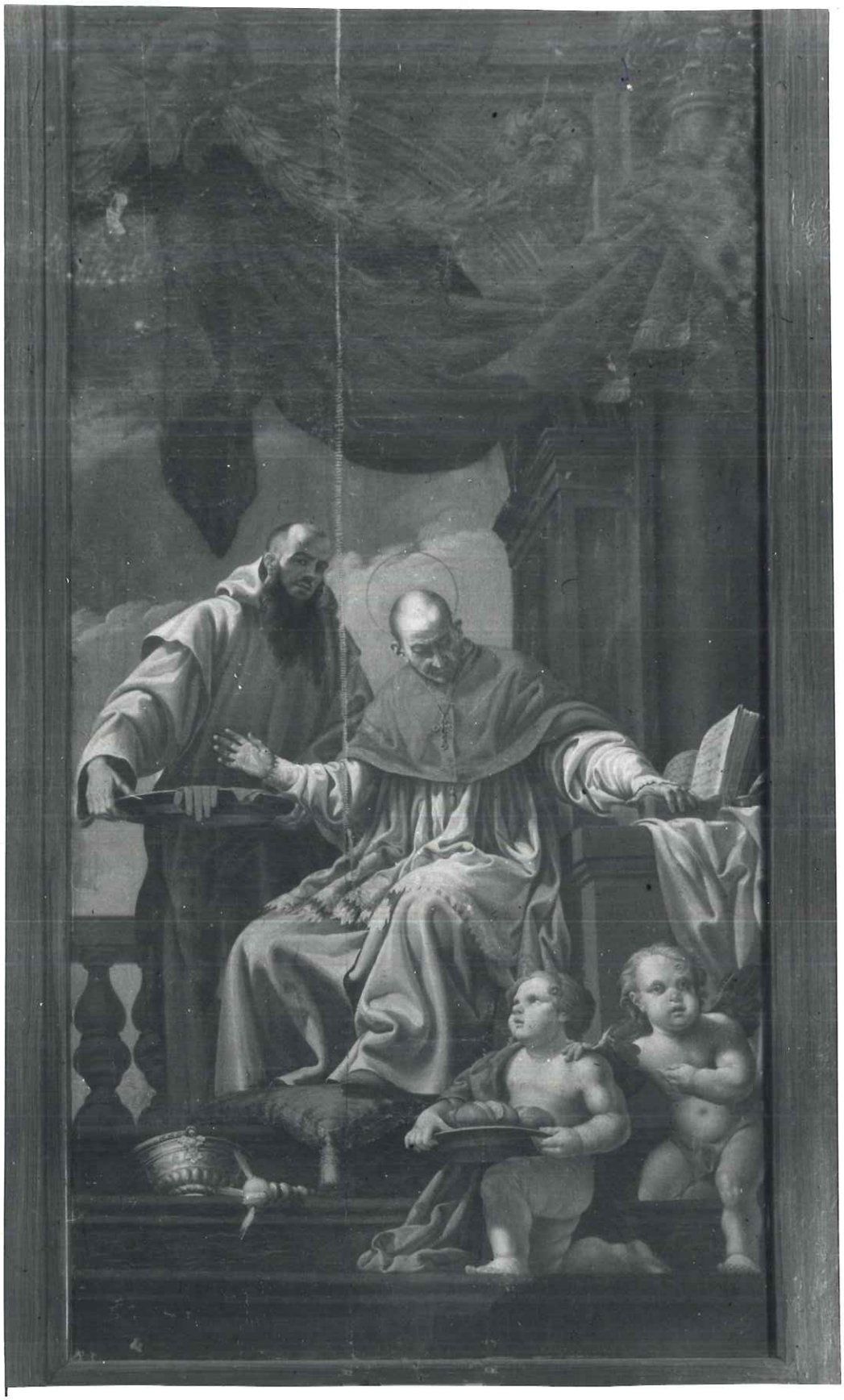
398. *Virgen del Rosario.*



399. *Santa Margarita.*



400. *Autorretrato.*



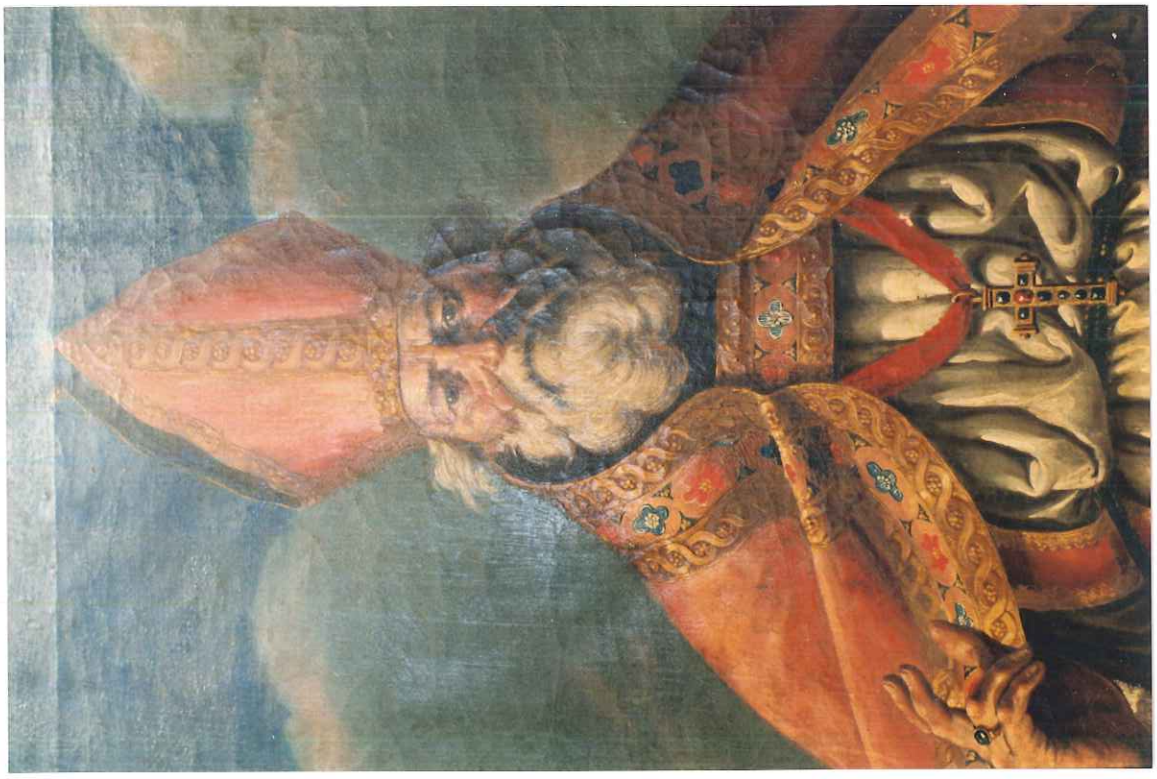
[D-38]. *Beato Nicolás Albergati.*



[D-39]. *Santa Rosalina de Villanueva.*



401. *San Victorián de Asán.*





402. *Virgen del Pilar.*



403. *San Judas Tadeo.*



404. *Visitación de María a su prima Santa Isabel.*



Francisco de Goya: ***Visitación***
(Florencia, colección Contini-Bonacosi).



405. *San José carpintero.*



406. *Virgen María.*



407. ***Alegoría de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis.***



Juan Bernabé Palomino: ***Alegoría de la Academia de San Fernando*** **(grabado).**



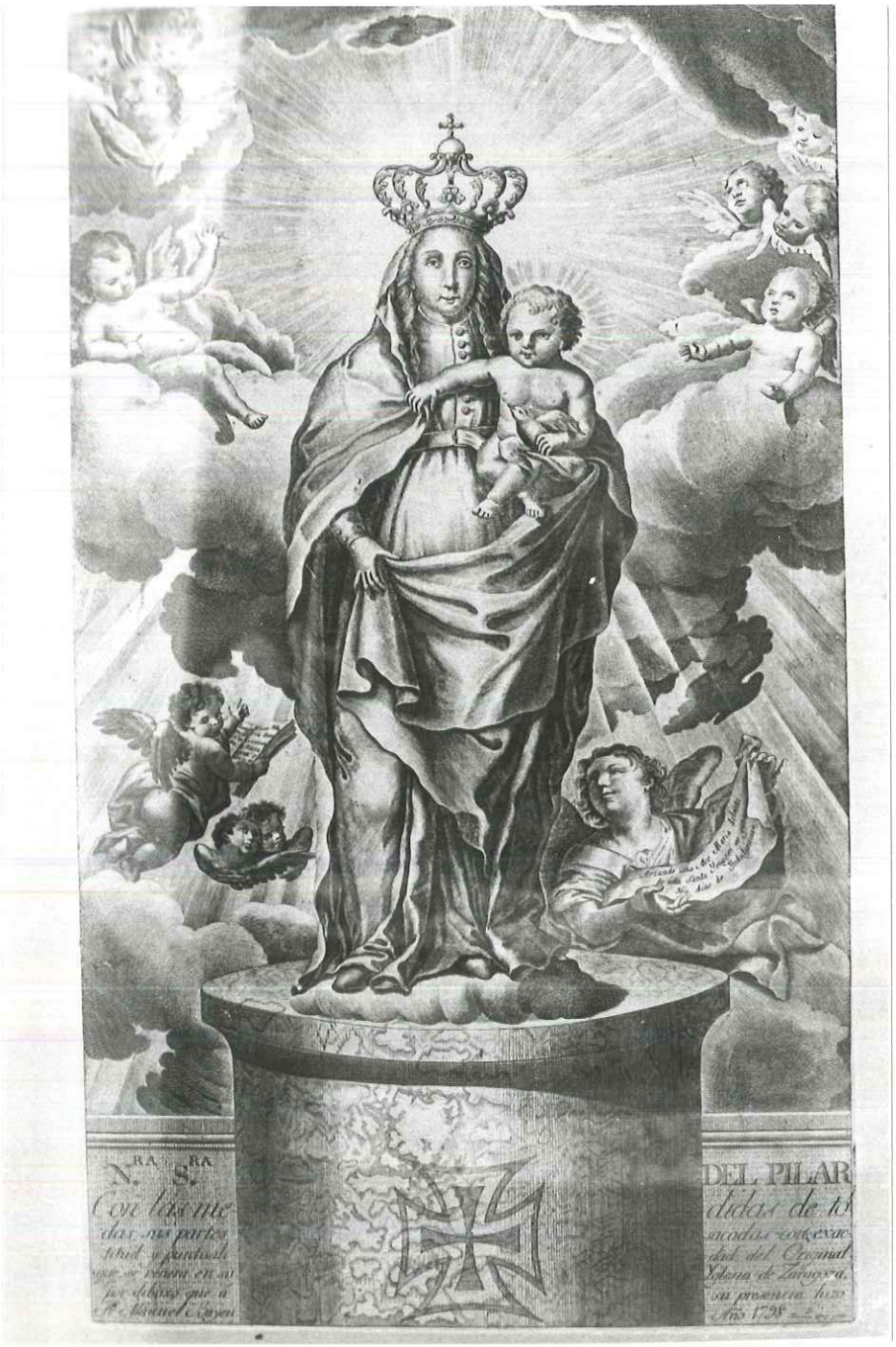
Antonio González Ruiz: ***Alegoría de la Academia de San Fernando*** **(Madrid, Academia de San Fernando).**



408. ***San Antolín.***

409. ***San Bruno.***

***San Bruno*, grabado en ZANOTTI (ed. 1741).**



410. ***Virgen del Pilar.***