

LOS GOYAS DE ZUBIETA

RETRATOS DE LA FAMILIA
ADÁN DE YARZA

María Ramona de Barbachano
c. 1787-1788
Óleo sobre lienzo. 114,4 x 83,6 cm



Antonio Adán de Yarza
c. 1787-1788
Óleo sobre lienzo. 114,4 x 83,6 cm



Bernarda Távira
c. 1787-1788
Óleo sobre lienzo. 76,6 x 59,3 cm



- 10 Tres retratos redescubiertos de Francisco de Goya y Lucientes**
Juliet Wilson-Bareau y Xabier Bray
- 34 Estudio técnico y restauración de las obras**
José Luis Merino Gorospe
- 66 Antonio Adán de Yarza Tavira (1761-1835)**
Susana Serrano Abad y Mikel Urizar
- 80 María Adán de Yarza: una historia de guerra, arte y exilio**
Francisco Javier Muñoz Fernández

TRES RETRATOS
REDESCUBIERTOS DE
FRANCISCO DE GOYA
Y LUCIENTES

JULIET WILSON-BAREAU
XAVIER BRAY

A José María Solano Gil-Delgado, VIII marqués del Socorro, y a Nigel Glendinning

En una historia repleta de fechas significativas, esta es la que da vida a todas las que han de venir: el 26 de abril de 2019 será el día en que una «familia» formada por tres retratos de Francisco de Goya y Lucientes regrese a España y, más concretamente, a los escenarios históricos del País Vasco, en Bilbao y en la localidad costera de Lekeitio, cerca de donde las pinturas permanecieron durante muchos años, en el Palacio de Zubieta, la casa solariega de los señores de Adán de Yarza.

Estos retratos de tamaño natural muestran a una joven pareja y a una mujer mayor. Los tres posan para Goya ante un fondo liso, mirando directamente al artista, que los plasma sobre el lienzo con esa suerte de cándida solemnidad que uno encuentra en los primeros retratos fotográficos, sobre todo en gente que no está acostumbrada a ser «reproducida». Su atención está centrada en el artista —y, por tanto, en posteriores observadores—; sin embargo, también transmiten la sensación de poseer una personalidad propia, de ser realmente ellos mismos, cada cual en armonía con su singular carácter. ¿Quiénes son y cuándo y por qué le encargaron a Goya que los pintara en lo que parecería una etapa bastante prematura de su carrera como retratista, que comenzó a principios de la década de 1780? Los jóvenes son a todas luces una pareja, y posiblemente le habrían encargado sus retratos para documentar el enlace, mientras que la anciana podría ser la madre de la novia o, como sabemos, la del novio. Y así es a juzgar por los nombres que vemos grabados en los cuadros de la pareja, y a pluma por el propio artista en un pedazo de papel adherido a la parte posterior del lienzo de la anciana dama, posiblemente a modo de referencia para una inscripción pintada o una placa grabada en el marco [fig. 1].

Ese papel revela que la modelo es **doña Bernarda Tavira Cerón** (1727-1797), claramente en torno a los 60 años de edad, cabeza de una familia aristocrática y muy adinerada, que envió a su hijo al fallecer, cuando ella aún no había llegado a los 40 años, su esposo,

Fernando Adán de Yarza, lo que la dejó con dos hijos jóvenes, y un tercero que había fallecido en la infancia. Aparece —sin duda escogió aparecer— de medio cuerpo y sentada en una modesta silla, con los remates de madera del respaldo que asoman a ambos lados de la anciana, confiriéndole un aire de ámbito doméstico, en lugar del total anonimato de un fondo desnudo. Semejante presentación acentúa la extraordinaria dignidad de su pose, que, a su vez, atrae la atención sobre cada uno de los detalles de su vestimenta y porte: el tocado blanco con motivos exquisitamente bordados sobre muselina almidonada, coronado por una serie de cintas azules fruncidas que destacan sobre un pelo «ensortijado», ahuecado siguiendo la moda y empolvado de azul; el amplio cuello drapeado de gasa de seda, ribeteado con finísimo encaje; el vestido morado oscuro, sutilmente adornado con ribetes de seda azul, y el toque alegre y suntuoso que le aporta la lustrosa superficie del satén; y el despliegue de joyas: relucientes pendientes de brillantes, los numerosos diamantes que componen una enorme alhaja que destaca sobre el cuello alto de terciopelo negro, los brazaletes de diamantes a juego, también sobre terciopelo negro, y una gran sortija de diamantes en el meñique de la mano derecha¹. Sin embargo, esta exhibición de buen gusto y lujo se ve contrarrestada por la flor central, erguida sobre el busto de doña Bernarda, un gran clavel de color rosa, símbolo del amor materno y de las lágrimas de la Virgen, por su esencial papel de madre de sus jóvenes hijos huérfanos de padre, y del luto por el esposo y el hijo menor, que falleciera siendo niño. Sus delicados y desnudos brazos, con las manos cruzadas la una sobre la otra, hacen pensar en la calidez y el consuelo del abrazo materno, al tiempo que su rostro sincero y resuelto, sin apenas rastro de maquillaje, está pintado por Goya con tanta atención que parece

1. Las descripciones del vestuario y las joyas, tanto para esta modelo como para los otros dos, se basan en informaciones proporcionadas a los autores por Amalia Descalzo, profesora de Cultura y Moda de la Universidad de Navarra, y la destacada historiadora de vestuario Aileen Ribeiro, catedrática emérita de The Courtauld Institute, en la Universidad de Londres.

reflejar, por su vivacidad y circunspección, la preocupación que siempre ha mostrado y las inquietudes que la han asediado durante una larga vida que aquí nos la muestra impávida, enfrentándose al mundo con total ecuanimidad, vestida con sus mejores galas para una ocasión muy especial.

Antonio Adán de Yarza Tavira (1761-1835) fue el mayor de los tres hijos de doña Bernarda y, desde muy joven, debido a la pérdida de su padre, asumió la responsabilidad, sumamente compleja, de administrar los diversos e intrincados mayorazgos que conformaban el enorme patrimonio de la familia. Su nacimiento e infancia en Valladolid, su educación junto con su hermano menor en el Real Seminario de Nobles de Madrid y su insistencia en que se le concediera una pronta declaración de mayoría de edad para poder convertirse en tutor de su hermano y hacerse cargo de las propiedades de la familia, todo eso y mucho más se ve reflejado en el porte y la apariencia de este joven tan serio. Su pose viene determinada por su relación

con la de la esposa, dado que a todas luces convinieron con Goya que la pareja de retratos debía servir de expresión al feliz enlace.

El retrato de don Antonio es una combinación alternativa y muy personal de formalidad e informalidad, tanto en la pose como en el atuendo. En los círculos sociales más progresistas y refinados de la época, cundía entre los jóvenes, tanto en hombres como en mujeres, el gusto por la informalidad inglesa, siendo su rasgo más destacado el creciente uso entre los varones del propio cabello, en lugar de una peluca empolvada, lo cual resulta especialmente llamativo en el caso de don Antonio, cuyo fino cabello, que tal vez ya comenzara a ralear, aparece peinado hacia delante en un flequillo que le cubre la frente, mientras que, por detrás, unos mechones más largos forman tirabuzones, visibles a cada lado, los cuales evocan los bucles (*boucle* en francés, *buckle* en inglés) de las pelucas usadas por



Fig. 1. Inscripciones y etiqueta que identifican a los representados

aquella época en España². La informalidad del peinado de don Antonio encuentra su paralelismo en la de su levita, oscura y de estilo sencillo, con el contraste del cuello beige y los botones de acero, forrada, eso sí, de hermosa seda gris pálido. El chaleco de seda blanca con doble botonadura, plasmado con minuciosidad mostrando unos bolsillos rectos de tapa (en línea con el tercer par de botones desde el borde inferior), se abre para dejar al descubierto la chorrera de exquisita muselina de la camisa, con el cuello doblado sobre la corbata. Los pantalones, que combinan con la levita, probablemente se enfundaran en unas botas de montar, como sugiere la fusta en su enguantada diestra. Los rayos x revelan que, originalmente, sujetaba un bastón mucho más grueso, cuya empuñadura, que se marca

2. La peluca del duque de Osuna que vemos en el gran retrato de familia de 1788 es un ejemplo de una peluca de la época. Véase <https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/los-duques-de-osuna-y-sus-hijos/>; Goya : the portraits. [Cat. exp.]. Xavier Bray (ed.). London : National Gallery Company Limited, 2015, pp. 71-73, cat. 16.

con claridad, ocupaba el generoso espacio entre índice y pulgar del que el nuevo bastón, mucho más alto y delgado, sobresale³. Esta modificación probablemente se debió a un cambio de parecer por parte de don Antonio, como también lo serían ciertas variaciones en torno a su mano izquierda que dieron como resultado la adición del tricornio, así como el repintado que creó el rollo de papel con su nombre grabado. Ahora, este se sostiene junto con el sombrero, que añade un toque marcadamente tradicional a la indumentaria del joven noble y apuntala la idea de que este decidió, mientras Goya pintaba su retrato, cambiar ciertos elementos re-

3. Véase el estudio técnico de las obras a cargo de José Luis Merino Gorospe en esta misma publicación. La radiografía revela alteraciones en los botones del chaleco y apunta a otros cambios que, en la actualidad, no es posible interpretar con exactitud en la zona de la mano izquierda.



Fig. 2
Francisco de Goya
Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, 1788
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
Colección Jules Bache, 1949, 49.7.41



Fig. 3
Francisco de Goya
Los duques de Osuna y sus hijos, 1787-1788
Museo Nacional del Prado, Madrid, P000739

lativos a sus ocupaciones y deberes oficiales⁴. El efecto general del retrato es de sobriedad, que únicamente desmiente la exquisita calidad de los materiales empleados para su atuendo. Algo que aún queda por investigar es la insignia romboidal que cuelga por debajo del chaleco: ¿una reliquia familiar, una joya valiosa? El tiempo lo dirá, tal vez.

María Ramona de Barbachano Arbaiza (1760-1834) provenía de una próspera familia de Bilbao, bien relacionada y con variados intereses comerciales. En 1783 había contraído matrimonio con un primo carnal que era miembro del Cuerpo de Infantería de Marina de Su Majestad. Este falleció estando de servicio en Colombia solo dos años más tarde, sin dejar descendencia, y el compromiso y casamiento de Ramona con Antonio Adán de Yarza debió de salvarla de una viudedad demasiado prematura. Tras sus nupcias en el País Vasco, se establecieron en Madrid, en la misma vivienda que Bernarda Távira, madre de Antonio, en la calle de la Cruz Verde. No muy lejos se hallaba la casa de Goya, en la calle del Desengaño n.º 1, probable ubicación de su estudio hasta 1800, donde se habrían pintado los retratos.

Ramona, al igual que su marido, está identificada por una inscripción pintada, en su caso sobre una elegante tarjeta de visita que muestra su nombre completo, y por la silueta impresa en segundo plano de un gran edificio, en un tono más claro, tal vez una de las propiedades favoritas que ella aportara al matrimonio. No obstante, también podría tratarse de una licencia pictórica de Goya, que ya en otra ocasión había añadido su propia tarjeta de visita, posiblemente también ficticia; en aquel caso, en el pico de la urraca que sujeta con una cuerda, cual mascota, el modelo del más célebre de todos los retratos infantiles de Goya, pintado para el conde de Altamira en 1788 [fig. 2].

4. Ibid. La radiografía revela que, originalmente, el forro de la levita continuaba, de forma ininterrumpida, hasta el borde inferior del lienzo, mientras que la imagen infrarroja muestra los cambios hechos en su mano.

Sosteniendo un abanico cerrado en la mano derecha, Ramona extiende la izquierda hacia su esposo de tal forma que la esquina inferior de la tarjeta queda cortada en el borde del lienzo pintado. ¿Es esa la respuesta de Goya al alegre carácter de ella, tan diferente del de su marido? Ambos están de pie, erguidos, si bien la actitud de la esposa sugiere un movimiento de avance, un compromiso más firme con el artista (y el observador), mientras que el cuerpo de don Antonio no sigue el impulso de su mano derecha de igual forma. ¿Acaso veía Goya a la esposa como una sencilla expresión de la *vita activa* y a su marido, más refinado, pese a las múltiples obligaciones y responsabilidades a las que hacía frente, como más dado a la *vita contemplativa*, ella totalmente alerta y apoyada en el pie delantero, él con una mirada más circunspecta, no del todo en sintonía con el movimiento de avance de su gesto?

El atuendo de Ramona sigue el de su marido en su sencillez e informalidad «inglesas», si bien su vestido surge de una interpretación francesa más elegante del «vestido camisa» que popularizara María Antonieta en Francia, realizado en muselina blanca delicadamente fruncida, la media manga ribeteada con volantes de seda. Sin embargo, en lugar del habitual cuello ancho con puntilla, ella luce una manteleta-fichu de pequeños volantes, muy de moda en 1787. La sencillez del vestido se ve realzada por los costosos accesorios: el cinturón de seda negra, del que cuelgan dos relojes de oro con leontina asimismo de oro, largos guantes de seda o la más exquisita piel de cabritilla a modo de protección frente al sol, y el abanico de marfil cerrado, rematado en la punta con un plumón de cisne, como también observamos en los abanicos que sostienen las dos hijas en el retrato de familia del duque y la duquesa de Osuna [fig. 3]. Volviendo una vez más al expresivo rostro de Ramona, este aparece enmarcado por su rizada cabellera empolvada, con un tirabuzón en cada hombro, similar al peinado que luce la duquesa de Osuna en el citado retrato de familia, y realzado por un sombrero negro de ala ancha de estilo inglés, decorado con una vistosa pluma de avestruz negra y un



Fig. 4
Anónimo
Elogio de Carlos III, c. 1788
Biblioteca Nacional de España, IH/1711/72

pañuelo de gasa también negro ribeteado con encaje. Sin embargo, el rostro de Ramona está maquillado siguiendo una moda puramente española, con colorete en las mejillas y carmín en los labios que acentúa el gesto jovial de su boca.

El estilo veraniego del vestido de Ramona no despeja la incógnita de cuándo se pintaron estos tres retratos. Podría haber sido bastante tiempo antes del casamiento, el cual se celebró el 19 de diciembre de 1787

en la parroquia de Mondragón (Gipuzkoa)⁵, cerca de Bilbao, donde la familia Barbachano tenía una casa. Los retratos habrían sido pintados y enmarcados para su exhibición en la residencia familiar de los Adán de Yarza en Madrid, quizá con ocasión de sus esponsales, y para amigos y curiosos tanto antes como después de la ceremonia. Otra posibilidad es que Goya no recibiera el encargo de pintar estos retratos hasta después de la boda, para dejar constancia de la nueva familia que formaban sus tres miembros, mientras se ocupaba de la serie final de tapices para Carlos III.

Tras haber analizado a los protagonistas de los tres retratos, su contexto familiar, su personalidad y sus gustos, es hora de descubrir cómo llegó Goya a involucrarse en la pintura de sus retratos, habida cuenta de que su carrera como retratista no comenzó hasta principios de la década de 1780.

Reconocimiento en 1786 y primeros años

El 25 de junio de 1786, a don Francisco Goya y don Ramón Bayeu, su cuñado, les fue otorgado el título de pintores del rey por Carlos III, el soberano reformista célebre por ser «Padre, hermano y amigo de sus vasallos», el cual prefería ser «Primero Carlos que Rey» [fig. 4]⁶. Los dos pintores de cámara, Mariano Salvador Maella por parte de Goya (que a la sazón contaba 40 años) y Francisco Bayeu por parte de su hermano menor, habían ensalzado las dotes de sus protegidos «no solamente para las Pinturas de Tapices, sino también para asuntos heroicos tanto al fresco como al óleo, y así tenemos en estos dos la mayor satisfacción, por sus méritos, y por ser ya prácticos en esta clase, pues han pintado muchos años para dicha fabrica, bajo la dirección de don Antonio Mengs, y después

5. El matrimonio fue registrado también en Bilbao. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia AHEB-BEHA, sig. 068900100-0052.

6. El grabado anónimo rinde homenaje póstumo al monarca, que falleció el 14 de diciembre de 1788, con una serie de inscripciones y una imagen tomada de un retrato hecho por Goya del rey vestido de cazador. Véase *Ydioma Universal: Goya en la Biblioteca Nacional*. [Cat. exp.]. Madrid: Biblioteca Nacional, 1996, n.º 170.

de la de nosotros, cuyas obras han merecido la Real aprobación»⁷.

Como siempre, Goya escribiría a su íntimo amigo Martín Zapater [fig. 5], a Zaragoza, para anunciarle este nuevo e inesperado éxito, un paso decisivo hacia el puesto de pintor de cámara: «Martín mío, ya soy Pintor del Rey con quince mil reales» —¡con un salario anual como aspecto más importante!—, seguido de un pormenorizado relato que, más o menos, reproduce los términos de la solicitud, de la que afirma no haber tenido conocimiento, de modo que el nombramiento había sido una absoluta sorpresa [fig. 6]⁸.

El tenor formal de la solicitud oficial resume en pocas palabras la trayectoria de Goya en la corte hasta esa fecha. Había llegado a Madrid procedente de Zaragoza en enero de 1775, con su esposa, Josefa, perteneciente a la familia zaragozana de los Bayeu, y un



Fig. 5
Francisco de Goya
Retrato de Martín Zapater, 1797
Museo de Bellas Artes de Bilbao. Legado de don Ramón de la Sota y Aburto en 1980, n.º inv. 82/10

hijo de apenas cuatro meses de edad⁹. El traslado de Goya de Zaragoza a Madrid se debió a una relación previa con sus compatriotas aragoneses: Francisco Bayeu había sido ayudante principal de los famosos artistas extranjeros Anton Rafael Mengs y Giambattista Tiepolo e hijos, que fueron llamados a Madrid en 1761-1762, con el estatus de primeros pintores de cámara y con la misión de planificar y llevar a cabo

7. Valentín de Sambricio. *Tapices de Goya*. Madrid : [Silverio Aguirre] : Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, 1946, t. I «Documentos», p. LXXII, doc. 92. En 1776, junto con otros pintores que trabajaban para la Real Fábrica, y de nuevo en 1779, Goya había solicitado un puesto oficial y remunerado dentro de la categoría de pintores de cámara (Ibíd., docs. 14-20 y 56-60). El palacio lo denegó en favor de un sistema de remuneración flexible, y solo cuando Goya y Ramón Bayeu fueron otorgados el puesto de «únicos pintores de la Real Fábrica» y se les encargaron otros trabajos, fueron ascendidos al puesto de pintor del rey, con un considerable salario, aunque sus consiguientes demandas de reembolso de los gastos plantearon un nuevo problema (Ibíd., docs. 92-102).

8. Para la carta de Goya a Zapater, véase <http://www.goyaelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-7-de-julio-de-1786/>; Francisco de Goya : cartas a Martín Zapater. Mercedes Águeda ; Xavier de Salas (eds.) Madrid : Istmo, 2003, pp. 225-227, n.º 79.

9. Para el primer cuaderno de bocetos de Goya, conocido como el «Cuaderno italiano», en el que registrara (repartidos por sus páginas sin orden ni concierto) su matrimonio con Josefa Bayeu; el nacimiento del primer hijo de la pareja en Zaragoza, y de otros cinco en Madrid (ninguno de los cuales vivió lo suficiente para que sus fallecimientos quedaran inscritos oficialmente, pero cuyos nacimiento, bautismo y padrinos fueron cuidadosamente anotados, con la excepción del único hijo y heredero que sobrevivió a la pareja, Francisco Xavier, nacido en 1784); y la partida de la familia de Zaragoza y la llegada a Madrid, véase <http://www.goyaelprado.es>, «Dibujos», «Cuaderno italiano», pp. 47 (viaje a Madrid), 89 (matrimonio) y 112-115 (hijos).

② Salas 79 M-16 1786 Julio
 + Junto
 Martín mío. ya soy Pintor
 del Rey con quince mil reales.
 no tengo tiempo de ir a
 casa, como el Rey embió or-
 den a Bayeu y Maella q' bus-
 casen dos pintores lo mejor q' se
 encontrase p.^a Pintar los esca-
 nales del apiso y lo q' ocuparian
 en Palacio, a fusos o abisio
 Bayeu puso a su hermano, y Mae-
 lla a mi subió esta consulta
 al Rey y estubo echa la gracia
 y yo sin saber nada q' me
 cogio sin saber lo q' me su-
 cedia

he dado gracias al Rey y
 Principe y a los señores
 Gefes, y a Bayeu q' dice
 q' el fue la causa q' Mae-
 lla me propusiera a mi, y
 a Maella por ser yo de
 su parte prometido. y a Dios
 q' ya se escribiere
 suyo y keruyo
 T. L. Talis Juan L. Goya
 1786
 y de Martín mío

Fig. 6
 Carta de Francisco de Goya a Martín Zapater, 7 de julio [de 1786]
 Museo Nacional del Prado, Madrid, ODG 084

la decoración del nuevo Palacio Real con suntuosos techos poblados de frescos en las dependencias principales. Por aquella época, Goya era estudiante de la Real Academia de San Fernando, en Madrid, y adquiriría experiencia en el taller de Francisco Bayeu antes de su visita a Italia en 1769-1770, que coincidió con el fallecimiento de Giambattista Tiepolo en Madrid, en 1770, y el regreso a Venecia de su hijo Domenico¹⁰.

10. Debe de haber existido una estrecha relación entre los hijos de Giambattista y Goya, dado que la venta de los bienes de Domenico en París, en 1804, incluía la mayor parte de los grabados al aguafuerte de Goya de aquella época, y Lorenzo, que permaneció en Madrid, realizó pasteles de tipos y figuras en las calles de Madrid que se asemejan mucho a los vívidos y sencillos personajes de los cartones para tapices de Goya. Véase *Lorenzo Tiepolo*. [Cat. exp.]. Andrés Úbeda de los Cobos (ed.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999.

Tal vez a causa de sus firmes e independientes convicciones sobre arte, Goya no había tenido éxito en las competiciones estudiantiles celebradas en la Academia en Madrid; sin embargo, sin premios ni financiación, partió por iniciativa propia hacia Italia y, sobre todo, a Roma. A su regreso a Zaragoza, consiguió contratos para realizar monumentales obras religiosas

al fresco y al óleo¹¹, y su reputación como joven artista de gran talento e imaginación hizo que fuera invitado a Madrid por Mengs, que estaba a cargo de la Real Fábrica de Tapices¹².

A lo largo de los cinco años que transcurrieron entre 1775 y 1780, Goya pintó un total de treinta y ocho cartones para los tejedores de tapices, junto con los bocetos al óleo que estaba obligado a someter a la aprobación real antes de acometer los grandes lienzos. En una carta a Zapater, fechada el 9 de enero de 1779, Goya expresaba su entusiasmo por lo que acabaría siendo el principio de un gran punto de inflexión en su carrera: «Si estuviera más despacio te contaría lo que me onro 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 abia tenido tanta dicho jamás, y te digo que no podia desear mas en cuanto á gustarles mis obras, según el gusto que tubieron de berlas y las satisfacciones que logré con el Rey y mucho mas con sus Altezas. Y despues con toda la grandeza gracias à Dios, que yo no merecía ni mis obras lo que logré. Pero chiquio campicos y buena vida, nadie me sacará de esta opnión y mas que aora empiezo á tener enemigos mayores y con mayor encono»¹³.

El singular acontecimiento descrito por Goya supuso una rara ocasión, por no decir la única, en que sus

11. En Italia, Goya participó en una competición en Parma con una pintura sobre un tema clásico que casi se alza con el premio: *Aníbal vencedor...*, de la Fundación Selgas-Fagalde de Cudillero (Principado de Asturias). Véase *Goya e Italia*. [Cat. exp., Museo de Zaragoza]. Joan Sureda (ed.). Zaragoza : Fundación Goya en Aragón ; Madrid : Turner, 2008, t. I, pp. 115-133. A su regreso a España, sus obras más importantes fueron los frescos de un techo de la enorme basílica de El Pilar de Zaragoza y un monumental ciclo de pinturas en los muros del monasterio cartujo de Aula Dei. Véase Pierre Gassier ; Juliet Wilson. *Vida y obra de Francisco de Goya*. Barcelona : Juventud, 1974, pp. 42-48, n.º 31.

12. Así lo indica Goya en varias instancias al rey.

13. Francisco Zapater y Gómez. *Goya : noticias biográficas*. Zaragoza : Imp.de la Perseverancia, 1868, p.15 (disponible en <https://www.goyaelprado.es/bibliografia/biblioteca-digital/>); Águeda/Salas, *op. cit.*, pp. 72-73, n.º 8.

cartones para tapices fueron elogiados como pinturas originales, como obras de arte por derecho propio¹⁴, lo que animó al artista a renovar su anterior petición para ser incluido entre los pintores de cámara, con un salario apropiado que, inevitablemente, habría sido mucho más bajo que el de su cuñado, Francisco Bayeu¹⁵. En mayo de 1780, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando reconoció su categoría profesional al nombrarlo académico de mérito, tras la presentación, en palabras del propio artista, de «un Quadro original de su invención, en que se espresa el Señor Crucificado»¹⁶.

Sin embargo, las cosas tomaron un cariz menos halagüeño cuando se vio envuelto entre 1780 y 1781 en una agria disputa con el cabildo de la basílica de El Pilar de Zaragoza a causa de la pintura de una serie de decoraciones al fresco para una de las enormes cúpulas. El proyecto estaba dirigido por Francisco Bayeu, a quien Goya acusó de denigrar su talento y originalidad cuando el público criticó los frescos de la cúpula, y posteriormente el cabildo rechazó sus bocetos para las pechinas. El asunto se zanjó y Goya y su familia abandonaron Zaragoza el 30 de mayo para regresar a

14. Los «cuatro cuadros» —cartones para tapices— eran, evidentemente, los cuatro primeros temas principales (incluyendo *La feria de Madrid* y *El cacharrero*, pero omitiendo las sobrepuestas) de la serie de tapices destinados a decorar los aposentos de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo, que Goya había completado y facturado el 5 de enero de 1779 (Gassier/Wilson, *op. cit.*, pp. 124-129). Véase <http://goyaelprado.es>, «Pinturas», «Cartones para tapices», «Dormitorio de los príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo, 1777-1779», P00779-P00782.

15. Aunque la petición de Goya, fechada el 24 de julio de 1779, citaba la satisfacción de todos, incluida la del rey, con su reciente serie de seis diseños, esta fue rechazada (Sambricio, *op. cit.*, docs. 56-60; Ángel Canellas López. *Diplomatario : Francisco de Goya*. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 219-220, n.º 27, pp. 410-12, n.º XIX-XXII. A los cartones que se enumeran en la nota 9, había agregado El juego de pelota a pala y El columpio (P00784 y P00785), facturados el 20 de julio de 1779.

16. Canellas, *op. cit.*, p. 222, n.º 30. La pintura está en el Museo Nacional del Prado (<http://www.goyaelprado.es>, «Pinturas», «Pintura religiosa», P00745).

Madrid¹⁷. Toda aquella experiencia lo dejó contrariado y molesto, y el 14 de julio de 1781 su respuesta a una petición de Zapater para que pintara un cuadro fue que «creo que solamente tu amistad me lo aría acer por que en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo»¹⁸. No obstante, menos de quince días más tarde, estaba escribiendo de nuevo a Zapater acerca de un nuevo acontecimiento que había de transformar su vida en la corte de Carlos III, así como su evolución artística.

Por aquel entonces, Goya ya había visto satisfechas sus reivindicaciones, y las de otros, en solicitudes para su ascenso, en lo que respecta a su talento y sus aptitudes como pintor no solo de ingeniosos diseños para tapices, sino también de obras tan monumentales como frescos para techos o cúpulas, pinturas murales al óleo, así como estampas religiosas independientes. En julio, el conde de Floridablanca, siguiendo instrucciones del rey, invitó a siete artistas, incluido Goya, en calidad de académico, a competir en la pintura de una serie de colosales retablos que se colocarían bajo la inmensa bóveda de la nueva iglesia de San Francisco el Grande, que aparece en el perfil de la ciudad en uno de los primeros cartones para tapices del artista¹⁹. En la carta que Goya enviara a Zapater el 25 de julio de 1781, queda claro que él veía aquella como su oportunidad

17. La historia se desvela en una serie de cartas y documentos y, finalmente, se zanja a finales de mayo de 1781. Gassier/Wilson, *op. cit.*, pp. 177-183; Cipriano Muñoz y Manzano, conde la Viñaza. *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*. [s.l.]: [s.n.], 1887 (Madrid: Tip. de Manuel G. Hernández), apéndice 1, pp. 157-177 (disponible en <https://www.goyaenelprado.es/bibliografia/biblioteca-digital/>); Canellas, *op. cit.*, pp. 226-235, n.º 39-44; *La cúpula «Regina martyrum»* de la Basílica del Pilar. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008 (Monumentos restaurados; 8).

18. Zapater y Gómez, *op. cit.*, p. 23; *Colección de cuatrocientos cuarenta y nueve reproducciones de cuadros [...] de Goya precedidos de un epistolario del gran pintor y de las Noticias biográficas publicadas por Don Francisco Zapater y Gómez en 186[8]*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924, pp. 27-28; Águeda/Salas, *op. cit.*, p. 94, n.º 20.

19. Se ve una estampa desde la distancia de la cúpula de San Francisco el Grande en la obra de Goya Baile a orillas del río Manzanares, de 1777 (<http://www.goyenelprado.es>, «Pinturas», «Cartones para tapices», «Comedor de los príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo, 1776-1778», P00769).

de triunfar sobre «esos biles que tanto an desconfiado de mi mérito», en alusión al asunto de Zaragoza, y mencionando a Maella, el comprensivo supervisor de su trabajo para la Real Fábrica de Tapices, entre los contendientes, tras su denostado y odioso cuñado, a quien despectivamente denominaba «Bayeu el grande», ahora rival directo, al tiempo que comentaba que el nombre del preferido hermano menor no se hallaba en la lista y que Zapater debía dejar claro en Zaragoza que en Madrid «de Ramon nadie se acuerda»²⁰.

La ejecución de este ambicioso proyecto, desde su inicio en julio de 1781, pasando por la elaboración de los bocetos preparatorios, asignándosele a cada uno de los siete artistas un tema en particular, la realización de las enormes pinturas, el momento de colgar los retablos una vez completados, aunque aún cubiertos, en el otoño de 1783, y su descubrimiento definitivo en noviembre de 1784, fue un largo y arduo proceso que terminó de un modo un tanto insatisfactorio, si bien Goya pudo comunicarle a Zapater en diciembre de 1784, tres años y medio después de iniciarse la competición, que: «Es cierto que he tenido Fortuna para el concepto de yntelijentes y para todo el publico con el Quadro de San Francisco, pues todos estan por mi sin ninguna disputa, pero asta de aora nada se de lo que debia resultar por arriba beremos en bolber el Rey de la Jornadilla...»²¹. Para Goya, el beneficio más evidente del proyecto de San Francisco el Grande fue que le permitió tener acceso y entablar relaciones directas no solo con los más selectos círculos aristocráticos, e incluso reales, de Madrid, sino también con la elite gobernante, así como con los círculos liberales e intelectuales que le llevarían a la cima de su carrera hacia finales de siglo.

20. Para ver todo el extracto de esta carta perdida, Zapater y Gómez, *op. cit.*, pp. 16-17; *Colección de cuatrocientos...*, *op. cit.*, p. 25; Águeda/Salas, *op. cit.*, p. 94, n.º 21.

21. Para la carta del Museo Nacional del Prado, véase <http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-11-de-diciembre-de-1784/> (ODG080); Águeda/Salas, *op. cit.*, n.º 59.

En 1778, una vez reunidas las pinturas de Velázquez pertenecientes a las colecciones reales para colgarlas en el nuevo Palacio Real de Madrid, y con el estímulo y la anuencia de figuras tan ilustradas como Juan Agustín Ceán Bermúdez y Antonio Ponz, Goya publicó una serie de grabados al aguafuerte cuya finalidad no era otra que llamar sobre esos tesoros del patrimonio artístico español la atención tanto nacional como internacional, gracias al interés de embajadores y visitantes extranjeros de paso por España²². La iniciativa de Goya no pasó inadvertida, y bien podría haber contribuido a su elección como uno de los pintores del proyecto de San Francisco el Grande. Tras su nombramiento, el artista escribió al conde de Florida-Blanca, que le había pedido que escogiera una escena de la vida de San Bernardino de Siena que reflejara su preferencia de un milagro acaecido mientras el santo se encontraba predicando al aire libre: «Asumpto que dá bastante campo para enriquecer la composición, a no limitarla en parte lo estrecho de la proporción del Quadro, pues bien notará la ilustrada comprehension de V.E. que mediante haver de Ser pyramidal la execucion, teniendo que serpeár con sus terminos para su mejor decoracion, se hace forzoso, faltár en algun modo ala espaciosa demostracion del Campo, que dejo insignuada: V.E. se dignará decirme si hé de entregar aquí el nominado Borruncito ó á que le hé de dirigir á ese R.^l Sitio». Esta extraordinaria misiva escrita en Madrid el 22 de septiembre de 1781 —una lección de composición pictórica, amén de una demostración del dominio de esta por parte de Goya para deleite del ministro termina con las consabidas fórmulas de cortesía, la fecha y el habitual besamanos por parte de «su mas atento y seguro servidor. – Fran.^{co} de Goya»²³.

22. *Ydioma Universal : Goya en la Biblioteca Nacional*. [Cat. exp.]. Madrid : Biblioteca Nacional, 1996, pp. 121-131.

23. La carta, transcrita al pie de la letra por Enrique Lafuente Ferrari en el Archivo de Alcalá de Henares (papeles del Ministerio de Fomento, Legajo 1.475), fue publicada por él (tal y como se reproduce aquí) a partir de su copia, tras la destrucción del Archivo y su contenido en 1939. Véase Enrique Lafuente Ferrari. «Un documento inédito de Goya» en *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya*. Madrid : [Sociedad Española de Amigos del Arte], 1947, p. 321.



Fig. 7
Francisco de Goya
José Moñino y Redondo, conde de Florida-Blanca, 1783
Colección Banco de España

La respuesta de Florida-Blanca llegó dieciséis meses más tarde, cuando le encargó su propio retrato [fig. 7]. Goya jamás había recibido un encargo de ese tipo; como retratista era un desconocido, y sin duda aquello debió de parecerle un regalo del cielo. Tras una larga conversación con el ministro, le contó a Zapater lo siguiente: «Aunque me a encargado el Conde de Florida Blanca que no digo nada, lo sabe mi muger y quiero que tu lo sepas solo y es que le he de acer su retrato cosa que me puede baler mucho, a este Señor le debo tanto que, esta tarde me he estado con su Señoria dos oras despues que ha comido que a benido a comer a Madrid. Esto no pienses que ni me he acordado en

solicitarlo te dire a su tiempo lo que aya. No lo digas. Tuyo de veras Fran.^{co} de Goya»²⁴.

Hacia 1775-1780, Goya había pintado ya un autorretrato y se había incluido a sí mismo en la composición para el retablo de San Francisco —un truco típico usado por Velázquez en *Las lanzas*—. En esta ocasión, Goya no concibió para Floridablanca una estampa sencilla con una única figura, sino una imponente y compleja composición en la que el propio artista se adelanta para presentarle una pintura al secretario en su Despacho de Estado, con un retrato del rey Carlos III en la pared y un miembro de su gabinete tras él²⁵. Al tiempo que hacía todo lo posible por complacer al mandatario, a quien ciertamente debía tanto, Goya hacía alarde de su talento como artista capaz de crear una imagen emblemática del todopoderoso secretario de Estado. El 26 de abril de 1783, Goya le contaba a Zapater que: «En esta Jornada he hecho la cabeza para el retrato del Señor Muñino, en su presencia, y me ha salido muy parecido y esta muy contento», y en julio le refería que «algunos días paso dos horas en su compañía y me dice que el a de acer por mi sea como sea...»²⁶. Sin embargo, tenía expectativas e inquietudes que Goya sentía que no podía plantear ante el mi-

24. José Camón Aznar. *Goya*. 4 vols. Zaragoza : Caja de Ahorros de Zaragoza, 1980-1982, vol. I, p. 143; Águeda/Salas, *op. cit.*, pp. 139-140, n.º 38.

25. La gran escala de la pintura, con sus figuras de tamaño natural, ahora oscurecidas por el tiempo, resulta más legible en su complejidad espacial y en el ingenioso despliegue de figuras y objetos cuidadosamente dispuestos en el suelo en una litografía realizada tras el fallecimiento de Floridablanca en 1808. Para la litografía, véase Jesusa Vega. *Origen de la litografía en España : el Real Establecimiento Litográfico*. Madrid : Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990, p. 420, n.º 858, p. 109, ilustr. 65.

26. Por los términos de la carta de Goya del 26 de abril, no queda claro si había pintado un estudio preparatorio de la cabeza de Floridablanca para el enorme lienzo o si había añadido los rasgos del secretario al gran retrato mientras su modelo posaba. Para las cartas del Museo Nacional del Prado, véase [http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-26-de-abril-de-1783/\(ODG013\)](http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-26-de-abril-de-1783/(ODG013)) y [http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-9-de-julio-de-1783/\(ODG014\)](http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-9-de-julio-de-1783/(ODG014)); Águeda/Salas, *op. cit.*, 2003, n.º 44 y 45.

nistro, cuya estima e interés personal en él decayeron claramente una vez que el retrato estuvo terminado, e incluso podrían haberse visto influidos por lo que ocurrió a continuación²⁷.

La impresionante imagen del secretario de Estado del Rey, presentado por Goya en su entorno natural, si bien hábilmente compuesto y con algunos reales simbólicos, habrá sido contemplada y admirada por todos en la corte, y sin duda serviría de trampolín de la carrera de Goya como retratista. Se desconocen los pormenores de cómo ocurrió el siguiente episodio, pero lo que sucedió después fue una invitación por parte del hermano menor del rey a pintar retratos de su familia en su palacio de las estribaciones de la Sierra de Gredos, en Arenas de San Pedro, en la provincia de Ávila. El infante don Luis Antonio Jaime de Borbón (1727-1785), unos veinte años mayor que Goya, era un hombre excepcional con un pasado accidentado que, en su juventud, había abandonado la vida eclesiástica para disfrutar de todos los placeres que podían depararle su posición y fortuna, así como una educación refinada, aunque haciendo gala de unos gustos un tanto libidinosos y abiertamente carnales que acabarían llevándole a la deshonra y pérdida definitiva²⁸. El piadoso rey, de moral implacable, resolvió que don Luis debía casarse y vivir lejos de la corte con la joven esposa elegida para él y cuantos vástagos tuvieran, a los que, dicho sea de paso, les fue negado todo derecho a los títulos que por linaje pudieran corresponderles en herencia, así como cualquier derecho sucesorio. A doña María Teresa de Vallabriga y Rozas [fig. 8], descendiente de una familia aristocrática aragonesa, y a los jóvenes príncipes de sangre real se les prohibió el acceso a Madrid, pero, como hermano del rey, don Luis era un visitante asiduo de la corte y, con su vasto

27. En enero de 1784 Goya contó a Zapater que: «nada ay de nuebo y aun mas silencio en mis asuntos con el Señor Muñino que antes de aberle echo el retrato [...]; lo mas que me a dicho despues de aberle gustado, Goya ya nos veremos mas despacio». Águeda/Salas, *op. cit.*, p. 161, n.º 47.

28. Véase el resumen en *Goya : the portraits*. [Cat. exp.]. Xavier Bray (ed.). London : National Gallery Company Limited, 2015, pp. 37-38.

y sofisticado interés por las artes, no cabe duda de que estaría al tanto de la creciente fama de Goya y, con toda seguridad, disfrutaría de las vívidas escenas plasmadas en sus diseños para tapices y aprobaría la audaz pintura del retrato del conde de Floridablanca, con la muy personal «firma» de Goya en la figura del artista, al que se ve aproximándose al ministro, con su nombre en una carta cuidadosamente colocada a sus pies.

Una eufórica epístola de Goya a Zapater, fechada el 20 de septiembre de 1783, anuncia el regreso del artista a Madrid tras una estancia de un mes con la familia en su hogar definitivo, el palacio construido para el infante don Luis, cuyo hermoso enclave, con las montañas a lo lejos, aparece representado en dos de los retratos pintados por Goya²⁹. Por el tono de la misiva de Goya, es evidente que Zapater ya estaba enterado del encargo, y Goya le cuenta con todo lujo de detalles la estupenda acogida que le brindaron, sus partidas de caza con don Luis, los generosos obsequios recibidos, y su empeño en que volviera: «Su Alteza me a echo mil onores, he echo su retrato, el de su Señora y niño y niña con un aplauso inesperado por aber hido ya otros pintores y no aber acertado a esto: He salido dos bezas [sic] con su Alteza y tira muy bien y la ultima tarde me dijo sobre tirar a un conejo este pintamonos aun es mas aficionado que yo. He hestado un mes continuamente con estos Señores y son unos angeles, me an regalado mil duros y una bata para mi mujer toda de plata y oro que bale treinta mil reales, según mi dijeron alli los guarda ropas. Y an sentido tanto que me aya hido que no se podian despedir del sentimiento y

29. Los retratos pintados durante las dos visitas de Goya al palacio de Arenas de San Pedro han sido identificados y datados de diversa forma; al menos uno se ha perdido, y otros tan solo han salido a la luz recientemente. Véase Gassier/Wilson, *op. cit.*, n.º 206-214; *Goya: the portraits*. [Cat. exp.]. Xavier Bray (ed.). London: National Gallery Company Limited, 2015, pp. 37-53, donde se analizan e ilustran la mayoría, pero no todos.



Fig. 8
Francisco de Goya
Doña María Teresa de Vallabriga y Rozas, 1783
Colección Pérez Simón, México

con las condiciones que abia de volver lo menos todos los años»³⁰.

Es cierto que Goya regresó al año siguiente, acompañado de su esposa, entonces embarazada de ocho meses del niño que, a la postre, sería su único hijo y heredero supérstite. El 2 de julio de 1784, Goya se hallaba aún terminando el retrato ecuestre de tamaño natural de María Teresa de Vallabriga (hoy perdido) antes de partir para Arenas, y prometiendo al impaciente Zapater que pintaría su «Virgen» a la vuelta. Es evidente que hubo un prolongado silencio en su corresponden-

30. Para la carta en el Museo Nacional del Prado, véase <http://www.goyaelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-20-de-septiembre-de-1783/> (ODG015); Águeda/Salas, *op. cit.*, pp. 158-60, n.º 46.



Fig. 9
Francisco de Goya
La familia del infante don Luis, 1783-1784
Fondazione Magnani Rocca

cia, al que Goya se referiría en la siguiente carta conocida, escrita el 13 de octubre. En ella sugiere que la estancia con su esposa había sido larga, y aporta poca información sobre sus actividades, más allá de la caza: «Yo he estado sirviendo al Serenísimo Señor Ynfante Don Luis; sería muy largo decirte las satisfacciones que le he merecido, he muerto allí muchísima perdiz pues me dio permiso para ello, he sentido muchísimo que me hiciesen venir á Madrid, con el motibo de mandar el Rey se concluya la Yglesia de San Francisco [...]», añadiendo a continuación que «el Ynfante me dio treinta mil reales, en gratificación de dos Quadros que le he Pintado», cuadros que han sido identificados

de diversas formas, pero de los que su extraordinaria representación de *La familia del infante don Luis de Borbón* [fig. 9] debió de ser la pieza principal³¹.

En esta extraordinaria *conversation piece* al estilo inglés, Goya va mucho más allá de las complejidades un tanto ingenuas de su retrato formal de Floridablanca. En lugar del audaz propósito de un intruso de mostrar su pintura al mandatario, él mismo forma ahora parte consustancial del cuadro, que se convierte así en una

31. Para una discusión y análisis informados de esta pintura, véase *Goya: the portraits*. [Cat. exp.]. Xavier Bray (ed.). London: National Gallery Company Limited, 2015, pp. 45-53, cat. 8.

pintura sobre el arte de la pintura. Viéndolo ahí sentado en un escabel, en primer plano, el artista autorretratado en el cuadro aparece representado activamente por el artista-observador como un pintor que se aparta del enorme lienzo que acaba de empezar a bosquejar, sosteniendo con elegancia el pincel cargado en la diestra mientras clava su mirada en los protagonistas, que ocupan el centro de la escena: el envejecido infante don Luis, sentado de perfil a una mesa de juego, y María Teresa, su bella y joven esposa, en una postura que nos recuerda las numerosas diagonales que recorren de izquierda a derecha la estampa hasta que se detienen y resuelven en acentos verticales, la pierna bajo la mesa y la vela sobre ella, y las reiteradas formas alargadas de los hombres que se apiñan a la derecha. El juego de luces y sombras, el puzle de miradas y gestos crean una sensación de quietud y animación a un tiempo, en la que el carácter de cada personaje —atento, distraído, eufórico— desempeña un papel a veces alegre, mas siempre armonioso, dentro del conjunto. En cierto sentido, las figuras son personajes «tipo», como si los observáramos representando su papel en una obra. Sin embargo, al mismo tiempo son gente real, conocida para el artista, cada cual un retrato en sí mismo, viejos y jóvenes, señores y criados, de clase alta y baja. No en vano Goya había estudiado los retratos y las pinturas de género de Velázquez en el Palacio Real y, por encima de todas, la obra maestra hoy mundialmente conocida como *Las meninas*, de la que trató de incluir un aguafuerte en sus copias de Velázquez publicadas en 1778, si bien destruyó la plancha al intentar mejorar el grabado³².

Arenas representa el momento y el lugar en que se fraguó el excepcional enfoque del arte del retrato adopta-

32. De las escasas pruebas que sobreviven, en distintos estados de conservación, de este colosal aguafuerte, el erudito amigo y protector de Goya, Juan Agustín Ceán Bermúdez, apasionado coleccionista de grabados, poseía una que menciona en un catálogo manuscrito de 1791 como «La familia de Felipe III, ó la theologia de la Pintura». Véase Elena Santiago Páez en *Ydioma Universal: Goya en la Biblioteca Nacional*. [Cat. exp.]. Madrid: Biblioteca Nacional, 1996, p. 71, n.º 2.

do por Goya, merced a la curiosidad por la naturaleza humana y la pasión por el mundo natural de que hizo gala desde su más tierna infancia; su devoción por el estupendo arte del pasado, desde la Antigüedad clásica, que experimentara de primera mano en Roma en su juventud, hasta Rembrandt y Velázquez; las habilidades que había ido desarrollando poco a poco como dibujante de cartones para tapices, como los que hicieran las delicias de los príncipes de Asturias. En Arenas, Goya pudo sacar partido de su sensibilidad emocional hacia las personas y los acontecimientos, su pasión por la verdad y su capacidad para trascender toda suerte de farsas y mascaradas, así como la abundante energía creativa que continuaría durante toda su vida hallando nuevas formas de permitir a sus modelos expresarse a través de sus retratos.

El gozo y los extraordinarios logros de Goya durante sus dos periodos dedicados al retrato en la «Corte en el exilio» del infante don Luis, en 1783 y 1784, se vieron truncados cuando su ilustre y sorprendentemente amable mecenas falleció en agosto del siguiente año. No obstante, ya había recibido el encargo de los futuros duque y duquesa de Osuna (el título no lo heredaron hasta 1787) de pintar sus retratos [figs. 10 y 11], los cuales abonaron el 16 de julio de 1785³³. Aunque son casi del mismo tamaño, no parecen haber sido concebidos como obras complementarias, del modo en que claramente lo fueron los retratos de Adán de Yarza, y es posible que no estuvieran pensados para colgar el uno al lado del otro. Don Pedro Alcántara Téllez-Girón (1755-1807) y la condesa-duquesa de Benavente (1752-1834) formaban una distinguida y armoniosa pareja que crio a una familia con dos hijos y otras tantas hijas siguiendo los más ilustrados principios educativos, si bien poseían personalidades sumamente dispares que Goya captó a la perfección en estas tempranas estampas. Don Pedro, afable, formal,

33. Gassier/Wilson, *op. cit.*, n.º 219, 220, véase el Apéndice V para los documentos; *Goya: the portraits*. [Cat. exp.]. Xavier Bray (ed.). London: National Gallery Company Limited, 2015, pp. 66-73, fig. 32, cat. 14.



Fig. 10
Francisco de Goya
Pedro Téllez Girón, IX duque de Osuna, 1785
Colección particular



Fig. 11
Francisco de Goya
María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, duquesa de Osuna, 1785
Colección particular

interesado en ideas progresistas de mejora de la humanidad, aparece en una pose totalmente frontal, luciendo uniforme militar con bicornio, espada y bastón de mando en la mano izquierda, que es exactamente del tipo que Antonio Adán de Yarza sostenía originalmente³⁴. La condesa-duquesa, una persona sumamente inteligente, se nos ofrece en pose de tres cuartos, vestida según la más extravagante moda francesa, algo que, en cualquier otra, podría parecer totalmente inapropiado, si bien su rostro franco y sus ademanes serios y elegantes dan credibilidad a la imagen, mientras ella apoya la mano izquierda en el respaldo de madera de una silla que bien podría ser la misma en la que se sentara doña Bernarda Tavira algún tiempo más tarde para enfrentarse al artista en su propia postura, decididamente frontal.

El famoso retrato de familia del duque y la duquesa con sus hijos, pintado tres años más tarde, además de ser una obra maestra excepcional por su combinación de sofisticación y candor, nos proporciona un inestimable tesoro de información y detalles relativos a moda, accesorios, juguetes infantiles y, por supuesto, el arte de posar. Sin embargo, algunos de los más sutiles y perspicaces retratos de Goya se sitúan en un plano mucho más humilde, que incluye figuras aisladas, a veces en poses forzadas. Cuando su docto amigo y valedor, Ceán Bermúdez, primer oficial administrativo del Banco de San Carlos, propuso pedirle a Goya que pintara algunos de los retratos oficiales que habían de hacerse de los consejeros del Banco, al artista se le asignaron, tal vez elegido por los propios consejeros, un total de seis retratos que pintó entre 1785 y 1788³⁵. El propio Goya era accionista del Banco y, con

34. Véase las radiografías y las reflectografías infrarrojas de las obras reproducidas en el texto de José Luis Merino Gorospe en esta misma publicación.

35. Véase Gassier/Wilson, *op. cit.*, n.º 223-228; Nigel Glendinning; José Miguel Medrano. *Goya y el Banco Nacional de San Carlos: retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; *Goya: The Portraits*. [Cat. exp.]. Xavier Bray (ed.). London: National Gallery Company Limited, 2015, pp. 57-60.



Fig. 12
Francisco de Goya
José de Toro Zambrano, 1785
Colección Banco de España

su reciente ingreso en los más selectos círculos sociales de Madrid, conocería personalmente a la mayoría de los directivos, si no a todos. El primer encargo, que le llegó directamente a través de Ceán, fue el retrato de José de Toro Zambrano y Ureta (1727-1804) [fig. 12]³⁶. Nacido en Chile en una familia de la elite colonial y asentado en Madrid con el fin de promover los intereses de su familia y los de Chile en general, José de Toro se convirtió en vecino del artista en la calle Desengaño y bien podría haber sido el nexo con Antonio Adán de Yarza, asimismo accionista del Banco y cuyos compañeros de juventud en el Real Seminario de Nobles habían sido los hermanos de José de Toro.

36. Glendinning/Medrano, *op. cit.*, pp. 95-98, repr. p. 97. La investigación de Glendinning sobre el contexto y la carrera de los modelos de Goya ha sido siempre decisiva para entender mejor los retratos, sean de Goya o de otros artistas.



Fig. 13
Francisco de Goya
Vicente Isabel Osorio de Moscoso, conde de Altamira, 1787
Colección Banco de España



Fig. 14
Francisco de Goya
Francisco Javier de Larrumbe, 1787
Colección Banco de España

El retrato del consejero que pintó Goya es sencillo y amable; muestra a una persona dinámica y muy ocupada captada como si accediera a la petición del artista para que posara, la mano izquierda apoyada en una balaustrada de piedra y la derecha con el pulgar oculto en el chaleco. La cabeza y las manos aparecen retratadas con una combinación de profundo análisis y respeto por la expresión lúcida y entrañable y las delicadas manos de José de Toro. Su impecable atuendo, de engañosa sencillez, se compone de una casaca y un chaleco de resplandeciente lana o terciopelo rojo, ligeramente acanalado y adornado solo por un sinfín de botones de color cobrizo con toques blancos, y una chorrera de fino encaje en cuello y puños. Se trata de una estampa muy vívida, a la par que sutil, de un consejero consciente de sus numerosas responsabilidades, así como de un hombre de buen gusto y cabal juicio.

Los dos siguientes retratos de Goya para el Banco, entregados el 30 de enero de 1787, eran totalmente diferentes en «inventiva» y efecto: una representación de Carlos III de un «realismo» un tanto inquietante, basada en retratos de otros, dado que el acceso al monarca como modelo no estaba al alcance del pintor de cartones para tapices del rey; y, en un contexto completamente distinto, la representación extraordinariamente sensible que el artista hace del conde de Altamira [fig. 13], sentado junto a una mesa que acentúa, en lugar de disimular, su diminuta estatura³⁷. Un tercer retrato, entregado a la vez, fue uno de los otros dos que muestran a los consejeros posando tras la misma balaustrada de piedra, sin duda ficticia, que ya utilizara en el primero y que ahora repite para el marqués de Tolosa, y de nuevo, entregado en octubre de ese mismo año, para Francisco Javier de Larrumbe [fig. 14]. En ambos retratos de los consejeros, estos aparecen con uniforme completo, casacas y chalecos bordados en oro y plata, sombrero de tres picos, bastón y condecoraciones en el pecho, si bien, entre las pelu-

37. Glendinning/Medrano, *op. cit.*, pp. 102-106, repr. p. 104 (Altamira), pp. 108-112, repr. p. 110 (Carlos III); *Goya: the portraits*. [Cat. exp.]. Xavier Bray (ed.). London: National Gallery Company Limited, 2015, pp. 61-66, cat. 12.



Fig. 15
Francisco de Goya
Francisco Cabarrús, conde de Cabarrús, 1788
Colección Banco de España

cas empolvadas y la vestimenta de gala, destacan los rostros de dos individuos pintados y caracterizados con maestría³⁸.

El último retrato pintado por Goya para el Banco se entregó en abril del siguiente año, 1788, que culminó con la muerte de Carlos III en vísperas de la Revolución Francesa. Se trata de una de las obras maestras que definen a Goya, la imagen de cuerpo entero de Francisco Cabarrús (Bayona, 1752-Sevilla, 1810), el genial financiero, representado justo antes de que estallara la revolución que anunciaba un nuevo orden mundial [fig. 15]. La pose de esta figura se ha comparado con la obra de Velázquez *Pablo de Valladolid*, el

personaje de pie, pero en movimiento, en un espacio evocador e indefinido que Édouard Manet describiría, en su visita a Madrid en 1865, como: «El ejemplar más asombroso de esta espléndida obra y quizás la muestra más sorprendente que se haya pintado jamás (...) el fondo desaparece, es aire lo que rodea a este buen hombre vestido de negro y vivo»³⁹. Velázquez había alimentado el arte de Goya desde su llegada a Madrid en 1775, y su retrato de Cabarrús es una de sus más impresionantes reinenciones de las obras del maestro.

38. Glendinning/Medrano, *op. cit.*, pp. 106-108, repr. p. 109 (Tolosa), 112-116, repr. p. 114 (Larrumbe, en la cartela figura un error en el nombre, al igual que en la del retrato de su padre Ramón).

39. «Le morceau le plus étonnant de cet œuvre splendide et peut-être le plus étonnant morceau de peinture que l'on ait jamais fait ... le fond disparaît, c'est de l'air qui entoure ce bonhomme tout habillé de noir et vivant». Carta a Fantin-Latour, reproducida en *Viaje a España: Édouard Manet*. Juliet Wilson-Bareau (ed.); Christiane Décaillet (trad.). Sevilla: Padilla Libros, 1994, pp. 40-41, n.º 3



Fig. 16
Francisco de Goya
La vendimia o El Otoño, 1786
Museo Nacional del Prado, Madrid, P000795



Fig. 17
Francisco de Goya
La gallina ciega, 1788
Museo Nacional del Prado, Madrid, P000804

Los seis «consejeros» pintados por Goya para el Banco de San Carlos entre 1785 y 1788 constituyen una excelente demostración de la enorme variedad que abarca su práctica del arte del retrato. Goya respondía a la ocasión, y al tipo y la personalidad del modelo, y su arte se hallaba en permanente estado de evolución inconsciente, dado que también respondía a las cambiantes circunstancias de su vida, algo que se aprecia claramente en su relación con el duque y la duquesa de Osuna, desde sus primeros retratos, en 1785, a la «hazaña» del retrato de familia que pintara tres años más tarde, una composición deliciosamente elegante y compleja, pero aún un tanto artificiosa. Es Goya en modo rococó, destilado a partir de sus cada vez más distinguidas relaciones sociales con la aristocracia, así como con quienes ocupaban cargos de poder en la corte y en los ámbitos bancario y comercial, sin olvidar los círculos intelectuales en los que ahora se movía, todo lo cual influyó en su interpretación de la sociedad española en su conjunto e, inevitablemente, afectó a la evolución de su arte en el crucial periodo comprendido entre 1785 y 1788-1790.

La diversidad de su obra en esta época es notable. Incluye una serie de pinturas religiosas, retablos encargados por la corte, por miembros de la aristocracia y merced a la creciente influencia de mecenas tales como Gaspar Melchor de Jovellanos, cuyo retrato pintó Goya en torno a 1784-1785, tal vez en agradecimiento por un encargo de temática religiosa para el Colegio de Calatrava, en Salamanca, que completó en octubre de 1784, pero cuyos retablos fueron destruidos durante la invasión francesa de 1810-1812⁴⁰. La más bonita y elegante de las obras de Goya en modo rococó fue la serie de lienzos decorativos diseñados para el gabinete principal de La Alameda, la casa de campo que la duquesa de Osuna bautizara con el nombre de

40. Sobre el boceto adquirido por el Museo del Prado, véase <http://goyaenelprado.es>, “Pinturas”, “Pintura religiosa”, P03260. Sobre el volumen y variedad de la obra de Goya durante la etapa aquí analizada, consúltese Gassier/Wilson, *op. cit.*, n.º 188-278.

*El Capricho*⁴¹. Este estilo más elegante y digno lo encontramos también en la nueva serie de cartones para tapices, y en sus bocetos preparatorios. En la serie que ilustra las cuatro estaciones, el cartón correspondiente a *El Otoño* [fig. 16] destaca por la belleza y fluidez de su composición y por los vivos pero suaves colores que expresan la feliz integración de una aristocracia ilustrada en armonía con la naturaleza y con quienes cuidan de su hacienda.

Es esta visión ilustrada de un mundo ideal, en el que los de abolengo se toman en serio su responsabilidad por amasar grandes cantidades de bienes y riquezas, lo que proporciona el contexto de los retratos que Goya hiciera de la familia Adán de Yarza. En el Palacio de Zubieta, la pareja de retratos formada por marido y mujer se puede ver, en una estampa inusual, colgada junta en la pared del comedor⁴², pero sin duda la imagen de la madre de don Antonio, Bernarda Tavira, no estaría lejos y es posible que fuera concebida como figura central entre el matrimonio. De ser así, los retratos de su hijo y su nuera confirmarían la centralidad de la figura de doña Bernarda, con la simbólica flor brotando entre sus manos, entrelazadas con ternura. El sereno tratamiento y la delicadeza de la pintura, así como la sutil caracterización de esta familia formada por dos jóvenes y una anciana, escriben un nuevo capítulo en la evolución de los numerosos modos y estilos de Goya.

En junio de 1786, Goya fue nombrado pintor del rey y acometió dos nuevas series de cartones para tapices para el Palacio de El Pardo. El primero, un nutrido grupo de escenas campestres para el comedor; el segundo, para tapices que adornarían los aposentos de

41. *Ibid.*, pp. 248-254.

42. Ver Fernando de la Quadra Salcedo. *Los Goyas inéditos de Vizcaya*. Bilbao: [s.n.], 1936, p. 6; Fernando de la Quadra Salcedo. “Los cuadros de Goya en Vizcaya: la señora del Palacio Zubieta” en *Vida Vasca*, n.º XIII, 1936, pp. 211-217, figs. en p. 215. Las fotografías originales de la revista y el folleto (ambos con el mismo texto e imágenes) no se han podido localizar.

las jóvenes infantas. Goya comenzó a pintar los bocetos para esta serie en febrero de 1788, pero no se los mostró al rey hasta el verano, cuando comenzó a trabajar en los cartones. Tan solo había completado uno, *La gallina ciega* [fig. 17], el 14 de diciembre, cuando el fallecimiento del anciano rey Carlos III hizo que todo se detuviera. Ese cartón, con los jóvenes entrelazados en un paraje natural, incluye a una pareja tan íntimamente ligada al matrimonio Adán de Yarza que uno siente la tentación de preguntarse si el uno no beberá del otro y, de ser así, en qué orden. En el cartón, la joven y radiante mujer de mejillas sonrosadas y sombrero negro de ala ancha, adornado con vistosas plumas, se toma de las manos de un afable joven ataviado con una elegante levita. Sus brazos y sus manos entrelazadas forman una única y sencilla barrera que contendrá las violentas acometidas de la «gallina ciega», con su cuchara de madera, una situación que se resume a la perfección en un genial juego de manos.

En un plano totalmente distinto, el financiero Cabarrús avanza con decisión estando quieto, irradiando inteligencia y llenando el espacio que lo rodea, prototipo de un caballero sumamente moderno cuya exquisita casaca forrada de piel, con chaleco y pantalones a juego, es prueba de su buen gusto y enorme riqueza, como también lo es su abultado vientre.

Estas obras presentan fascinantes paralelismos con Ramona de Barbachano y Antonio Adán de Yarza: ella tan atrevida y despierta, él tan serio e inteligente y, a la vez, tan sereno y seguro, fundiéndose en perfecta armonía visual, con ademanes que sugieren la unión de sus apellidos en una generación futura. Y unidos permanecieron los tres, jamás reseñados en vida de Goya, nunca vistos fuera del círculo de amistades y parientes del País Vasco, a donde la pareja regresó de Madrid en 1794 y donde permanecerían colgados los retratos en el Palacio de Zubieta. Mencionados y, por fin, contemplados y descritos por Beruete en su publicación sobre Goya de 1917, comentados y curiosamente ilustrados en artículos y en un folleto de

Salcedo en 1927 y 1936, y desvelados, bajo la pátina del tiempo, en fotografías profesionales, y reproducidos en 1930 en un artículo de un suplemento del *ABC* que pasaría casi inadvertido [fig. 18]⁴³, lograron luego ponerse a salvo y escapar de los estragos de la Guerra Civil española y han permanecido seguros, pero en el más absoluto anonimato, fuera del país⁴⁴. Hoy celebramos su regreso a España por esa nueva perspectiva del mundo de Goya que nos deparan, un mundo al que él respondió durante su larga vida con una mirada certera, una mente reflexiva, y su inimitable destreza en el manejo de pinceles y pintura.

43. Aureliano de Beruete y Moret. *Goya*. 2 t. Madrid: Blass y Cia., 1916-1917, t. 1 (Pintor de retratos), p. 174, t. 2 (Composiciones y figuras), pp. 150-151; Fernando de la Quadra Salcedo. *Los Goyas inéditos de Vizcaya*. Bilbao: [s.n.], 1936; Fernando de la Quadra Salcedo. "Los cuadros de Goya en Vizcaya: la señora del Palacio Zubieta" en *Vida Vasca*, n.º XIII, 1936, pp. 211-217; Monte-Cristo. "Mansiones Hidaigas: Zubieta en Vizcaya" en 'Blanco y Negro', *ABC*, Madrid, 12 de enero de 1930, pp. 83-85.

44. Para más información sobre la evacuación de las obras durante la Guerra Civil española, véase el texto de Francisco Javier Muñoz Fernández en esta misma publicación.



Fig. 18
Fotografías de las obras publicadas en el suplemento "Blanco y Negro" de ABC, 12 de enero de 1930, p. 84.
Archivo ABC

ESTUDIO TÉCNICO Y RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS

JOSÉ LUIS MERINO GOROSPE

INTRODUCCIÓN

Las tres pinturas cuyo análisis se aborda aquí corresponden a los retratos de una pareja, María Ramona de Barbachano y Antonio Adán de Yarza, y de la madre de él, Bernarda Tavira. Los dos primeros se identifican por las notas con sus respectivos nombres que ambos personajes sostienen; el tercero, por una etiqueta de papel escrita a tinta y fijada en el reverso del lienzo¹. Aunque este último difiere en algunos aspectos técnicos de los otros dos —por ejemplo, en su menor formato—, su historia material y su estado de conservación son semejantes. Los representados son antepasados de los actuales propietarios de las obras y estas han permanecido en la familia desde que fueran pintadas. El Museo de Bellas Artes de Bilbao recibió las pinturas en diciembre de 2017 para su análisis técnico completo y su tratamiento de conservación y restauración².

El estudio técnico ha revelado que, salvo por unas pequeñas pruebas de limpieza efectuadas en los dos retratos femeninos³, las tres pinturas se encuentran en su estado original, prácticamente intactas, hecho sorprendente que las singulariza. Ade-

1. Un estudio grafológico elaborado por Francisco J. Méndez Baquero, director del Laboratorio de Análisis Documental y Forense de SIGNE S.A., empresa especializada en seguridad documental, ha cotejado las inscripciones de estas obras con otras autógrafas de pinturas de Francisco de Goya y con fragmentos de cartas escritas por el pintor a su amigo Martín Zapater. El análisis concluye que todas fueron realizadas por la misma mano.

2. Los primeros estudios técnicos se realizaron en el Museo Nacional del Prado, a cuyo Gabinete Técnico queremos expresar nuestro agradecimiento por su asistencia y sus aportaciones a nuestra investigación.

3. Posiblemente se realizaron durante una propuesta de restauración redactada el 2 de julio de 1991 por Ateliers de Conservations Boissonas S.A., empresa de restauración de obras de arte ubicada en Zúrich (Baschligplatz, 1).



Fig. 1
Francisco de Goya
La marquesa de Pontejos, c. 1786
National Gallery of Art, Washington.
Andrew Mellon Collection, 1937.1.85

más, cabe mencionar, sin ahondar en un análisis comparativo profundo con otras obras de Francisco de Goya, sus relaciones formales con pinturas bien conocidas del artista, como es el caso del retrato de Francisco Cabarrús, con el que sintonizan de forma muy singular los de la joven pareja; *La gallina ciega*, donde encontramos personajes y elementos cuyo tratamiento pictórico coincide también con el de las tres pinturas que nos ocupan; o *La reina María Luisa de Parma con tontillo* e, incluso, *La marquesa de Ponteijos* [fig. 1], a los que remite, salvando las distancias, la imagen de doña Bernarda Tavira, quien, por mencionar una coincidencia muy vistosa, porta un clavel resuelto de forma análoga al que sostiene la marquesa en el retrato de Washington.

Estas similitudes, unidas al estado casi virgen de las obras, provocó un gran impacto cuando salieron a la luz. Al margen del estudio comparativo y de la investigación documental sobre la trayectoria las pinturas, el estudio técnico, que incluye análisis físicos y químicos, ha sido determinante para ubicarlas en la producción de su autor.

ESTUDIO MATERIAL

Soportes

No es fácil encontrar, como ocurre aquí, obras de este periodo sin modificaciones o restauraciones que afecten al soporte. Los bastidores [fig. 2], de madera de conífera, están contruidos con ensamblajes simples, con un travesaño horizontal, sin cuñas y con los cantos internos sin rebajar. Los ensamblajes en el retrato de Antonio Adán de Yarza son a media madera, más elementales que los de las otras dos obras, en caja y espiga en los ángulos. En el del retrato de Bernarda Tavira el travesaño está incluso asegurado con clavos. En cualquier caso, estos sistemas constructivos son habituales en la época. Es interesante constatar que los bastidores de los retratos femeninos coinciden, por ejemplo, con el de *La pradera de San Isidro*, boceto que Goya elaboró en 1788 para uno de los tapices que iban a decorar el Palacio de El Pardo en Madrid y que nunca llegaron a realizarse.

En cuanto a los lienzos, los de los retratos del matrimonio son idénticos, con ligamento simple y una densidad media de 12 hilos (trama) x 12 hilos (urdimbre) por cm². Están compuestos por cáñamo con cierta proporción de fibras de lino. En el retrato de Bernarda Tavira, el lienzo es también de ligamento simple, pero más fino, con una densidad de 15 x 14 hilos/cm², y su composición es asimismo diferente, ya que consta de lino con fibras de algodón. En el reverso del retrato del caballero figura un 6 escrito a carbocillo sobre la tela. En el de la dama, un 2, también a carbocillo, y "AA" (¿Antonio Adán?) con pintura. Ambas inscripciones están invertidas con respecto a la posición de la obra y no puede asegurarse que sean originales. La pieza de papel de 6 x 15 cm adherida en el reverso del lienzo

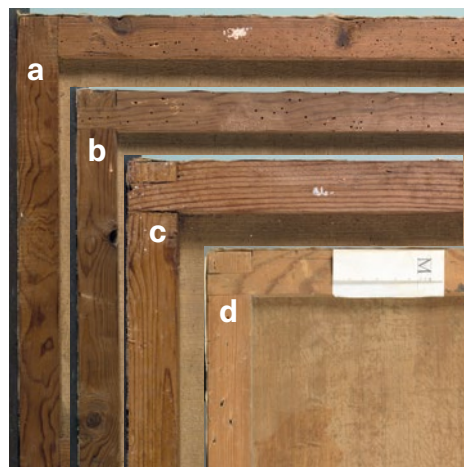


Fig. 2. Detalles de los bastidores de los retratos de Antonio Adán de Yarza (a), María Ramona de Barbachano (b) y Bernarda Tavira (c), comparados con el de *La pradera de San Isidro* (d), donde se constata la similitud de los tres últimos. El del primero posee una construcción diferente en los ángulos, pero también habitual en la época.

del retrato de Bernarda Tavira se ha retirado durante la restauración por motivos de conservación.

El montaje de las telas [fig. 3] es el original en los tres casos. Aparecen fijadas a los bastidores con tachuelas a intervalos de entre 5 y 7 centímetros, y no están reenteladas ni se han retirado de los bastidores en ningún momento, ya que no existen orificios de clavos que no correspondan a los actuales. Mediante radiografía puede constatare también que no hay perforaciones de otros clavos. Este tipo de clavado



Fig. 3. Perfiles de los lienzos —María Ramona de Barbachano (a), Antonio Adán de Yarza (b) y Bernarda Tavira (c)—, donde puede verse el montaje original de las telas con clavos. En los dos primeros (perfil izquierdo), la preparación solo llega al borde, lo que indica que fue aplicada después de clavarse la tela al bastidor, al contrario que en el último (perfil superior). En el lienzo del retrato masculino se aprecia el orillo de la tela.



Fig. 4
Francisco de Goya
Autorretrato, 1795
Museo Nacional del Prado, Madrid
P007775

aparece representado en autorretratos del artista en los que se muestra ante un lienzo, como por ejemplo en el conservado en el Museo del Prado [fig. 4].

Uno de los aspectos más relevantes de los soportes es el hecho de que la tela del retrato de María Ramona de Barbachano conserve los orillos en los bordes superior e inferior, de lo que se deduce que el ancho total de la pieza de tela utilizada corresponde a la suma de la altura de la pintura más lo que miden los bordes superior e inferior montados sobre el bastidor, es decir, 117,5 centímetros. Esta medida es la que, según Garrido en su estudio sobre *La familia de Carlos IV*, posee la banda central de las tres que componen el lienzo, cosidas horizontalmente (el medio centímetro de diferencia proviene del estirado del tejido en los puntos de inserción de los clavos, que es donde se ha tomado la medida en este estudio). Además, la densidad de ligamento de esta última pintura de Goya es muy similar a la de las obras que se analizan aquí (9/11 hilos/cm² en la trama y 11/12 hilos/cm² en la urdimbre)⁴. Otra obra del genio aragonés cuyo soporte está formado por tres piezas de tela de este mismo ancho, cosidas en sentido vertical, es *La Asunción* de la iglesia de Chinchón, pintada en 1812⁵.

4. Véase Carmen Garrido Pérez. "Cómo se pintó el retrato de la familia" en Manuela Mena Marqués (ed.). *Goya: la familia de Carlos IV*. [Cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, p. 299.

5. Véase Rocío Bruquetas Galán... [et al.]. "Estudio técnico de 'Fernando VII a caballo' de Francisco de Goya" en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n.º 8, 2008, pp. 126-127.

En relación con esto, se ha constatado que, durante el periodo comprendido entre 1780 y 1795, Goya pintó un buen número de retratos con medidas muy similares a las de estos. Por una parte, existen lienzos cuya altura encaja con el ancho de la referida tela, siempre retratos de medio cuerpo como los que nos ocupan, lo cual es significativo. Es el caso de los de Ventura Rodríguez (1784), del Museo Nacional de Estocolmo; los de José de Toro y Zambrano (1785), Miguel Fernández Durán, marqués de Tolosa (1786-1787), y Francisco Javier de Larrumbe (1787), de la serie que Goya realizó para el Banco de España; o los de Pedro Téllez de Girón, noveno duque de Osuna (1785), y María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente (1785), ambos en colección particular. Las dimensiones de estos últimos difieren algo entre sí, lo que puede corresponder a modificaciones efectuadas durante alguna restauración antigua, cuestión que, no obstante, habría que verificar⁶.

Algo posteriores pero de similar formato son los de Ramón Posada y Soto (1794), conservado en el Fine Arts Museum de San Francisco, y el de María del Rosario Fernández, “la Tirana” (1794), de colección particular.

También se ha comprobado que otros retratos pintados por Goya durante esos años poseen una anchura muy próxima a la de la mencionada tela. Sucede así en los cuatro retratos de la serie de la familia del conde de Altamira pintados entre 1786 y 1788: el de Vicente Osorio de Moscoso, conservado en una colección particular suiza; el de Vicente Isabel Osorio de Moscoso, en la colección del Banco de España; y los de María Ignacia Álvarez de Toledo y Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, ambos en el Metropolitan de Nueva York. En este grupo encajarían también los retratos de Luis María de Borbón y Vallabriga, de la Fundación Plaza, depositado en el Museo de Zaragoza; y el de M^a Teresa de Borbón y Vallabriga, de la Ailsa Mellon Bruce Collection, depositado en la National Gallery of Art de Washington, ambos ejecutados en 1783; e incluso el de Carlos III (1786-1787), también de la colección del Banco de España.

6. En los reentelados efectuados hasta mediados del siglo XX, e incluso más adelante, a menudo las obras se ampliaban devolviendo al plano de la pintura los bordes que solían estar pintados y quedaban originalmente sobre el canto del bastidor. O, al contrario, se recortaban para facilitar la operación. Esto implica que, en una obra así tratada, las medidas pueden diferir de las originales. En consecuencia, dos obras concebidas para formar pareja pueden no coincidir exactamente en sus medidas si han pasado por diferentes manos.

Ciertamente, puede decirse que existe una correspondencia entre la altura o la anchura de numerosos retratos de Goya y el ancho de la tela mencionada, y en esta relación de equivalencias encaja el retrato de María Ramona de Barbachano. El lienzo del de Antonio Adán de Yarza, al contrario que el de su esposa, presenta el orillo en el borde izquierdo. No coincide, por tanto, ni en altura ni en anchura con las medidas de dicha tela. Sin embargo, como ya se ha dicho, las cualidades de los lienzos del matrimonio son idénticas, lo que permite asegurar que proceden de la misma pieza y que, por alguna razón, están cortadas en distinto sentido [fig. 5].

Quedaría por comprobar si las calidades de los tejidos, la composición y la densidad de ligamento de los retratos que aquí estudiamos coinciden con las de otras pinturas de Goya. No es tarea fácil dado que la mayoría de las obras del maestro

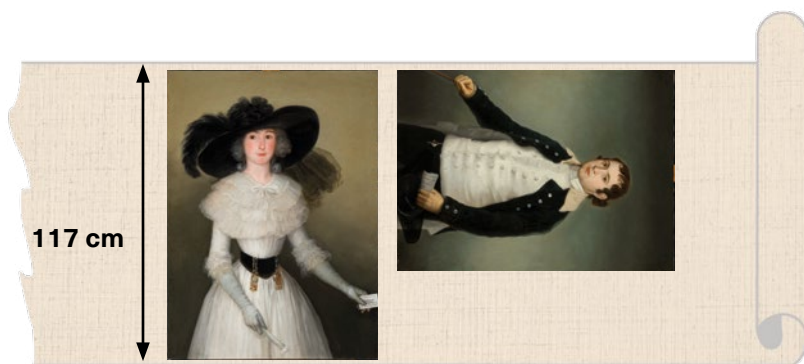


Fig. 5. Posible corte de las piezas de tela para los respectivos lienzos

se encuentran reenteladas, lo que dificulta enormemente el análisis de los lienzos originales. Así se constató durante el desmontaje de la exposición *Goya y la corte ilustrada* (CaixaForum Zaragoza, 28 de septiembre de 2017-21 de enero de 2018; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 14 de febrero-28 de mayo de 2018), aunque sí pudo distinguirse la tela original en algunas pequeñas zonas del perímetro de *La reina María Luisa de Parma con tontillo*. Lo cierto es que se halló gran similitud entre los retratos del matrimonio Adán de Yarza-Barbachano y el de la reina, tanto



Fig. 6. Detalles de los perímetros de los lienzos de *Francisco de Cabarrús, conde de Cabarrús* (a), *Miguel de Múzquiz y Goyeneche, marqués de Villar* (b) y *La reina María Luisa de Parma con tontillo* (c), comparados con los detalles de los reversos de *María Ramona de Barbachano* (d) y *Antonio Adán de Yarza* (e)

en la textura de los tejidos —tafetanes en todos los casos— como en su densidad de ligamento [fig. 6].

Materia pictórica

La materia pictórica aparece craquelada en toda la superficie de las obras, incluso con las características formaciones en “tela de araña”. Existe un ligero levantamiento en los bordes de los craquelados, lo que proporciona cierta textura a la superficie, característica de las obras de esta época que no han sido reenteladas ni sometidas a tratamientos de fijado de color general, con el consiguiente planchado de la superficie.

Se ha realizado el análisis microquímico⁷ de un total de doce muestras de pintura tomadas de los tres cuadros, que confirma que el aglutinante es aceite de linaza, tanto en la preparación como en la capa pictórica. En lo que respecta a las preparaciones, las de los retratos que forman pareja son de un color ocre muy claro y pueden apreciarse a simple vista en algunas zonas que no se cubrieron por completo. Este recurso, a menudo utilizado por Goya, le servía no tanto para economizar material (aunque posiblemente también) como para lograr el modelado en el proceso pictórico. Por ejemplo, en el retrato de Antonio Adán de Yarza puede verse la preparación en el contorno de algunos rasgos, en la zona del pañuelo del cuello y en las solapas de la casaca. En las pinturas del matrimonio, la preparación se extendió con la tela ya fijada al bastidor, justo hasta el borde de la composición, y consta de blanco de plomo, carbonato cálcico, una pequeña proporción de yeso y una muy baja proporción de tierras (óxidos de hierro), que son las que aportan la coloración. La preparación del retrato de la madre es algo diferente. Aparece por debajo de las cabezas de los clavos, lo que indica que el lienzo recibió esta materia antes de ser montado en el bastidor. Esto pudo realizarse con la tela fijada a un tablero o a un bastidor de trabajo y recortándola una vez extendida la preparación, práctica muy habitual. Además, se han detectado silicatos en la composición de esta última, y su color, un poco más oscuro, debe de provenir de un mayor contenido en tierras, muy bajo en todo caso para las tres obras, o de la diferente coloración de estas, un poco más rojizas⁸. El grosor de este estrato oscila entre 180 y 270 μm en las muestras tomadas de las tres obras.

7. La analítica ha sido realizada por Arte-Lab, S.L., a quien agradezco su colaboración. Las técnicas empleadas han sido las siguientes: microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida, luz halógena y luz UV; test de Herzog para el estudio de fibras del soporte; espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR); cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS); microscopía electrónica de barrido-microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM-EDX); micro-espectroscopia RAMAN.

8. La baja proporción de tierras en todos los casos no permite precisar con exactitud el motivo del cambio de coloración, pero todo apunta a la adición de tierras más rojizas en la preparación del retrato de Bernarda Tavira.

En cuanto a la capa pictórica propiamente dicha, se han identificado en diversas mezclas los siguientes pigmentos, todos habituales a finales del siglo XVIII: blanco de plomo, azul de Prusia, tierras ricas en óxidos de hierro, tierra de sombra, tierra roja, negro de huesos, negro de carbón vegetal y bermellón. Esta capa es relativamente fina: entre 30 y 60 μm alcanzando las 210 μm en la muestra tomada de un empaste del vestido en *María Ramona de Barbachano*.

En *Antonio Adán de Yarza* se han extraído concretamente cuatro micromuestras, en las que se han identificado blanco de plomo, azul de Prusia, tierras y tierra roja, y negros de huesos y de carbón vegetal [fig. 7]. El color del fondo en la zona superior (P4) está logrado con una mezcla de azul de Prusia y blanco de plomo con una pequeña proporción de tierras y negro de huesos. El azul de Prusia proporciona la coloración más azulada del fondo en esta zona y con respecto al del retrato con el que hace pareja. En la zona más oscura, junto al ángulo inferior derecho (P3), se encuentra una composición más próxima a la del retrato de la esposa, ya que consta de blanco de plomo, negros de huesos y de carbón vegetal, y tierras. El sombrero (P2) está pintado casi por completo con negro de huesos y una escasa proporción de blanco de plomo y tierras. En la muestra tomada de la vara (P1) se distingue que

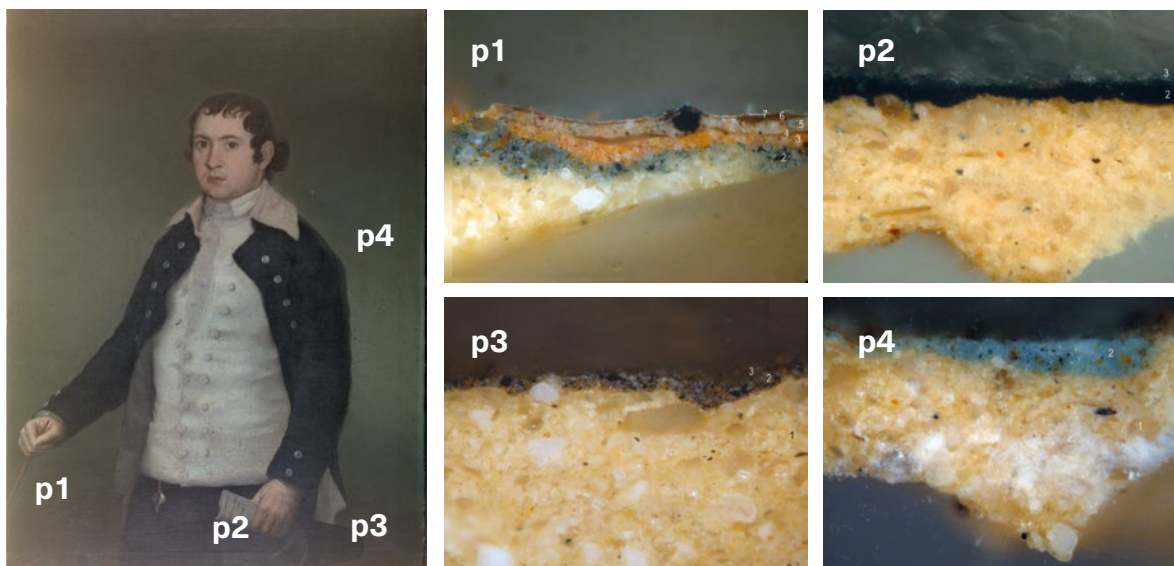


Fig. 7. Micromuestras tomadas de *Antonio Adán de Yarza*. **P1**, ocre de la fusta: 1, preparación (150 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (baja proporción) y tierras (muy baja proporción); 2, gris azulado correspondiente al fondo (20-60 μm), compuesto por blanco de plomo, tierras (b. p.), negro de huesos (b. p.) y carbón vegetal (b. p.); 3, pardo anaranjado de la fusta (30 μm), compuesto por blanco de plomo, tierras y bermellón (m. b. p.); 4, restos de barniz (15 μm); 5, pardo amarillento de la fusta (25 μm), compuesto por blanco de plomo, tierras (b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.), negro de huesos (m. b. p.) y tierra roja (m. b. p.); 6, barniz (5-15 μm); 7, pardo amarillento (5-15 μm), con blanco de plomo y tierras (¿posible retoque?). **P2**, negro del sombrero: 1, preparación (270 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (b. p.) y tierras (m. b. p.); 2, negro del sombrero (50 μm) con negro de huesos, blanco de plomo (b. p.) y tierras (m. b. p.); 3, barniz (15 μm). **P3**, gris del fondo en la zona más oscura: 1, preparación (230 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (b. p.) y tierras (m. b. p.); 2, estrato gris (30 μm) compuesto por blanco de plomo, negro de huesos (b. p.), carbón vegetal (b. p.) y tierras (b. p.); 3, barniz (0-10 μm). **P4**, gris del fondo en zona clara: 1, preparación (270 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (b. p.) y tierras (m. b. p.); 2, estrato azulado (25-60 μm) compuesto por blanco de plomo, azul de Prusia, tierras (m. b. p.) y negro de huesos (m. b. p.)

fue pintada sobre el fondo grisáceo en dos capas que corresponden a dos estratos aplicados para el modelado, interponiendo un barniz. Es significativo que aparece sobre el color del fondo, lo que indica que no se hizo una reserva previamente para este elemento.

En el retrato de María Ramona de Barbachano, a partir de dos micromuestras, se han identificado blanco de plomo, bermellón, tierras y tierra roja, y negros de huesos y de carbón vegetal [fig. 8]. Como ya se ha mencionado, el color del fondo aquí es afín al de la zona en sombra del retrato con que forma pareja, ya que consta de blanco de plomo, negro de huesos y una tierra roja. El mayor contenido en tierras aporta un tono más cálido al fondo de este retrato. Para el vestido, el blanco de plomo está matizado con negro de huesos y trazas de tierras y bermellón. La muestra extraída en este color corresponde a un empaste, por lo que alcanza un grosor de 220 μm .



Fig. 8. Micromuestras tomadas de *María Ramona de Barbachano*. **P1**, blanco grisáceo del vestido: 1, preparación (180 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (baja proporción) y tierras (muy baja proporción); 2, blanco grisáceo (70-220 μm) compuesto por blanco de plomo, carbonato cálcico (m. b. p.), negro de huesos (m. b. p.), tierras (m. b. p.) y bermellón (m. b. p.). **P2**, gris del fondo: 1, preparación (240 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (baja proporción) y tierras (muy baja proporción); 2, gris (50 μm) compuesto por albayalde, negro de huesos, tierra roja (m. b. p.) y carbón vegetal (m. b. p.)

Finalmente, en el retrato de Bernarda Tavira se tomaron cuatro micromuestras que han permitido identificar blanco de plomo, azul de Prusia, bermellón, tierras, tierra roja, tierra de sombra y negros de huesos y de carbón vegetal [fig. 9]. El color del vestido está obtenido con mezclas de bermellón, negro de huesos y tierra roja o tierra de sombra, según el tono tienda más a granate o a pardo rojizo. No se ha detectado laca roja, al menos en las zonas de donde se extrajeron las muestras, algo que, a simple vista, parecía bastante probable. Las cintas azules del tocado están pintadas partiendo de una base de color gris, que en algunos puntos queda a la vista, cuya composición es muy afín a la de los fondos oscuros de los otros dos retratos. Sobre dicha base se aplicó una mezcla de azul de Prusia con blanco de plomo, predominando el primero, para obtener el color definitivo. Esta mezcla guarda bastante similitud con las áreas claras del fondo en el retrato masculino. En cualquier caso, puede decirse que algo común a las tres pinturas es el empleo de una paleta reducida y mezclas poco complejas de pigmentos.

ESTUDIO RADIOGRÁFICO Y DE REFLECTOGRAFÍA INFRARROJA

Las radiografías y las reflectografías infrarrojas, técnicas de análisis físico, proporcionan imágenes de las capas intermedias y, por tanto, ofrecen detalles que no se pueden apreciar a simple vista con luz normal. Como ya se ha mencionado, el estudio radiográfico ha permitido verificar que los lienzos no se han desmontado nunca de sus bastidores. Los análisis microquímicos de todas las muestras de la materia pictórica han informado de la presencia de blanco de plomo en la preparación, lo

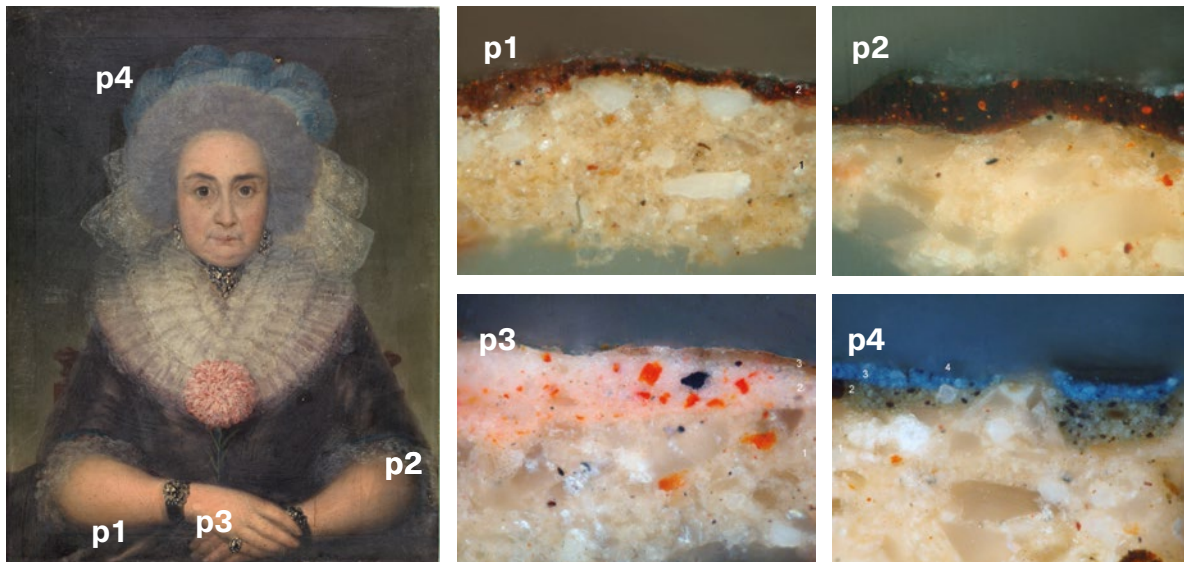


Fig. 9. Micromuestras tomadas de *Bernarda Tavira*. **P1**, granate del vestido: 1, preparación (240 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (baja proporción), tierras (muy baja proporción) y silicatos (muy baja proporción); 2, granate del vestido (30-45 μm) compuesto por tierra roja, negro de huesos (b. p.), bermellón (m. b. p.) y blanco de plomo (m. b. p.). **P2**, manga del vestido: 1, preparación (190 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (b. p.) y tierras (m. b. p.) y silicatos (m. b. p.); 2, pardo rojizo del vestido (65 μm) con tierra roja, negro de huesos (b. p.), tierra de sombra (b. p.), blanco de plomo (b. p.) y bermellón (b. p.); 3, restos de barniz (5-10 μm); 4, fina capa de barniz (5 μm). **P3**, carnación en el dedo meñique: 1, preparación (210 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (b. p.) y tierras (m. b. p.) y silicatos (m. b. p.); 2, rosado de la carnación (60 μm), con una mezcla de blanco de plomo, bermellón (b. p.), carbón vegetal (m. b. p.) y tierras (m. b. p.); restos de barniz (5-20 μm). **P4**, azul del tocado: 1, preparación (190 μm) con blanco de plomo, carbonato cálcico, yeso (b. p.), tierras (m. b. p.) y silicatos (m. b. p.); 2, estrato de color gris (5-60 μm) compuesto por blanco de plomo, carbón vegetal (b. p.), tierras (b. p.) y negro de huesos (m. b. p.); 3, capa de color azul (30 μm) compuesta por blanco de plomo, azul de Prusia y negro de huesos (m. b. p.); 4, restos de barniz (0-15 μm)

que se hace patente también en las radiografías. Al tratarse de un material muy radiopaco, amortigua el contraste de la capa pictórica, por lo que las imágenes de los tres cuadros son algo difusas. La preparación fue aplicada con un cuchillo o una espátula denominada “imprimadera”, de modo que se distinguen líneas más claras surcando la imagen, correspondientes a la rebarba que deja el instrumento al pasar, zonas donde la preparación es ligeramente más gruesa. Esto es más patente en los retratos de madre e hijo. En el de la señora Tavira [figs. 10-11], se observan, además, algunas áreas en las que este estrato es más grueso. Por ejemplo, en el ángulo inferior derecho o incluso surcando la zona superior izquierda desde el borde hasta el rostro de la retratada, atravesando la frente y sobre su ojo izquierdo. Todos estos efectos, que pueden parecer anomalías, derivan del referido proceso para la aplicación de la preparación y del hecho de no haber sido alisada o “lijada” una vez seca⁹. Las zonas de mayor densidad radiográfica en la capa pictórica tienen lugar, asimismo, donde interviene el blanco de plomo en mayor proporción, sobre todo en los empastes coincidiendo con las zonas claras del modelado y de la indumentaria. Siguiendo con el retrato de la señora, este efecto se da en la flor que sostiene, en los brazos y manos, y en la frente, esto es, en las zonas de luz; también en el tocado

9. Vease Judit Gasca ; David Viana ; Silvia Viana. “Examen radiológico: *La Tirana*, Francisco de Goya”, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016. Disponible en https://www.mandg.com/-/media/Final%20assets%20for%20launch/Spain-brand-sponsorship/MandG_Real-Academia-Bellas-Artes_Tirana_Examen-radiologico_2016.pdf [consulta: 1 de diciembre de 2018].



Figs. 10-11. Radiografía y reflectografía infrarroja de *Bernarda Tavira*. En la radiografía se han resaltado algunas líneas con mayor densidad radiográfica dejadas al extender la preparación, así como áreas, igualmente más densas, que indican un mayor grosor de dicho estrato debido a su aplicación manual con ayuda de espátulas o cuchillos.

compuesto por cintas azules, en la zona de la derecha, donde se distingue la aplicación de la pintura en zigzag. Un poco más a la derecha, en el fondo, se aprecia una zona clara que puede corresponder a una prolongación de dichas cintas que finalmente se sobrepintó [fig. 12].

En los brazos y manos, la pintura está bastante difuminada, por lo que la pincelada no es muy marcada, pero sí se distingue el tratamiento de las manos con toques de luz en los nudillos. La flor, un clavel, está resuelta con toques directos, al igual que los brillos de las joyas. A propósito de esto, la pulsera en su muñeca derecha se desplazó un poco hacia la mano, algo que puede apreciarse en la reflectografía infrarroja e incluso a simple vista, por haberse transparentado un poco el color. En la radiografía no es perceptible por el alto contenido en blanco de plomo de la carnación, color con el que se sobrepintó la pulsera. Otro arrepentimiento análogo tiene lugar en el anillo del dedo meñique, para el que sí es visible su posición anterior, ya que está sobrepintado con una capa más fina de color [fig. 13].

Los volantes de encaje sobre los hombros y el pecho, así como el del tocado a ambos lados de la cabeza, apenas se distinguen por estar resueltos con capas de pintura



Fig. 12. Detalle radiográfico del tocado de Bernarda Tavira, en el que se aprecia la pincelada en zigzag de los lazos y lo que podría ser una prolongación de este adorno (a la derecha) que finalmente se ocultó con el color del fondo.

muy finas, en algunas zonas a modo de veladuras incluso, para simular las transparencias de dichos tejidos. El contorno de las mangas aparece transparente en la reflectografía (algo que también puede apreciarse a simple vista). En sus embocaduras, sobre todo en la derecha, este método permite apreciar trazos de pintura más oscuros aplicados como base para las puntillas que asoman [fig. 14]. El óvalo de la cara se marcó con pinceladas oscuras que parten del collar y que posteriormente se sobrepintaron un poco con el color de la carnación [fig. 15]. El dibujo previo es apenas visible, pero se distingue bastante bien en los pomos de la silla que asoman tras la figura [fig. 16] y en la mano derecha, en el contorno del índice.

En cuanto al retrato de Antonio Adán de Yarza [figs. 17-18], la radiografía indica también una aplicación manual de la preparación, con un grosor desigual y un aspecto “nebuloso”. Se aprecian una serie de puntos más claros que corresponden a acumulaciones de preparación en torno a los nudos del lienzo. Asimismo, son patentes los refuerzos en las luces, con más carga de materia, por ejemplo, en el perfil izquierdo del caballero y en su frente, reservando el pelo, así como en los pliegues del chaleco. Se distinguen unas pinceladas en zigzag en el cuello de la chaqueta, que proporcionan un efecto de textura afelpada. La reflectografía deja ver trazos marcando el mentón y el borde superior de la cabeza, si bien es difícil concretar si se trata de un dibujo previo propiamente dicho o de un perfilado con color realizado en algún momento del proceso pictórico [fig. 19].

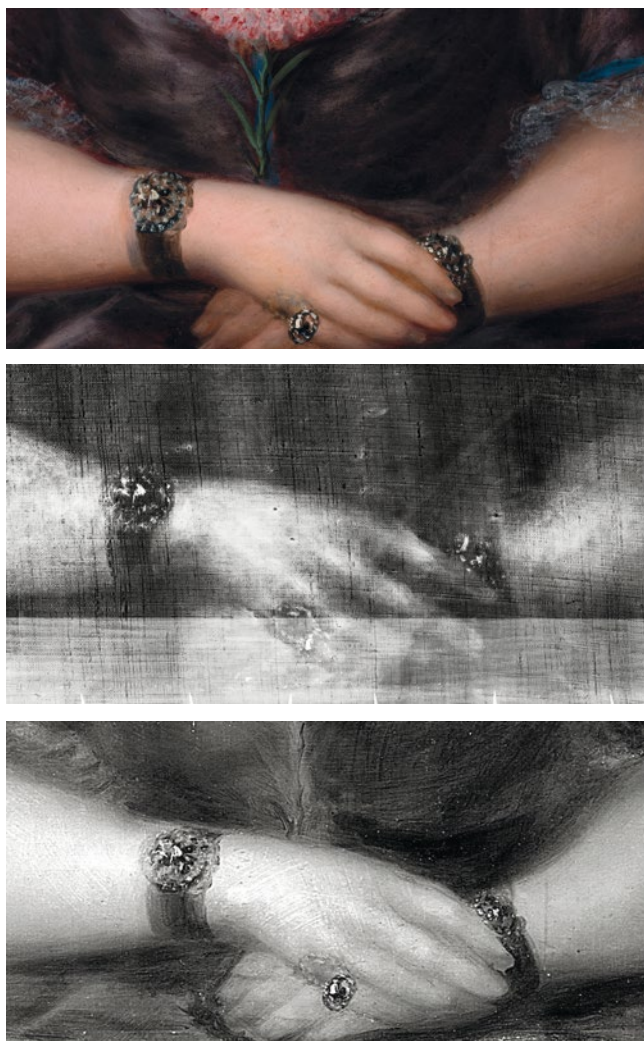


Fig. 13. Detalle de las manos de Bernarda Tavera mediante luz normal, radiografía y reflectografía infrarroja, donde se aprecian los cambios de posición de la pulsera y el anillo.

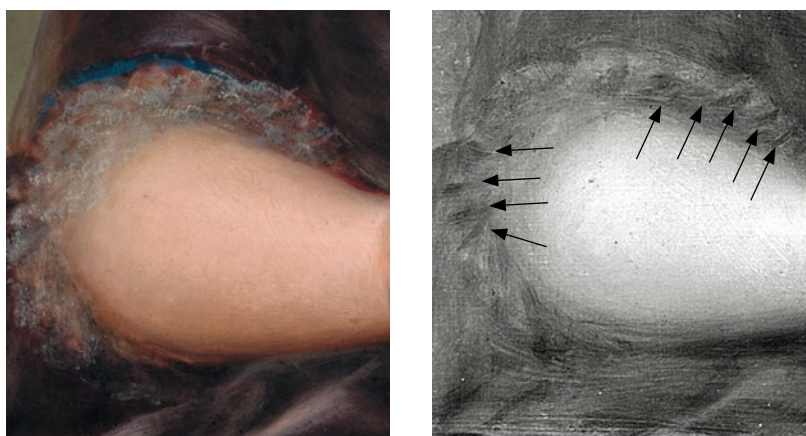
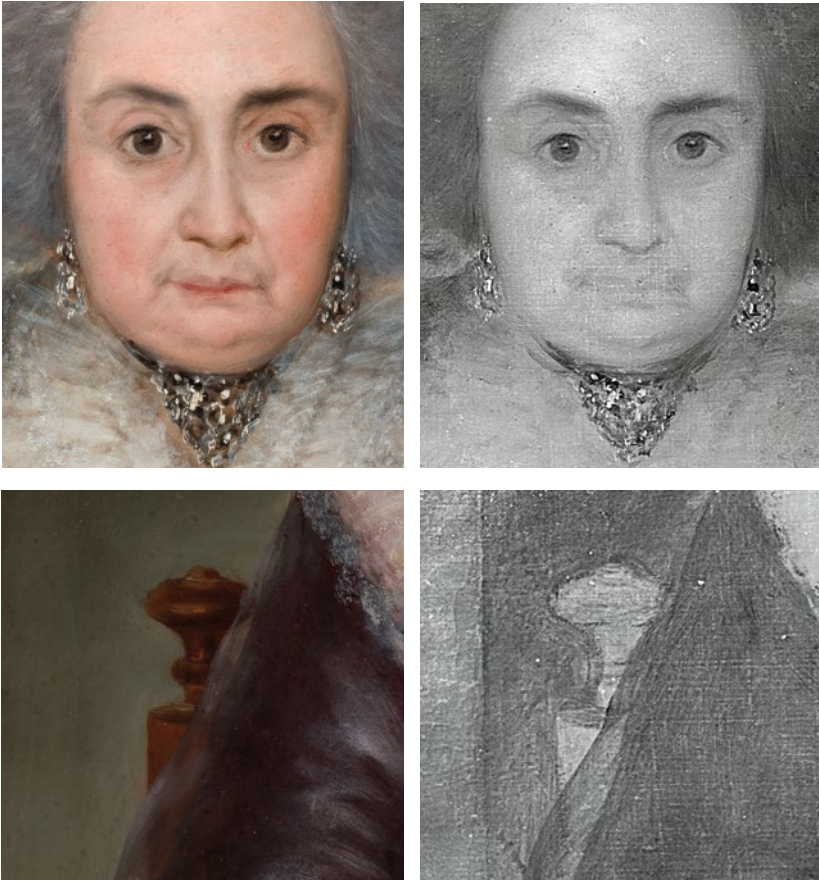
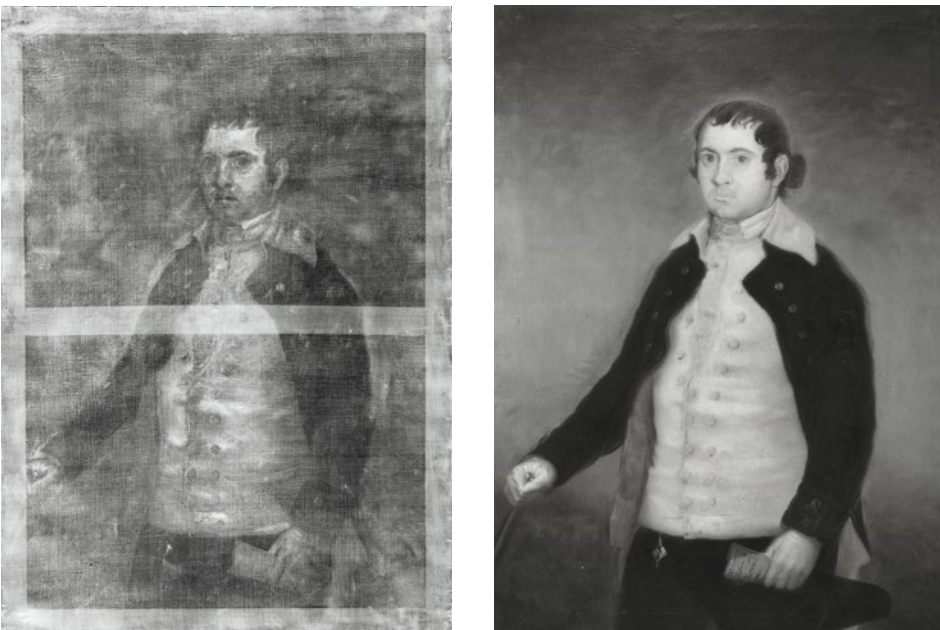


Fig. 14. Detalle de las puntillas de la manga derecha de Bernarda Tavera mediante luz normal y reflectografía infrarroja



Figs. 15-16. Detalles del perfilado del rostro de Bernarda Tavira y del dibujo en el pomo de la silla mediante luz normal y reflectografía infrarroja



Figs. 17-18. Radiografía y reflectografía infrarroja de Antonio Adán de Yarza

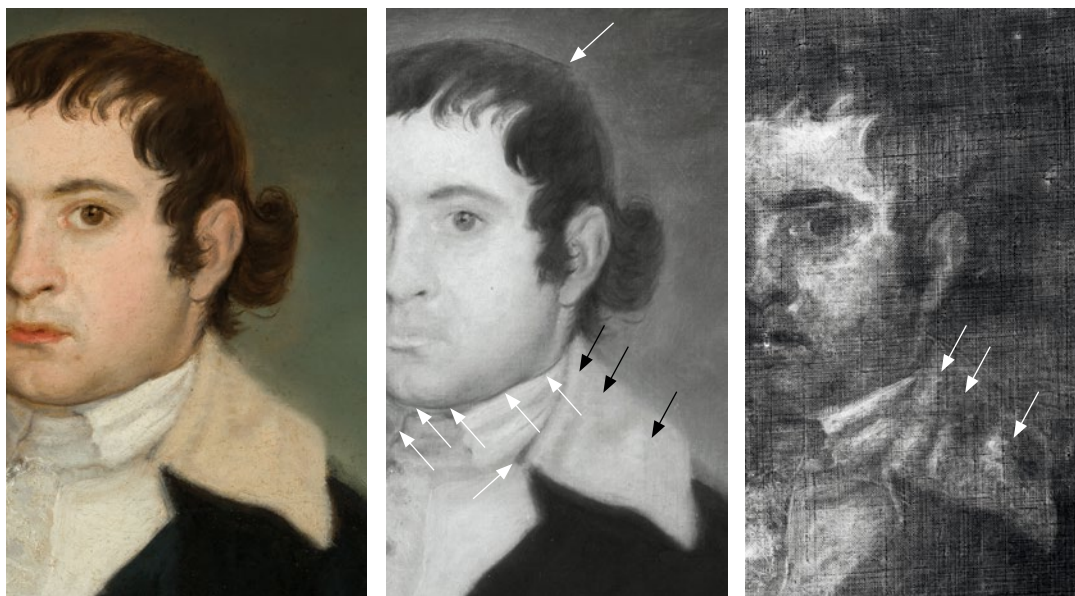


Fig. 19. Detalle del retrato de Antonio Adán de Yarza mediante luz normal, reflectografía infrarroja y radiografía. En la reflectografía se aprecian trazos de dibujo previo o un perfilado con color que se distingue también a simple vista, así como pinceladas sinuosas en el cuello de la chaqueta que se observan claramente en la radiografía.

También delata con claridad que el brazo derecho se estrechó ligeramente perfilando su contorno con un color similar al del fondo, pero que se confunde con él a simple vista. El brazo izquierdo se perfiló también con el color del fondo, dando un fuerte contraste radiográfico, pero después se ensanchó un poco sobrepintando el fondo con el color de la chaqueta. Es difícil determinar si se hizo buscando simular el efecto de la luz sobre el tejido o simplemente para ampliar el contorno del brazo. Existen algunos otros cambios muy interesantes. En primer lugar, la reflectografía infrarroja ha evidenciado que el retratado sostenía en su mano izquierda un objeto algo más pequeño que la actual nota con su nombre (quizá un papel enrollado o el guante de su mano derecha...). La radiografía no da ninguna lectura de ello porque la referida nota, de color blanco, está pintada sin duda con blanco de plomo, un pigmento cuya opacidad a los rayos X hace muy difícil detectar cualquier elemento subyacente [fig. 20].

El segundo cambio importante tiene que ver con el elemento que porta en su mano derecha [fig. 21]. Lo que parece ser una fusta era originalmente una vara más gruesa, quizá un bastón. Esto es detectable tanto en la reflectografía infrarroja como en la radiografía. A simple vista, se distingue también un retoque con pintura a ambos lados para sobrepintar el elemento original. Además, bajo la mano derecha se aprecia en la radiografía una zona de mayor densidad, más clara, con forma más o menos poligonal, que quizá en origen se trataba de una nota que sostenía con la mano o una superficie sobre la que apoyaba esta, algo que, en todo caso, el artista decidiría eliminar.



Fig. 20. Detalle de la mano izquierda de Antonio Adán de Yarza mediante luz normal, radiografía y reflectografía infrarroja. La reflectografía permite distinguir otro objeto de diferente forma bajo la nota.

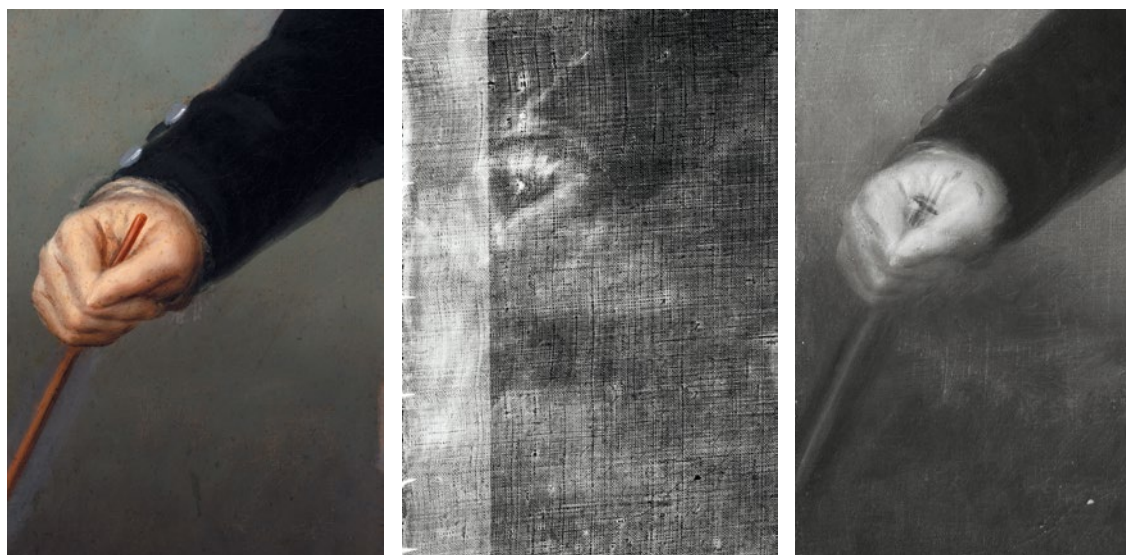


Fig. 21. Detalle de la mano derecha de Antonio Adán de Yarza mediante luz normal, radiografía y reflectografía infrarroja

Por último, otro cambio significativo que se detecta mediante reflectografía infrarroja es el desplazamiento de los botones inferiores del chaleco, al principio más juntos entre sí y finalmente algo más separados [fig. 22].

La radiografía y la reflectografía de *María Ramona de Barbachano* [figs. 23-24] son concordantes con las de los otros dos retratos. Lo más reseñable es el engrosamiento del cinturón y el ligero cambio de posición del brazo izquierdo. Se hace muy patente también el modo de cubrir los fondos con pinceladas vigorosas, casi restregando el pincel.



Fig. 22. Detalle del chaleco de Antonio Adán de Yarza mediante reflectografía infrarroja, donde se aprecia el cambio de posición de, al menos, tres botones en la zona inferior.

RESTAURACIÓN

Cuando las pinturas llegaron al Museo de Bellas Artes de Bilbao carecían de marco y su aspecto era, a simple vista, descuidado. Sin embargo, presentaban un buen estado de conservación general y, como se ha mencionado, se encontraban prácticamente intactas, lo que resultó muy sorprendente. En los bastidores se aprecian



Figs. 23-24. Radiografía y reflectografía infrarroja de *María Ramona de Barbachano*

orificios de salida de insectos xilófagos y algunos listones poseen cierta deformación, a pesar de lo cual los ensamblajes permanecen estables y aportan una buena cohesión al conjunto de los soportes. Aunque no tienen cuñas de ajuste, la tensión de los lienzos es correcta. Estos mostraban también algunas deformaciones, las más reseñables coincidiendo con los cantos internos del bastidor, que estaban marcados, como sucede habitualmente cuando los soportes están contruidos de esta manera. El retrato de Bernarda Tavira presentaba dos pequeños rotos o perforaciones en la mitad superior de la composición que no afectaban a áreas importantes, así como un rasgado de 2 centímetros coincidiendo con el canto exterior del bastidor en el lado derecho, a 17 centímetros del ángulo inferior. Los clavos, cuyas cabezas muestran cierta oxidación de poca relevancia, están en las tres obras perfectamente fijados. Cabe reseñar la existencia de un denso estrato de suciedad acumulado en el reverso y especialmente alojado entre el bastidor y la tela en el borde inferior de los tres cuadros.

El tratamiento consistió en la limpieza mecánica de todos estos elementos, la corrección de las deformaciones del soporte y la consolidación de los rotos del lienzo del retrato de Bernarda Tavira, del que, asimismo, se retiró la etiqueta de papel fijada en el reverso para su posterior conservación y encapsulado.

Como ya se ha indicado, la materia pictórica aparece craquelada en toda la superficie de las obras, incluso con las características formaciones en “tela de araña”. Se había producido un ligero levantamiento en los bordes de los craquelados, pero solo se apreciaba una falta de adherencia con riesgo de desprendimiento en pequeños puntos muy aislados de las tres obras, así como en la periferia de los rotos del soporte en el caso del retrato de Bernarda Tavira. Existían algunas pequeñas pérdidas de materia que no afectaban a elementos importantes, siendo las más relevantes las localizadas en el borde horizontal del ángulo inferior derecho en el retrato de Antonio Adán de Yarza y en los rotos del de Bernarda Tavira. En estos casos se realizó una consolidación local de la materia pictórica con un adhesivo natural y peso localizado. Los pequeños rotos en el retrato de la señora se consolidaron igualmente por el reverso.

La patología más importante de las tres obras consistía en un estrato de suciedad muy oscurecido con numerosas deposiciones de insectos en toda la superficie pictórica, especialmente en los colores claros. En el retrato de Bernarda Tavira, el análisis realizado por Arte-Lab de una muestra tomada de este estrato indicó la presencia de un material graso que no se ha podido identificar claramente, barajándose varias posibilidades: un producto comercial de limpieza o un aceite utilizado para “refrescar” la pintura. En esta obra se apreciaba además un aspecto superficial “restregado”, lo que indica un intento de limpieza¹⁰, así como una pequeña cata de limpieza en la muñeca izquierda de la señora. También el retrato de María



Fig. 25. Detalles de las obras durante los procesos de limpieza del estrato superficial

Ramona de Barbachano presentaba unas catas de limpieza en la zona superior del borde derecho. En el tratamiento llevado a cabo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la limpieza se realizó con un medio acuoso y con ayuda de bisturí para eliminar en lo posible los excrementos de insectos [fig. 25]. Durante esta operación se comprobó que, como es frecuente, dichas deposiciones orgánicas han degradado en numerosos puntos la capa pictórica. En cualquier caso, la intervención a bisturí fue selectiva y especialmente cauta para no erosionar el original. Los restos que no pudieron ser eliminados por completo se velaron en la posterior fase de reintegración cromática con colores al barniz. Las pequeñas lagunas de materia pictórica se reintegraron de igual manera con un estucado previo para nivelar la superficie pictórica. El acabado final consistió en tres barnizados con barniz de dammar. El primero a brocha una vez concluida la limpieza y los otros dos en aerosol tras la reintegración cromática.

Para una adecuada presentación, las obras se han vestido con marcos hechos específicamente para ellas, acordes con su estilo y época. Se ha realizado un montaje de conservación con una protección trasera de policarbonato celular.

ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DE GOYA

La exposición *Goya y la corte ilustrada*, que pudo verse en el Museo de Bellas Artes de Bilbao de febrero a mayo de 2018, permitió cotejar en el mismo entorno y en las mismas condiciones (especialmente en cuanto a iluminación) los retratos que se estudian aquí con un buen número de obras del pintor aragonés. En una primera apreciación, se detectó una relación estilística directa con tres pinturas en concreto: *La reina María Luisa de Parma con tontillo* (c. 1789), *La gallina ciega* (1788) y *Francisco Cabarrús, conde de Cabarrús* (1788). Resultó de gran interés comprobar las analogías en lo referente al uso del color y de recursos técnicos idénticos para plasmar ciertos detalles, lo que reveló un modo de trabajar semejante. Para explicar esto, a continuación se comparan, a modo de ejemplo, algunos detalles de estas pinturas.

La correspondencia más obvia dentro de este conjunto se produce, quizá, entre los retratos de Bernarda Tavira y la reina María Luisa de Parma, aun salvando las distancias entre los trabajos realizados para un encargo particular y uno real. En las manos de ambas mujeres [fig. 26], se observa un tratamiento análogo de las carnaciones y de las uñas, así como una semejanza en las reservas dejadas para las manos en los vestidos, concretamente en el dedo meñique de la mano izquierda de la reina y en el índice de la mano derecha de la señora, donde se distinguen asimismo líneas de dibujo semejantes. El modelado de los brazos y el tratamiento de las uñas, solamente sugeridas, es también muy afín. Estas correspondencias quedan también patentes en la reflectografía infrarroja del retrato de la señora Tavira. Incluso la pulsera de esta posee una textura semejante a algunos de los adornos del vestido de

10. A propósito de esto, en las fotografías de las obras publicadas en 1930 en el diario *ABC* a las que Xavier Bray y Juliet Wilson-Bareau hacen referencia en su texto de esta misma publicación, se distingue, a pesar de la escasa calidad de las imágenes, este efecto de restregado, así como el denso estrato de suciedad y de deposiciones de insectos en las tres pinturas.

la segunda, especialmente el broche que lleva en un lazo sobre su pecho [fig. 27]. La solución técnica de estos elementos (el “paso a paso”), con toques de pintura negra y blanca algo restregada, es muy parecida en ambos retratos.

Es curioso constatar igualmente analogías con *La gallina ciega*, como, por ejemplo, la que se produce entre el aderezo de la señora Tavira, especialmente el collar, y la pasamanería que lleva a la cintura uno de los personajes del cuadro propiedad del Museo del Prado, así como la hebilla en el borde de su pantalón [fig. 28]. Los toques blancos del collar y del pendiente de la señora, al igual que los anteriormente mencionados de la pulsera, son semejantes en textura y color a los de la hebilla, pero sobre todo es destacable el similar tratamiento del collar de ella con respecto a la pasamanería del muchacho, donde se repiten los mismos grafismos.

Las cintas azules en el tocado de Bernarda Tavira son asimismo semejantes a las de la joven que aparece de pie a la izquierda de la composición en *La gallina ciega* [fig. 29]. Coinciden en color, pero sobre todo en la pincelada aplicada en zigzag, con dirección vertical en el caso de la señora y horizontal en el de la muchacha. También es perceptible en algunos puntos la reserva dejada en el fondo para este elemento. Difiere el tono más claro y menos contrastado en el retrato de la señora, donde la materia pictórica es algo menos cargada. Por otra parte, estos detalles delatan que el tratamiento del cabello para ambas figuras, con el característico empolvado de color gris azulado de moda en la época, es muy semejante en cuanto al color y, especialmente, en la textura y dirección de la pincelada.

En relación al retrato de Antonio Adán de Yarza, pueden establecerse también correspondencias con uno de los personajes de *La gallina ciega*, concretamente con el joven sonriente situado a la derecha de la escena. Don Antonio porta en la cintura un adorno con forma romboidal que pende de una cadena, difícil de identificar pero muy similar al que lleva este último personaje [fig. 30].

Pero sobre todo es con *Francisco Cabarrús, conde de Cabarrús* con el que las analogías del retrato del señor Adán de Yarza son más evidentes [fig. 31]. Ambos posan de forma similar, el tratamiento de las botonaduras y de los pañuelos de encaje que adornan a los retratados es asimismo parecido, y los rostros manifiestan una gran semejanza técnica, especialmente en su tercio inferior, donde se constata el parecido en el modo de plasmar las bocas. Lo cierto es que tanto el retrato de Antonio Adán de Yarza como el de su esposa muestran gran sintonía con el del primer director del Banco de San Carlos.

Si nos centramos ahora en el retrato de María Ramona de Barbachano y comparamos los adornos (quizá una pareja de relojes, uno real y otro simulado, asociados a dos *chatelaines*¹¹ respectivamente) que penden de su fajín con los que porta Cabar-

rús, se distingue un tratamiento pictórico muy semejante [fig. 32]. Con pinceladas verticales transparentes (encuadras en azul) arrastrando la pintura, se indica la caída del objeto; con toques más empastados con un sesgo horizontal (encuadrados en rosa), se sugieren los reflejos del metal.

La misma analogía técnica puede establecerse con respecto a los bordados del vestido de María Luisa de Parma, resueltos con colores casi idénticos a los de los adornos de María Ramona de Barbachano [fig. 33].

Al cotejar estos accesorios de la señora Barbachano con las joyas de María Luisa de Parma en su retrato [fig. 34], sorprende comprobar la gran semejanza de su factura. En ambos casos se parte de una base transparente realizada con un color de aspecto bituminoso. Sobre esta base, que aporta el tono dorado y sirve para encajar la forma general de las joyas, se aplicaron los toques de color empastados para definir los brillos.

Para concluir con estos ejemplos, otra de las correspondencias más destacables tiene lugar entre el velo de María Ramona de Barbachano y el del tocado de la mujer a la derecha de la composición en *La gallina ciega* [fig. 35]. El tejido está plasmado de idéntica forma, con un color negro muy diluido aplicado sobre la superficie seca de los fondos para sugerir la transparencia de los velos, y mediante grafismos en zigzag muy semejantes aplicados con gran libertad.

11. Algo así como un llavero del que se podían colgar relojes, llaves y pequeños utensilios para el trabajo doméstico (comunicación personal con Xavier Bray). El Museo Frederic Marès de Barcelona posee una extensa colección de este tipo de objetos.



Fig. 26. Detalles de la mano derecha de Bernarda Tavira con luz normal y reflectografía infrarroja y detalle de la mano izquierda de María Luisa de Parma



Fig. 27. Detalles de la pulsera de Bernarda Tavira y del broche de María Luisa de Parma



Fig. 28. Detalles del aderezo de Bernarda Tavira y de la hebilla y la pasamanería de uno de los personajes de *La gallina ciega*



Fig. 29. Detalles del tocado de Bernarda Tavira y de uno de los personajes de *La gallina ciega*

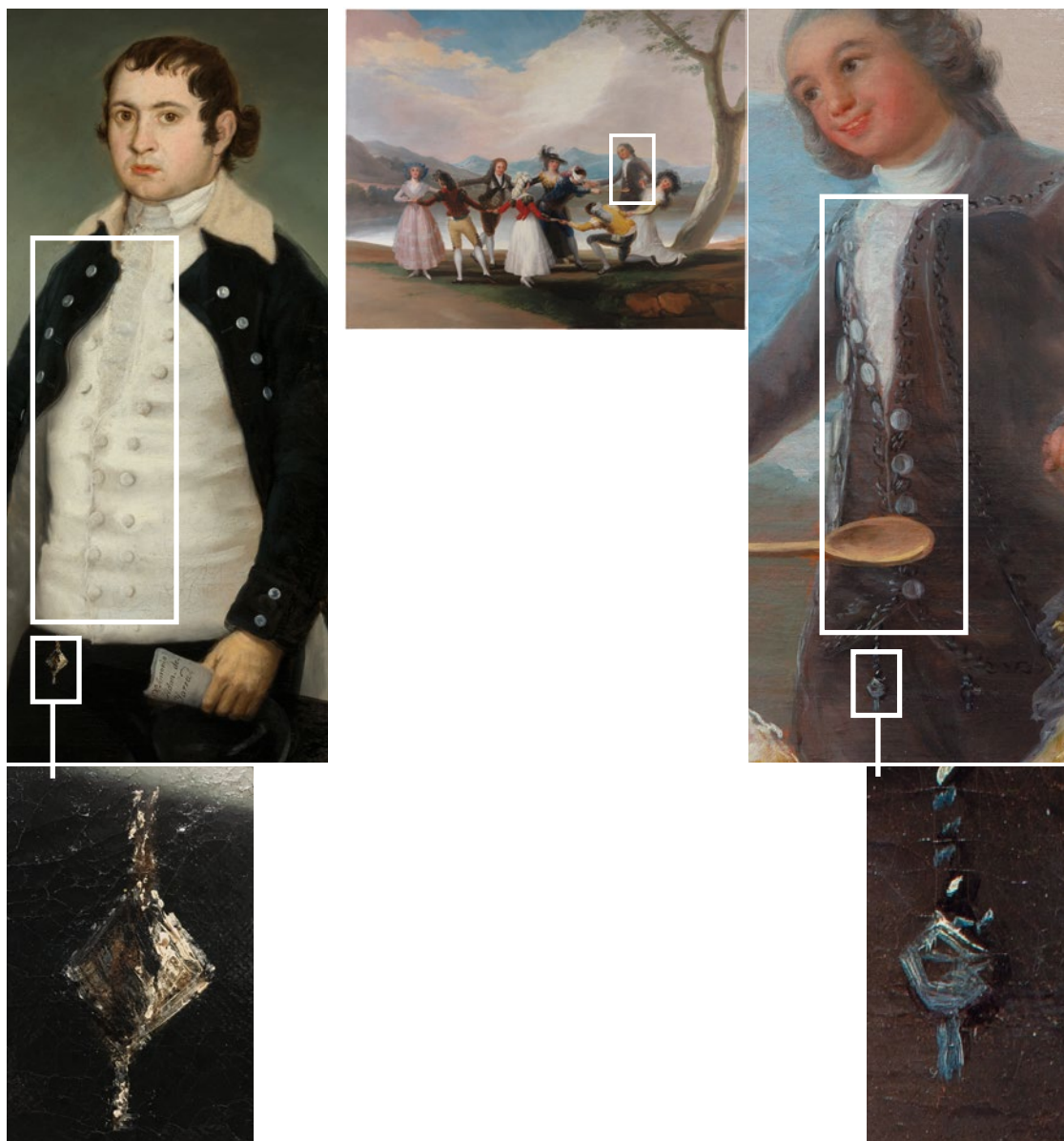


Fig. 30. Detalles de las botonaduras y de los adornos de Antonio Adán de Yarza y de uno de los personajes de *La gallina ciega*

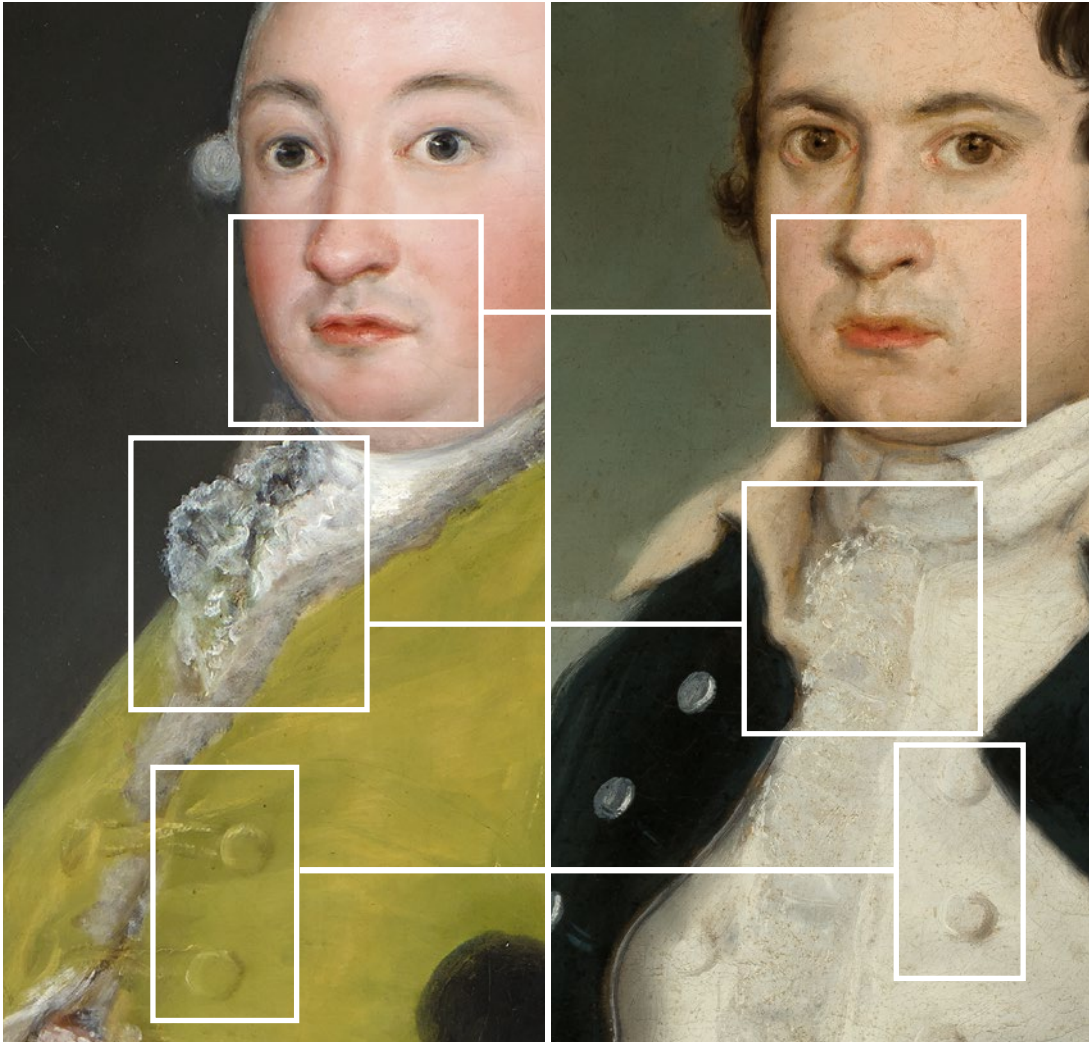


Fig. 31. Detalles de los retratos de Francisco Cabarrús y Antonio Adán de Yarza

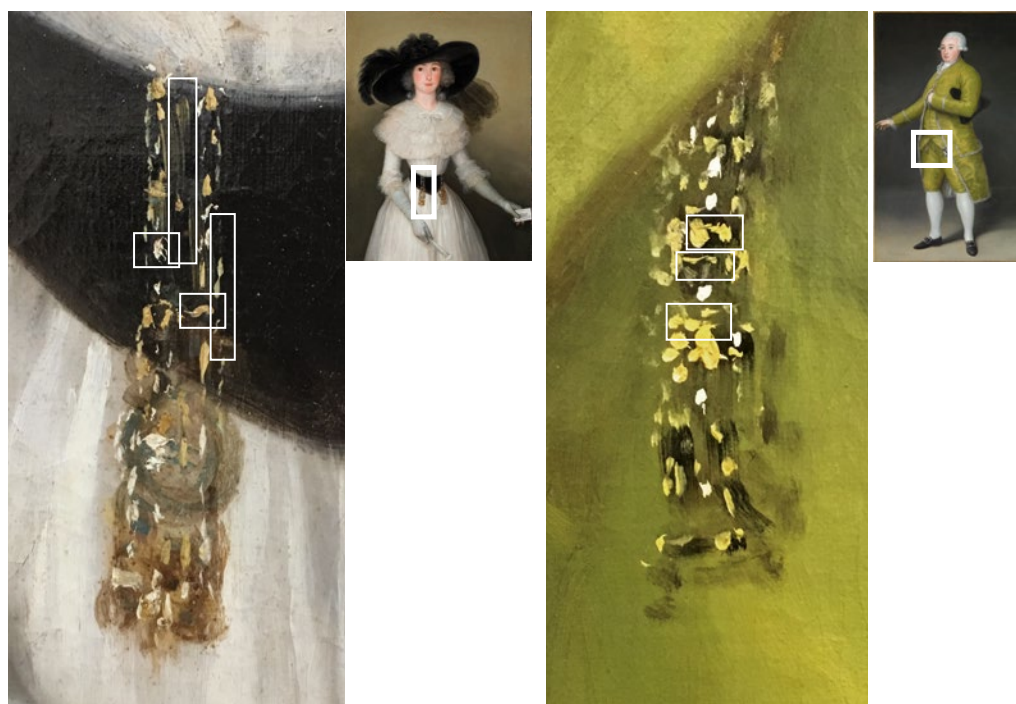


Fig. 32. Detalles de los adornos de María Ramona de Barbachano y Francisco Cabarrús



Fig. 33. Detalles del collar de María Luisa de Parma y del adorno de María Ramona de Barbachano

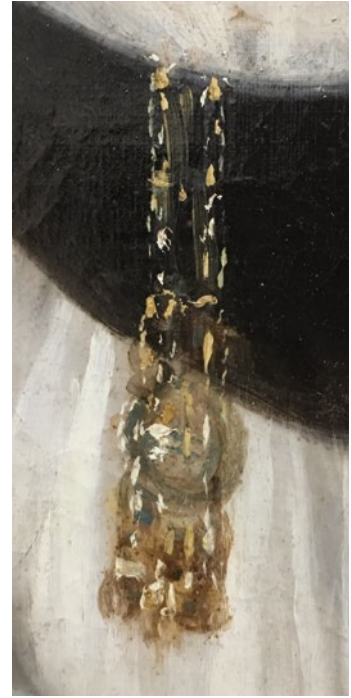
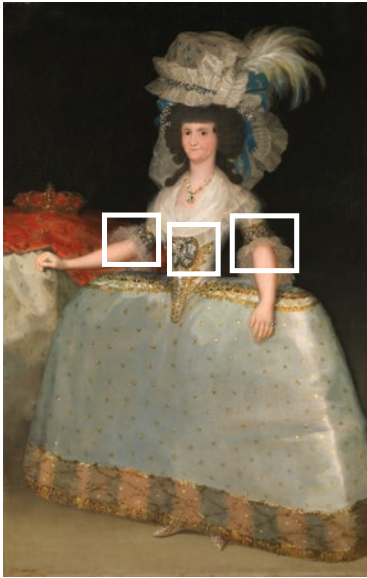


Fig. 34. Detalles de los bordados del vestido de María Luisa de Parma y del adorno de María Ramona de Barbachano

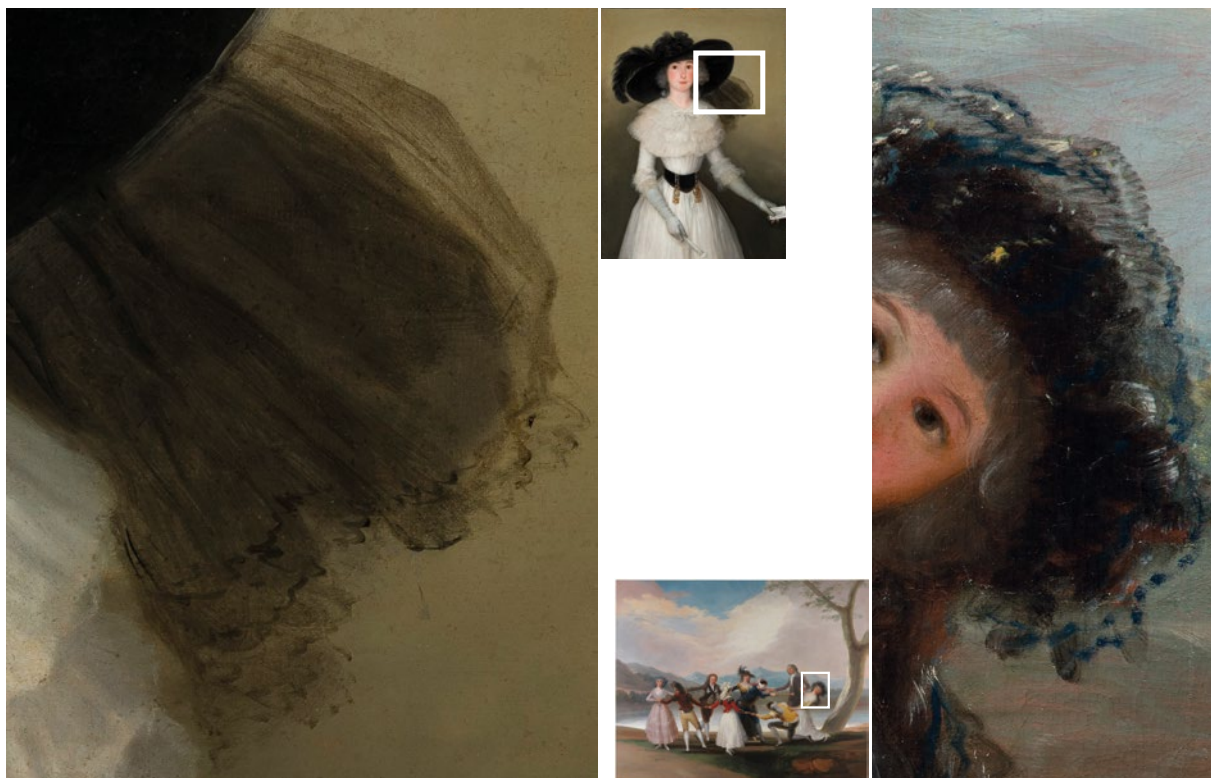


Fig. 35. Detalles de los tocados de María Ramona de Barbachano y de uno de los personajes de *La gallina ciega*

CONCLUSIONES

Como ya se ha indicado, las pinturas se han mantenido casi intactas desde su creación a pesar de los avatares sufridos durante la Guerra Civil española, o quizá precisamente su expatriación en aquel momento es lo que ha favorecido esta circunstancia. Libres de adiciones o intervenciones no originales, son un documento muy valioso para evaluar la técnica de su autor y aportar, consecuentemente, una atribución certera y fundamentada. El análisis de la composición material, del tratamiento pictórico y del comportamiento de los materiales a partir de estudios físicos y químicos, así como el cotejo de determinados rasgos de estilo, de la caligrafía plástica y del empleo del color permiten situar los retratos en la producción de Francisco de Goya comprendida entre los años 1787 y 1788.

El redescubrimiento de estas tres obras inéditas y su estudio a través de este trabajo de investigación han significado una oportunidad única para acercarnos de nuevo a uno de los maestros más singulares de la pintura española.

ANTONIO ADÁN DE
YARZA TAVIRA (1761-1835)

SUSANA SERRANO ABAD
MIKEL URIZAR

El linaje Adán de Yarza

Antonio Adán de Yarza desciende de un ilustre linaje vizcaíno, documentado desde la Baja Edad Media (siglos XIII-XIV)¹ y referenciado por Lope García Salazar en sus *Bienandanças e Fortunas* (siglo XV), si bien, según el árbol genealógico familiar, su génesis se remonta al siglo X. Una época en que el linaje se define por el vínculo de sangre y el parentesco, también por las estrategias, pactos y alianzas que establecen sus líderes en el marco social y territorial, así como en torno al patrimonio. Los cabeza de linaje se identifican con el grupo dominante, ocupan cargos y oficios en los órganos locales y territoriales de poder y prestan servicios al señor/rey, de quien obtienen derechos y beneficios económicos.

El linaje Adán de Yarza, con casa solar en Lekeitio, extendía su área de influencia sobre dicha villa y las anteiglesias de la Merindad de Busturia, donde sus miembros desempeñaron cargos y oficios vinculados a la administración de la justicia y el gobierno de la comunidad, en ocasiones otorgados por merced real. Estos cargos se fueron transmitiendo en el seno de la familia y recayeron también en Antonio Adán de Yarza que, en el siglo XVIII, fue alcalde de Fuero de las Merindades de Busturia y Zornotza, así como preboste y alférez mayor perpetuo de Lekeitio.

Más allá del ámbito local y comarcal, los Adán de Yarza participaron en la formación y posterior desarrollo de las instituciones del Señorío de Bizkaia, en su gobierno y vida política. Las Juntas Generales de Gernika estaban ya institucionalizadas en la primera mitad del siglo XIV. Por el acta de la celebrada en 1342, conocemos que a esta Junta acudieron los señores de Bizkaia asistidos por los alcaldes de Fuero de las cinco Merindades de dicho territorio, pertenecientes a los principales

linajes del Señorío, Adán de Yarza entre los mismos². Más tarde, en 1379, quien ostentaba el título de señor de Bizkaia se convirtió en rey de Castilla. Aun así, los hidalgos vizcaínos continuaron manteniendo los vínculos con el señor-rey³. Los Adán de Yarza prestaron servicios a los sucesivos reyes de Castilla y estuvieron presentes en la vida pública y política de la Corte. Rodrigo Adán de Yarza asistió en 1476 a la jura del señor consorte de Bizkaia, Fernando el Católico, en Gernika [fig. 1]; su esposa, María de Muncharaz, fue dama de Isabel la Católica, y el hijo de ambos, Francisco, fue paje de la misma y estuvo al servicio de Carlos I en la guerra de las Comunidades (1521-1523). Asimismo, vía matrimonio, emparentó con las casas de Muxica y Butrón, dos de los principales solares de la Bizkaia medieval, junto con los Abendaño y los Arteaga.

Dos hechos decisivos marcan el devenir de este linaje en los siglos XVI y XVII. Por un lado, se consolida en la organización institucional y política del Señorío de Bizkaia; por otro, afianza la transmisión patrimonial y la reproducción social del mismo a través de la creación del vínculo y mayorazgo de Adán de Yarza, así como de alianzas matrimoniales.

Respecto al gobierno del Señorío, el cargo de diputado, con carácter electivo y designación en Junta General, fue dotándose de atribuciones en el siglo XVI; Francisco Adán de Yarza figuró entre los elegidos para desempeñar dicho cargo (1510)⁴. Asimismo, miem-

1. Arsenio Dacosta Martínez. *Los linajes de Bizkaia en la Baja Edad Media : poder, parentesco y conflicto*. Bilbao : Universidad del País Vasco, Servicio Editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitaipen Zerbitzua, [2003].

2. Gregorio Monreal Zia. "El Cuaderno de Juan Núñez de Lara de 134" en *Historia Iuris : estudios dedicados al profesor Santos M. Coronas González*. 2 vols. Universidad de Oviedo : KRK, 2014, vol. 2, pp. 1039-1066.

3. Iñaki García Camino. "La formación territorial y espacios políticos de Bizkaia: siglos VIII-XV" en Joseba Agirreazkuenaga Zigorraga (dir.). *Historia de la Diputación Foral de Bizkaia. 1500-2014*. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 2014, p. 29.

4. Mikel Zabala Montoya. "Los orígenes de la Diputación de Bizkaia : de los diputados generales a la Diputación General" en Joseba Agirreazkuenaga Zigorraga (dir.). *Historia de la Diputación Foral de Bizkaia. 1500-2014*. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 2014, p. 76.



Fig. 1
Francisco de Mendieta
Besamanos a Fernando V por los vizcainos en 1476, 1609
Bizkaiko Batzar Nagusiak / Juntas Generales de Bizkaia

bros de la familia estuvieron al frente de la Diputación General de Bizkaia de forma continuada a lo largo del siglo XVII⁵, cuando los diputados generales representaban ya la máxima autoridad política en el Señorío de Bizkaia.

En cuanto a la transmisión del patrimonio dentro del linaje, quedó establecida en 1584, fecha en que se funda el mayorazgo de Yarza-Zubieta, mediante testamento dado en Lekeitio por Magdalena Adán de Yarza Idiáquez⁶, dueña y señora de los solares mencionados. Al no tener descendencia, nombró heredera universal a su sobrina Magdalena Adán de Yarza Uribe (Lekeitio, 1580), aún menor de edad.

5. Lourdes Etxebarria Orella. "La formación y desarrollo de la Diputación General de Bizkaia desde la Concordia de 1630 hasta 1700" en Joseba Agirreazkuenaga Zigorraga (dir.). *Historia de la Diputación Foral de Bizkaia. 1500-2014*. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 2014, pp. 121-122 y 135.

6. Hija de Martín Adán de Yarza Butrón y Ana Pérez de Idiáquez Lili, matrimonio que permitió estrechar vínculos con uno de los más antiguos y prestigiosos linajes de Gipuzkoa, Lili, con casa solar en Zestoa.

La fundación de un mayorazgo comenzaba con la vinculación de una casa solar y a ella se iban añadiendo bienes, títulos, cargos, de manera que los bienes vinculados no podían ser enajenados ni repartidos en herencia, pasaban íntegramente al heredero/a designado/a. Esta institución permitía mantener y/o aumentar el estatus económico y el poder de él derivado, así como la cohesión interna del linaje y su reproducción social⁷.

Más tarde, la heredera Magdalena Adán de Yarza contrajo matrimonio con Antonio Navarro de Larreategui, establecido en la Corte y con altos cargos al servicio de la Corona desde finales del siglo XVI. Fue miembro del Consejo Real en el reinado de Felipe II, secretario de Felipe III y de Manuel Filiberto de Saboya, virrey de Sicilia, donde obtuvo la distinción de patricio de Mesina y ciudadano de Palermo. Este último cargo también fue

7. Con la promulgación de la última ley de mayorazgos de 19 de agosto de 1841, quedaron definitivamente abolidos. Bartolomé Clavero. *Mayorazgo : propiedad feudal en Castilla (1369-1836)*. Madrid : Siglo XXI, 1974, pp. 381-392.



Fig. 2
Palacio de Zubieta, Ispaster, Bizkaia
Auñamendi Eusko Entziklopedia

ocupado por su hijo, Antonio Adán de Yarza Larreategui, que a su vez desarrolló una intensa carrera política en la Diputación General de Bizkaia hasta su muerte en 1676, en que le sucedió su hijo Antonio Jacinto Adán de Yarza Axpe en el cargo de diputado general.

En el siglo XVIII se refuerza el patrimonio del mayorazgo con el matrimonio de Josefa Jacinta Adán de Yarza Zaldívar (Lekeitio, 1687-1768) y Miguel Vélez de Larrea Llona (Bilbao, 1657-1723), cuyas capitulaciones tuvieron lugar en Andújar (Jaén) en 1710. La casa solar Vélez de Larrea radicó en Oñati (Gipuzkoa), pero sus bienes se extendían también por Bilbao y su entorno. Además del Palacio de Urgoiti (Galdakao, Bizkaia), sumaron al patrimonio familiar el Palacio de Zubieta (Ispaster), construido a inicios

del siglo XVIII a partir de una antigua torre que controlaba el camino y la ría colindante [fig. 2]⁸.

Miguel Vélez de Larrea fue cónsul del Consulado de Sevilla, marchó a México, donde residió varios años y acumuló una más que notable fortuna. Gestionó en América una complicada encomienda real, por la cual fue nombrado caballero de la Orden de Santiago. Más tarde, una vez establecido en la Corte, fue miembro fundador, prefecto y “bienhechor” de la Real Congregación de San Ignacio de Loyola de los vascos en Madrid. En la misma, junto al apellido Vélez de Larrea, aparecen los de otros notables que ocupan significati-

8. Jaione Velilla Iriondo. “Palacio de Zubieta” en *Ondare : cuadernos de artes plásticas y monumentales*, Donostia-San Sebastián, n.º 12, 1994, pp. 173-208.

vos cargos en secretarías, ministerios o reales ejércitos; en concreto, Juan Bautista Orendáin, marqués de la Paz, Sebastián de la Cuadra, marqués de Villarías, y Joaquín Ignacio Barrenechea, I marqués del Puerto⁹.

En estas fechas, personajes destacados del llamado “partido vizcaíno” en la Corte, como así se les conocía, estuvieron al servicio del Señorío de Bizkaia. Miguel Vélez de Larrea desempeñó las funciones de diputado en Corte del Señorío de Bizkaia y mantuvo estrechas negociaciones con el gobierno durante el reinado de Felipe V¹⁰. En 1722 recibió el encargo de negociar la aplicación del decreto de retorno de las Aduanas al interior, junto con Pedro Bernardo Villarreal de Bériz.

En 1729-1730, Josefa Jacinta Adán de Yarza, utilizando el poder de testar que le confirió Miguel Vélez de Larrea antes de morir, instituyó el vínculo y mayorazgo Adán de Yarza Vélez de Larrea, que así pasaría a denominarse, y dispuso la línea sucesoria del mismo, priorizando a los varones. Debido al fallecimiento de los dos primeros hijos, Antonio (1734) y Miguel (1743), recayó el mayorazgo en Fernando Adán de Yarza. De la casa Vélez de Larrea se agregaron los bienes raíces radicados en la villa de Oñati, así como los existentes en Galdakao, Bedia, Zaratamo, Amorebieta-Etxano, Larrabezua, Lezama y Begoña del Señorío de Bizkaia.

Fernando Adán de Yarza y Bernarda Tavira

Fernando Adán de Yarza contrajo matrimonio con Bernarda Tavira Cerón (Antequera, Málaga, 1727-Madrid, 1797), hija de Ana Cerón Tellez-Girón de la Cueva¹¹ y José Tavira Osorio Zaldívar, II marqués del Cerro de la Cabeza. El marquesado del Cerro

9. Alberto Angulo Morales. “La Diputación General de Bizkaia : tiempos de guerras y negociaciones (1700-1750)” en Joseba Agirreazkuenaga Zigorraga (dir.). *Historia de la Diputación Foral de Bizkaia. 1500-2014*. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 2014, pp. 148-154.

10. *Ibid.*, pp. 148-157.

11. Casada en primeras nupcias con Juan Ignacio Bernuy y Enriquez de Cabrera, III marqués de Benamejí.

de la Cabeza fue concedido en 1698 por Carlos II a Diego Alonso de Tavira Osorio Piédrola, natural de Andújar (Jaén) y gentilhomme de su Cámara¹². Estaba casado con Teresa Brígida Zaldívar¹³, nacida en Vitoria-Gasteiz en 1661 e hija de Ana María Ortiz de Landazuri y Diego Zaldívar, conde de Saucedilla¹⁴.

Teresa Brígida Zaldívar había contraído matrimonio previamente: en primeras nupcias con Antonio Jacinto Adán de Yarza Axpe, en Vitoria-Gasteiz en 1686, y tuvieron una hija, Josefa Jacinta Adán de Yarza Zaldívar (Lekeitio, 1687), sucesora en el mayorazgo Yarza-Zubietta; y en segundas nupcias con José Manrique de Arana, marqués de Villa Alegre, en 1688 en Vitoria-Gasteiz. Luego, Josefa Jacinta Adán de Yarza Zaldívar y José Tavira Osorio Zaldívar, hermanos de vínculo simple, como estrategia patrimonial, casaron a sus respectivos hijos.

Bernarda Tavira y Fernando Adán de Yarza, capitán de Infantería del Regimiento de la Reina y caballero de la Orden de San Juan, residieron en Valladolid, donde también vivió el hermano de este, José. Ambos hermanos desarrollaron una intensa vida sociocultural en esta ciudad de pasado cortesano y sede de la Real Audiencia y Chancillería. Fueron miembros fundadores de la Academia Geográfico-Histórica de Caballeros Voluntarios de Valladolid¹⁵, en la que coincidieron con notables y personalidades de la cultura ilustrada, como los marqueses de Castrofuerte [fig. 3], retrata-

12. Enrique Toral y Fernández de Peñaranda. “La concesión del Marquesado del Cerro de la Cabeza” en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, n.º 93, 1977, pp. 9-52.

13. José Carlos de Torres Martínez. “El Mayorazgo fundado por Cristóbal de Piédrola y su mujer Isabel Palomino de Arjona (1525)” en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, n.º 202, 2010, p. 137.

14. El título de conde de Saucedilla fue concedido en 1689 a Diego Zaldívar Fernández, nacido en Briviesca en 1637, almirante de la Flota de Nueva España, capitán general de la Armada de la Guardia y Carrera de las Indias.

15. Marcelino Gutiérrez del Caño. *Apuntes para la historia de la Academia Geográfico-Histórica de Caballeros Voluntarios de Valladolid*. Valladolid : Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1889.



Fig. 3
Francisco de Goya
El marqués de Castañeda, c. 1804-1808
Musée des Beaux Arts de Montréal, 173 (45.954)

dos por Goya¹⁶, Gregorio Mayans y Siscar o el padre Enrique Flórez.

El matrimonio tuvo tres hijos, nacidos en Valladolid: Antonio (1761), Ignacio (1763) y Vicente, que falleció siendo niño. Tras la muerte de Fernando Adán de Yarza (1766), su hermano José, tutor de los menores, solicitó en 1771 la entrada de Antonio e Ignacio en el

Real Seminario de Nobles de Madrid [fig. 4]¹⁷, centro para la educación y enseñanza de la élite. El requisito de acceso era la nobleza heredada, de la que habían de informar los testigos. Quienes acreditaron la noble-

16. Los futuros marqueses de Castañeda serían retratados por Goya en torno a 1804-1808. Pierre Gassier ; Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*. Fribourg : Office du livre ; Paris : Vilo, 1970, pp. 167 y 199.

17. Archivo Histórico Nacional. Universidades, 672, exp. 29. Ver Jacques Soubeyroux. "El Real Seminario de Nobles de Madrid y la formación de las élites en el siglo XVIII" en *Bulletin Hispanique*, t. 97, n.º 1, 1995, pp. 13-32; Francisco Andújar Castillo. "El Seminario de Nobles de Madrid en el siglo XVIII : un estudio social" en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, Madrid, n.º 3, 2004, pp. 201-225; Álvaro Chaparro Sáinz ; Andoni Artola Renedo. "El entorno de los alumnos del Real Seminario de Nobles de Madrid (1727-1808) : elementos para una prosopografía relacional" en José María Imízcoz Beunza ; Álvaro Chaparro Sáinz (eds.). *Educación, redes y producción de élites en el siglo XVIII*. Madrid : Sílex, 2013, pp. 177-200.



Fig. 4
 José Cebrián García
Antiguo Seminario de Nobles, hoy Hospital Militar, 1864
 Biblioteca Nacional de España, ER/5116 (31)

za de sangre de la familia fueron Francisco Villarreal de Bériz, natural de Lekeitio, del Consejo de S. M. y su oidor en la Real Chancillería de Valladolid; José

Fernando Barrenechea¹⁸, caballero de la Orden de

18. José Fernando Barrenechea, nacido en Bilbao en 1708, era hijo de Juana Josefa Novia de Salcedo y del Barco, y de Joaquín Ignacio Barrenechea Erquiñigo, I marqués del Puerto, caballero de la Orden de Calatrava, miembro del Consejo de Hacienda y plenipotenciario de Felipe V en el congreso de Soissons (1728-1729). Contrajo matrimonio con Ana María Morante de la Madrid y Castejón, III marquesa de la Solana, y tuvieron una hija, Rita Nicolasa Barrenechea Morante (Bilbao, 1757-Madrid, 1795), IV marquesa de la Solana y condesa del Carpio, cuyo retrato, realizado por Goya, se encuentra en el Museo del Louvre. Al morir su madre en 1761, padre e hija se trasladan a vivir a Valladolid. En 1775 contrae matrimonio, se traslada a Barcelona y posteriormente reside en Madrid. Su residencia en esta capital, calle Jacometrezo, muy próxima a la de Antonio Adán de Yarza, fue centro de tertulias aristocráticas. Sus estancias en Bilbao fueron frecuentes. Ver Inmaculada Urzainqui. *"Catalin" de Rita de Barrenechea y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*. Vitoria-Gasteiz : Ararteko, 2006 [estudio preliminar].

Santiago, II marqués del Puerto y mayordomo de semana del rey; y por último, Manuel de Salcedo y Castillo, del Consejo de S. M. y su oidor en la Real Chancillería de Valladolid, hijos todos ellos del Señorío de Bizkaia. En el Real Seminario de Nobles ingresaron con los Adán de Yarza, entre otros, los hermanos de José Toro Zambrano¹⁹, director del banco de San Carlos retratado por Goya²⁰.

Antonio Adán de Yarza permaneció en el Real Seminario hasta 1781. Dos años después, moría su tío y tutor, José Vélez de Larrea, que agregó todos sus bienes y propiedades al mayorazgo, entre otros dos casas en Bilbao y otras dos en Madrid. Ese mismo año de 1783, ingresó en la Real Maestranza de Caballería de Granada²¹ y obtuvo licencia real para administrar sus bienes, dado que aún no alcanzaba la mayoría de edad, que era de 25 años. Asimismo, pasó a ser tutor y curador de su hermano Ignacio. De inmediato, comenzó a gestionar su patrimonio, se trasladó a Bilbao, donde residió todo el año 1784, organizando directamente la administración del mismo²². Fue también accionista del Banco de San Carlos prácticamente desde su fundación²³.

Antonio Adán de Yarza y Ramona Barbachano

Antonio Adán de Yarza Tavira y Ramona de Barbachano Arbaiza contraen matrimonio el 19 de diciem-

bre de 1787 en la parroquia de San Juan Bautista de Mondragón (Gipuzkoa)²⁴, enlace en el que se funden la “sangre azul y roja”, la que funda sus rentas en propiedades rústicas y protoindustriales (ferrerías y molinos) con la de la burguesía comercial. Ese mismo año también se casa su hermano Ignacio con María Villafañé²⁵, hija de María Luisa Andreu y Manuel Villafañé, del Consejo de S. M. en el Supremo de Castilla, caballero de la Orden de Carlos III, juez asesor de las Reales Caballerizas y director de sus Reales Estudios, cuyo retrato, realizado por Goya, solo se conoce a través de un grabado de François Hubert [fig. 5]²⁶.

Ramona Barbachano (Bilbao, 1760-1834)²⁷ era hija de José Antonio Barbachano Labrostegui y María Josefa Arbaiza Berroeta. Los Barbachano habían fijado su residencia en Bilbao en la década de 1630, establecieron diversas sociedades comerciales familiares y vínculos, vía matrimonial, con reconocidas familias del comercio bilbaíno (Gardoqui, Mezcorta, Viar, Ardanaz). Era una firma fundamentalmente de importación, que comerciaba en Londres, Hamburgo, Burdeos, Nantes, Exon y Ámsterdam, y que alcanzó los valores totales de negociación más altos durante la primera mitad del siglo XVIII. En torno a 1735 y 1745, los Barbachano eran los máximos comerciantes

19. Archivo Histórico Nacional. Universidades. Leg. 1314.

20. Nigel Glendinning ; José Miguel Medrano. *Goya y el Banco Nacional de San Carlos : retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid : Banco de España, 2005, p. 97; Xabier Bray. *Goya : the portraits*. [Cat. exp.]. London : National Gallery Company Limited, 2015, pp. 57-59, fig. 28.

21. Inmaculada Arias de Saavedra Alías. *Estatutos y ordenanzas de la Real Maestranza de la ciudad de Granada*. Granada : Universidad de Granada, 2005; Jorge Valverde Fraikin. *Catálogo general de caballeros y damas de la Real Maestranza de Caballería de Granada (1686-1995)*. Granada : Comares, 1995, p. 131.

22. Archivo Histórico Provincial de Bizkaia. Notariales. Dionisio Albóniga, 2814 (1784).

23. Archivo Histórico del Banco de España. Secretaría. Caja 884.

24. Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián AHDSS-DEAH, sig. 134200101-0262. A juzgar por la dispensa de las proclamas exigidas antes de la celebración del matrimonio, este se debió de oficiar apresuradamente por algún motivo, bien pudiera ser la muerte del padre de Ramona de Barbachano, ocurrida el 18 de diciembre del referido año en Mondragón, es decir, un día antes de la boda.

25. María Ángeles Ortego Agustín. *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII : ordenamiento jurídico y situación de las mujeres a través de la documentación notarial*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 1999, pp. 306-307 (tesis doctoral).

26. Pierre Gassier ; Juliet Wilson. *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*. Fribourg : Office du libre ; Paris : Vilo, 1970, pp. 100 y 374.

27. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia AHEB-BEHA, sig. 068300100-0129; sig. 069400400-0122.



Fig. 5
François Hubert según una pintura de Francisco de Goya
Manuel de Villafañe, 1791
Biblioteca Nacional de España, IH/9812

de la Villa [figs. 6 y 7]²⁸. De manera que llegaron a ocupar cargos en el gobierno de la misma, así como en el Consulado de Bilbao. En dicha institución consular, José Antonio Barbachano, suegro de Antonio Adán de Yarza, fue cónsul (1756), apoderado en Corte (1763-1764) y prior (1769 y 1783). Su hermano, José Honorato Barbachano, llegó a ser el máximo responsable de la Secretaría del Consejo de Guerra en Madrid.

28. Aingeru Zabala Uriarte. *Mundo urbano y actividad mercantil, Bilbao 1700-1810*. Bilbao : Bilbao Bizkaia Kutxa, 1994 (Colección Biblioteca de Historia del Pueblo Vasco, t. 9).

Ramona Barbachano era viuda de Vicente Antonio Icuza Arbaiza (Errenteria, Gipuzkoa, 1737-Santa Marta, Colombia, 1785)²⁹, su primo y capitán corsario de la Real Compañía Guipuzcoana, en la que entró a prestar servicios en 1757. Posteriormente, en 1783, año de su matrimonio en Bilbao³⁰, Vicente Antonio Icuza pasó al

29. Vicente de Amezaga Aresti. *Vicente Antonio de Icuza, comandante de corsarios*. Caracas : Ed. del Cuatricentenario, 1966.

30. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia AHEB-BEHA, sig. 068900100-0025 y 0026.



Fig. 6
Thomas Morony
Vista de la M.N. y M.L. Villa de Bilbao en el Señorío de Vizcaya, 1784
Euskal Museoa - Bilbao - Museo Vasco

servicio real, siendo ascendido a teniente coronel de Infantería, y falleció en Colombia. Enlace sin descendencia, Ramona Barbachano heredó 20.000 pesos y bienes raíces en Errenteria y en Oiartzun (Gipuzkoa)³¹.

La nueva familia Adán de Yarza-Barbachano se fundó en unas muy sólidas condiciones económicas. El patrimonio gestionado por Antonio Adán de Yarza

en Bizkaia comprendía³²: propiedades inmobiliarias en Bilbao, que le permitían disfrutar de considerables rentas urbanas, en concreto, dos casas en la calle Bidebarrieta y otra en la de Jardines, además de una cuarta en la colindante jurisdicción de Begoña, en el barrio de Atxuri³³; las rentas de la casa torre de Yarza (Lekeitio) y del Palacio de Zubietia; caseríos en Mendexa, Natxitua, Gizaburuaga, Ibarrangelu, Ereño, Arteaga y

31. Archivo Histórico de Euskadi-Euskadiko Artxibo Historikoa. Archivo de la Casa de Ramery. Testamento de Vicente Icuza 6.12.1785.

32. Archivo Histórico Foral de Bizkaia. AHFB/BFAH. Administración de Bizkaia. Seguridad Pública, Guerras y Servicio Militar AQ01359/015, AQ01506/020, AQ00875/003, AQ01506/023, AQ01590/073. Archivo Histórico Nacional. Agrupación de Fondos de Consejos Suprimidos. Cámara de Castilla. Viudedades. Leg. 1343/Exp. 13.

33. Jaime de Kerexeta. *Fogueraciones de Bizkaia del siglo XVIII*. Bilbao: Instituto Labayru: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992, pp. 542 y 521.



Fig. 7
Luis Paret y Alcázar
Vista de El Arenal de Bilbao, c. 1783-1784
Museo de Bellas Artes de Bilbao. Depósito de la Diputación Foral de Bizkaia a través de la dación del BBV en 1996

Bedarona; caseríos en Amoroto, además de la ferrería Zubieta y un molino; caseríos en Galdakao, donde se situaba también el Palacio de Urgoiti, la ferrería del mismo nombre y un molino, así como en Larrabetzu y Zornotza. Percibía también Antonio Adán de Yarza los diezmos correspondientes al patronato único de las iglesias de Ereño, San Jesús de Ea y Bedarona; al copatronato de las de Ibarrangelu, San Juan de Ea, Natxitua y Akorda, y al tercio del patronato de la iglesia parroquial de Lekeitio y de las cinco anteiglesias anejas de la misma (Amoroto, Bedarona, Gizaburua, Ispaster y Mendexa). Además, como preboste de Lekeitio, tenía derecho a percibir el 2,5% de las transacciones comerciales efectuadas en dicho puerto, a cargo de la Cofradía de Mareantes.

A ello debemos sumar el patrimonio radicado en Álava, Gipuzkoa y Madrid. Fuentes documentales correspondientes a 1790 atestiguan que, solo en lo relativo a los bienes del mayorazgo que tenía Antonio Adán de Yarza en Lekeitio, Bilbao y sus alrededores, Vitoria-Gasteiz, Oñati y Madrid, le rentaban anualmente unos 95.635 reales (cómputo promedio de los últimos cinco años), deducidos los gastos de mantenimientos y reparaciones³⁴. Además, las rentas de otros 50.000 reales invertidos en acciones del Banco de San Carlos a título personal. También fue accionista de la Real

34. Archivo Histórico Nacional. Agrupación de Fondos de Consejos Suprimidos. Cámara de Castilla. Viudedades. Leg. 1343/Exp. 13.

Compañía de Filipinas, pero en relación a una herencia recibida por su esposa.

Ramona Barbachano, por su parte, entregó en las capitulaciones matrimoniales la relevante cantidad de 220.000 reales e incorporó los bienes heredados de su primer matrimonio y toda clase de bienes y alhajas, hasta un total de 835.193 reales³⁵.

El nuevo matrimonio Adán de Yarza-Barbachano fijaba su residencia en pleno centro del Madrid de los Austrias, en la calle Cruz Verde (parroquia de San Martín), donde nació su único hijo, Fernando (Madrid, 1788-Lekeitio, 1834)³⁶. Los primeros indicios de su propósito de residir en Bilbao son de ese mismo año, cuando remiten desde Madrid a Bilbao varias cajas y baúles con ropa y plata; en 1790 se conoce una nueva partida de derechos aduaneros en Orduña. Su traslado definitivo debió de ser en 1794³⁷, instalándose en la calle Bidebarrieta, arteria residencial de la burguesía bilbaína³⁸.

En adelante, Antonio Adán de Yarza desarrolló una intensa actividad político-administrativa, por lo que

alcanzó un gran prestigio, tanto a nivel local en Bilbao como en Bizkaia. Tras su paso por el Ayuntamiento de Bilbao con el cargo de regidor (1800, 1805 y 1808), tomó parte activa en la ocupación francesa de la Villa desde el 16 de agosto de 1808 hasta el 19 de septiembre del mismo año. Formó parte del gobierno provisional de la Villa, nombrado por R. O de 24 de agosto del ministro de Marina, José Domingo Mazarredo³⁹; resultó entonces herido por una bayoneta al intentar entregar un escrito de la Diputación a los mandos militares franceses y sufrió pérdidas significativas en su patrimonio⁴⁰. Ese mismo año participó en la comisión que fue a Vitoria-Gasteiz para entrevistarse con Fernando VII al objeto de que este confirmara los Fueros de Bizkaia e intervino como apoderado de la Villa de Bilbao en Juntas Generales. Asimismo, fue uno de los notables elegidos por la Diputación para asesorar a Juan José María Yandiola en su representación por Bizkaia en la Asamblea de Bayona. En 1809, con el anterior, fue nombrado diputado en Corte para expresar a José I la lealtad de la Diputación General a su persona y a la Constitución de Bayona (1808). Integró dicho año la Junta de Subsistencia creada para proporcionar suministros a las tropas imperiales de Napoleón.

Por Decreto Imperial en París, el 8 de febrero de 1810 se creó el Gobierno de Bizkaia (Álava, Bizkaia y Gipuzkoa) y el general Pierre Thouvenot fue nombrado gobernador. Este mismo nombró en 1810 a Antonio Adán de Yarza miembro del Consejo de Provincia de Bizkaia⁴¹. Un año después, actuó como “jefe de policía” encargado de velar por el mantenimiento del orden público y organizar los servicios pertinentes.

35. Archivo Histórico de Euskadi-Euskadiko Artxibo Historikoa. Archivo de la Casa de Ramery. Contrato matrimonial celebrado entre Ramona Barbachano y Antonio Adán de Yarza 19.08.1791.

36. La defunción se registró también en Bilbao. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia AHEB-BEHA, sig. 069400400-0135 y 251800100-0109.

37. A tenor de los poderes que otorga a sus representantes para el cobro de intereses de acciones y de rentas de sus casas en Madrid, que se remiten exclusivamente desde Bilbao o Lekeitio. Archivo Histórico del Banco de España. Secretaría. Caja 884.

38. En dicha calle se emplazaba también el Palacio Mazarredo, residencia de la familia homónima, donde nació José Domingo Mazarredo Gortazar, teniente general de la Armada, retratado por Francisco Goya. Bajo el reinado de José I Bonaparte fue nombrado ministro de Marina, cargo que ocupó de 1808 a 1812 y cuyas primeras disposiciones llevaron a Antonio Adán de Yarza a formar parte del gobierno provisional de la Villa de Bilbao. Ilustrado de la época, participó en las tertulias organizadas por la condesa de Montijo, junto con personajes notables como Jovellanos, Francisco Cabarrús, Mariano Luis de Urquijo y el propio Goya.

39. Joseba Agirreazkuenaga Zigorraga ; Susana Serrano Abad. *Viaje por el poder en el Ayuntamiento de Bilbao, 1799-1999 = Bilboko Udal agintean barrena, 1799-1999*. Bilbao : Área de Cultura y Turismo = Kultura eta Turismo Saila, 1999, p. 187.

40. Juan Gracia Cárcamo. “Adán de Yarza y Tavira, Antonio” en Joseba Agirreazkuenaga (dir.). *Diccionario biográfico de los diputados generales, burócratas y patricios de Bizkaia (1800-1876)*. Bilbao : Juntas Generales de Bizkaia, 1995, p. 56.

41. *Ibid.*, p. 57.

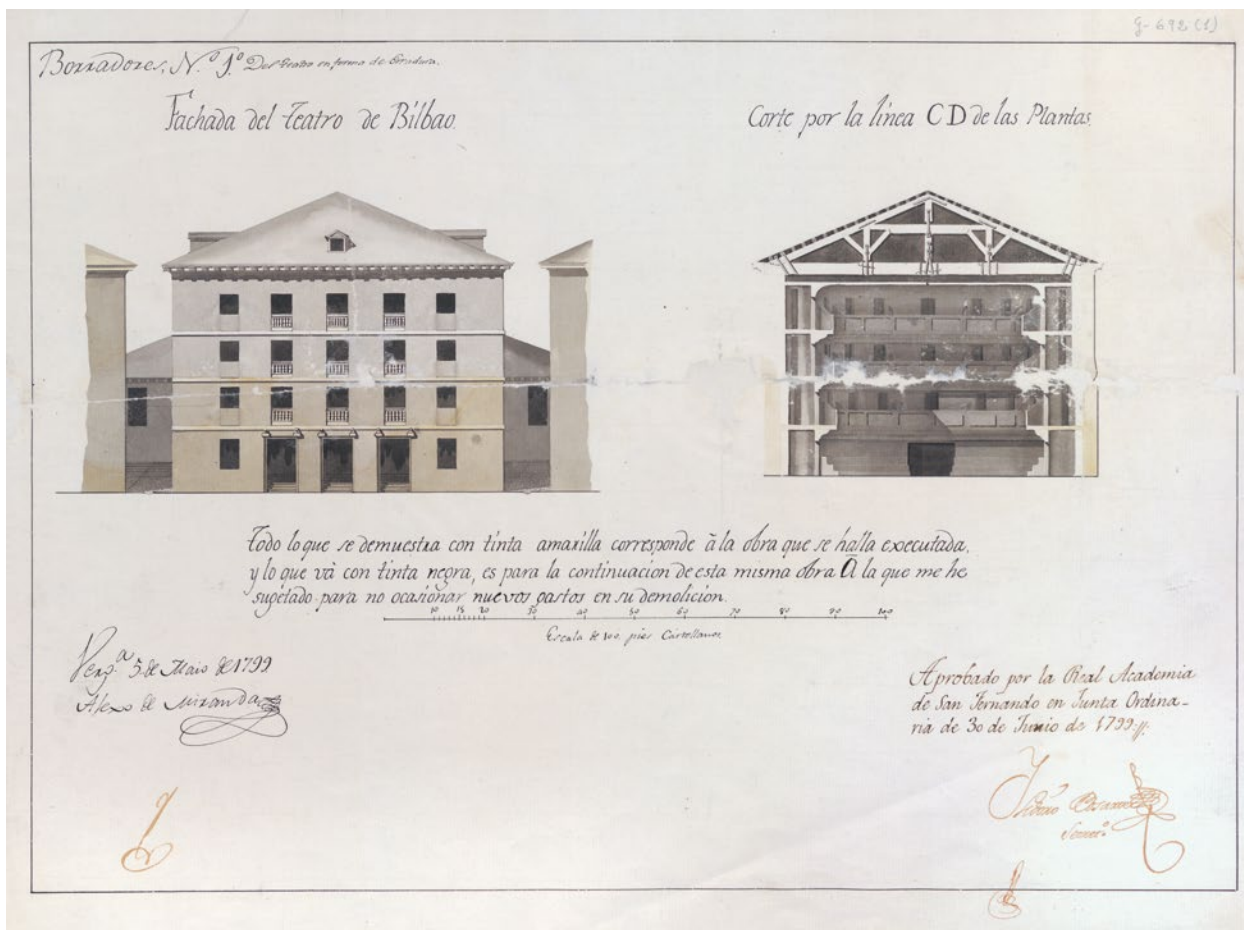


Fig. 8
El Teatro de Comedias de la calle Ronda, 1799
Archivo Histórico Foral de Bizkaia (BFAH/AHFB)

En 1812 integró durante unos meses el Consejo de Intendencia de Bizkaia. En un informe secreto realizado para Napoleón, figuraba entre las personas más influyentes “qui ont de la naissance”⁴². Del gobierno de José I recibió la Cruz de la Orden Real de España. Al término de la ocupación napoleónica, dejó de participar en el Ayuntamiento de Bilbao, pero volvió de nuevo a la política municipal durante el Trienio Liberal. Repitió en el cargo de regidor en el Ayuntamiento en 1820 y 1821; dos años más tarde, era nombrado miembro de la Junta de Obras de la Villa. Entretanto,

42. Román Basurto Larrañaga. “Linajes y fortunas mercantiles de Bilbao del siglo XVIII” en *Itsas memoria : revista de estudios marítimos del País Vasco*, Donostia-San Sebastián, n.º 4, 2003, p. 343.

su hijo, Fernando Adán de Yarza Barbachano, tomó parte como regidor en el Ayuntamiento de 1819 y, más adelante, fue miembro de la Junta de Caridad de la Santa Casa de Misericordia (1833).

Resaltó de igual modo en el impulso y desarrollo de las ciencias, las letras y las artes. En 1784 Antonio Adán de Yarza figuraba entre los miembros supernumerarios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País⁴³. Fue uno de los promotores del primer teatro que existió en Bilbao, construido en 1799 con el nombre de

43. Julián Martínez Ruiz. *Catálogo general de individuos de la R.S.B. de los Amigos del País (1765-1793)*. Donostia-San Sebastián : Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1985, p. 19.

Coliseo⁴⁴ [fig. 8]. Y su residencia de la calle Bidebarrieta fue espacio de tertulias de ilustrados, enciclopedistas y liberales. En el inventario de bienes embargados a la familia durante la primera guerra carlista, figura una relación de libros del palacio de Zubieta que permite intuir la amplia, rica y variada biblioteca que habían formado los Adán de Yarza⁴⁵. Incluía títulos en latín y francés, además de obras de un amplio abanico temático (gramática francesa e inglesa, política, historia, botánica, teología, viajes, etcétera).

Antonio Adán de Yarza falleció en Bilbao el 3 de enero de 1835. Meses antes había muerto su hijo Fernando, de manera que el mayorazgo recayó en su nieto Carlos Adán de Yarza Cenica. El linaje se perpetuó en la máxima institucional de Bizkaia hasta el siglo XIX, así como en el Ayuntamiento de Bilbao. Carlos Adán de Yarza Cenica fue diputado provincial, general y padre de Provincia del Señorío de Bizkaia (1846-1848)⁴⁶, cargo honorífico este último de gran relevancia. Fue también alcalde de Bilbao durante el bienio 1856-1858. Con posterioridad, su hijo Mario Adán de Yarza Torre Lequerica fue diputado general segundo de la última Diputación Foral disuelta por R. O. de 5 de mayo de 1877, tras la Ley de Abolición de los Fueros (1876).

44. Alberto Santana Ezquerria. "La racionalidad de la arquitectura neoclásica bilbaína : soluciones para una ciudad ahogada" en J. M. González Cembellín ; A. R. Ortega Berruguete (eds.). *Bilbao, arte eta historia = Bilbao, arte e historia*. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, vol. I, pp. 270-271.

45. Archivo Histórico Foral de Bizkaia. AHFB/BFAH. Administración de Bizkaia. Seguridad Pública, Guerras y Servicio Militar AQ01506/023.

46. Juan Gracia Cárcamo. "Adán de Yarza y Tavira, Antonio" en Joseba Agirreazkuenaga (dir.). *Diccionario biográfico de los diputados generales, burócratas y patricios de Bizkaia (1800-1876)*. Bilbao : Juntas Generales de Bizkaia, 1995, pp. 54-55. También Joseba Agirreazkuenaga (dir.) ; Susana Serrano Abad. *Bilbao desde sus alcaldes : diccionario biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal en tiempos de revolución liberal e industrial*. Bilbao : Ayuntamiento, Área de Cultura y Turismo, 2002, vol. 1 (1836-1901), pp. 293-315.

MARÍA ADÁN DE YARZA:
UNA HISTORIA DE
GUERRA, ARTE Y EXILIO

FRANCISCO JAVIER MUÑOZ FERNÁNDEZ

En memoria de quienes no regresaron

Guerra, arte y exilio

Con la Guerra Civil, el tesoro artístico del País Vasco tuvo un destino dispar: desde el traslado para su protección, pasando por la evacuación a Francia, la incautación, la desaparición y también la recuperación y la restitución a sus propietarios. Así sucedió con el patrimonio artístico de María Adán de Yarza, que bien podría resumir la situación de muchos particulares e instituciones en aquellos años de miedo e incertidumbre.

El Gobierno de Euzkadi, que se constituyó el 7 de octubre de 1936 y se estableció en Bilbao, se encargó, desde la Dirección General de Bellas Artes, de la salvaguarda del tesoro artístico en el territorio que quedó bajo su jurisdicción. La Dirección General decidió custodiar parte del patrimonio de instituciones y particulares en diferentes depósitos que estableció en Bilbao, y así lo hizo con una selección de obras de arte de María Adán de Yarza que retiró de su residencia en el Palacio de Zubieta, en las inmediaciones de Lekeitio. Entretanto, la Dirección General de Bellas Artes, aprovechando la Exposición Internacional de París de 1937 en la que el País Vasco iba a contar con una sección propia dentro del pabellón de España, pensó organizar distintas exposiciones de arte contemporáneo en diferentes ciudades, para lo que necesitaría parte de las obras que custodiaba en Bilbao, que empezó a enviar a París. Sin embargo, y ante la inminente caída y posible destrucción de Bilbao, el Gobierno de Euzkadi decidió evacuar a Francia, de manera precipitada, parte del patrimonio artístico que custodiaba y que también se podría utilizar en futuras muestras de arte. Entre las obras que se evacuaron figuraban los fondos de instituciones como el Museo de Arte Moderno de Bilbao, la Iglesia y varios particulares, más concretamente tres retratos del Palacio de Zubieta. María Adán de Yarza, al igual que muchas otras personas, siguió un camino paralelo y se exilió en Biarritz, seguramente con la intención de volver a su hogar, aunque nunca más regresó.

María Adán de Yarza y el Palacio de Zubieta

María Adán de Yarza nació en Bilbao en 1883¹ y residió con sus padres, Mario Adán de Yarza y Teresa Mazarredo, en la casa familiar de Zubieta, donde contó con la compañía de Cristina Morrisey, una institutriz inglesa con quien seguramente perfeccionó su inglés, que sumó a sus conocimientos de francés y euskera. De hecho, en su domicilio escuchaba emisoras inglesas y recibía habitualmente el periódico *L'Echo de Paris*.

La residencia familiar era conocida por la arquitectura del edificio, erigido en el siglo XVIII, y especialmente por el jardín, que contaba con gran variedad de especies². Además, el palacio había sido frecuentado, durante el periodo estival, por la reina Isabel II, y durante aquellos años por la emperatriz Zita de Austria y su familia. Entre 1920 y 1927 María Adán de Yarza perdió a sus progenitores. Primero falleció su padre, y siete años más tarde, su madre, por lo que heredó un vasto patrimonio, también compuesto por numerosas obras de arte, cuya gestión ella misma se encargó de supervisar. Entre las obras de arte que atesoraba el palacio destacaban varias de Luca Giordano y tres retratos de ancestros familiares de Francisco de Goya.

1. Partida de bautismo de María Adán de Yarza en la parroquia Señor Santiago de Bilbao, fechada el 15 de diciembre de 1883. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia/Bizkaiko Elizaren Histori Artxiboa (AHEB/BEHA). Libro 074200300, p. 113.

2. Antonio Cavanilles. *Lequeitio en 1857*. Madrid : Imprenta de J. de Martín de Alegría, 1858, pp. 127-130; Juan E. Delmas. *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya*. Bilbao : Imprenta y Litografía de Juan E. Delmas, 1864, pp. 157-158; "Palacio de Zubieta" en *La Vasconia : revista ilustrada*, Buenos Aires, n.º 12, 30 de enero de 1894, pp. 141-142; Jaione Velilla Iriondo. "Palacio de Zubieta" en *Cuadernos de sección : artes plásticas y monumentales*, [Donostia-San Sebastián], n.º 12, 1994, pp. 173-208; Joseba Agirreazkuenaga (dir.) ; Susana Serrano. *Bilbao desde sus alcaldes : diccionario biográfico de los alcaldes de Bilbao y gestión municipal en tiempos de revolución liberal e industrial*. Bilbao : Ayuntamiento, Área de Cultura y Turismo, 2002, vol. 1 (1836-1901), pp. 293 y ss.; Joseba Agirreazkuegana (dir.) *Diccionario biográfico de los diputados generales, burócratas y patricios de Bizkaia* (1800-1876). [Gernika-Lumo] : Bizkaiko Batzar Nagusiak = Juntas Generales de Bizkaia, 1995, pp. 54-58.

LOS CUADROS DE GOYA EN VIZCAYA

LA SEÑORA DEL PALACIO DE ZUBIETA

Por Fernando de la Quadra Salcedo
(Marqués de los Castellinos)

Desde los nuevos artículos que se escribieron en Vizcaya, en uno de los números conocidos de este periódico en Lequeitio, vascos, y que giraban con la estampa adornada los señores de Adán de Yara en el Palacio de Zubieta, habitantes de Lequeitio.

Se trata de tres preciosos lienzos del pintor genovés Francisco de Goya y Lucientes. Aunque de ellos se han realizado en alguna que otra obra, no se han reproducido que nosotros, para un catálogo, revistas y otros afines no tenemos hallado las origines de los personajes portados de los cuadros tan hoy notoria y reproducida.

D^a Bernarda de Tardín y Corón, Cuernavaca, por Goya (1788).



Ya el año 1927, en el *Noticiero Báltico*, hicieron mención de estos cuadros así como de otros del pintor Goya, cuya multitud de obras enlazadas, no solo por su apellido Goya, sino por el apellido de sus hijos de su padre, tuvieron el honor de ser enmendados y enmendados. Ademas que el padre de Goya se mandó a pintar en Zaragoza en San Fermín de los Navarros, así como otros.

D. Antonio Adán de Yara, por Goya (1786).



D^a María Ramona de Barbachano, Señora del Palacio de Zubieta, por Goya (1786).



(Fotografías reproducidas).



Entre las obras de Goya se para a destacar una de las más importantes que se encuentran en el Palacio de Zubieta que se nos presenta en el año de 1828, de pie, hasta media pierna en posición sencilla y elegante, vestida con traje blanco y de volantes amarillos, cuyos adornos se hacen distinguir y proclaman las grises perlas y blancos de la mantilla blanca genovesa. La mujer cubre con su brazo izquierdo y derecho la doble cascabela tocada por el pintor genovés con aquella luz que en cuanto se observa se halla como si fuera un resplandor. Engastada hasta el antebrazo y dejando ver la mano del mismo, promueve por las faldas blancas del vestido en cuyo centro se ve un lazo que se dice María Ramona.

En las obras de Goya se para a destacar una de las más importantes que se encuentran en el Palacio de Zubieta que se nos presenta en el año de 1828, de pie, hasta media pierna en posición sencilla y elegante, vestida con traje blanco y de volantes amarillos, cuyos adornos se hacen distinguir y proclaman las grises perlas y blancos de la mantilla blanca genovesa. La mujer cubre con su brazo izquierdo y derecho la doble cascabela tocada por el pintor genovés con aquella luz que en cuanto se observa se halla como si fuera un resplandor. Engastada hasta el antebrazo y dejando ver la mano del mismo, promueve por las faldas blancas del vestido en cuyo centro se ve un lazo que se dice María Ramona.

Entre las obras de Goya se para a destacar una de las más importantes que se encuentran en el Palacio de Zubieta que se nos presenta en el año de 1828, de pie, hasta media pierna en posición sencilla y elegante, vestida con traje blanco y de volantes amarillos, cuyos adornos se hacen distinguir y proclaman las grises perlas y blancos de la mantilla blanca genovesa. La mujer cubre con su brazo izquierdo y derecho la doble cascabela tocada por el pintor genovés con aquella luz que en cuanto se observa se halla como si fuera un resplandor. Engastada hasta el antebrazo y dejando ver la mano del mismo, promueve por las faldas blancas del vestido en cuyo centro se ve un lazo que se dice María Ramona.

Entre las obras de Goya se para a destacar una de las más importantes que se encuentran en el Palacio de Zubieta que se nos presenta en el año de 1828, de pie, hasta media pierna en posición sencilla y elegante, vestida con traje blanco y de volantes amarillos, cuyos adornos se hacen distinguir y proclaman las grises perlas y blancos de la mantilla blanca genovesa. La mujer cubre con su brazo izquierdo y derecho la doble cascabela tocada por el pintor genovés con aquella luz que en cuanto se observa se halla como si fuera un resplandor. Engastada hasta el antebrazo y dejando ver la mano del mismo, promueve por las faldas blancas del vestido en cuyo centro se ve un lazo que se dice María Ramona.



de Barbachano y en la última esgrumada con su pulido así como la bata, que lleva puesta en la longitud de los Predicadores de Lequeitio y en el momento del año con las armas heráldicas de los Adán de Yara, para salir sus desahos.

«Cuando pintó Goya este retrato excepcional? ¿Que significación tuvo entre la mano de Goya?»

Nuestro querido amigo Aureliano Bertrán y Martí, ensayado a la vida en la mujer de sus estudios, sus ojos como acostumbrado a la obra admirable sobre Goya pintor de Bertrán y Goya Compañero y Figura y Goya Capitulado, además de otras muchas producciones, y recopilando sus datos acerca de estos cuadros, para en el libro que los tengo a cubierto, aunque me a reproducido, reproducir nuevos aspectos.

«Cuando Bertrán escribió el primer número y lo publicó en el año de 1915, me comunicó la obra de Goya en Lequeitio y así como me limito a catalogar las obras de Goya en su primer libro en las páginas 174, citando los nombres y el lugar de pertenencia. El año de 1917, al publicar en *Compañero y Figura y Goya Capitulado*, en su posición y figura en el cuadro de Zubieta, me a Goya el pintor de estos cuadros, dice:



Un día se veía repasar en los salones señores del palacio de Zubieta.

«En su obra anterior citaba tres retratos en propiedad de don Manuel Adán de Yara, en Zubieta, Lequeitio...», promueve visitas por así, una particularidad a la publicación de su primer libro, dando amplia la noticia a otros señores.

La información de estas advertencias está en que Bertrán al dividir en épocas la obra de Goya, asignando el número de obras pintadas, había señalado la época de los retratos entre el año 1786 a 1800, calculando la producción de los retratos en el año 1786.

«Cuando vio el Goya y los Goyas vizcainos, dejó de quedar un poco perplejo, por cuanto se comunicó el año de estos retratos que las fechas de los mismos, ajustadas a su cronología de los retratos.

Los cuadros eran de 1786, apareciendo mucho, y estaban en la plenitud del temperamento de Goya.

Aunque en un momento me encontraba, no se hizo, está expuesta de nuevo el descubrimiento. La asociación que se debió de producir al fin crítico este cuadro, ya está resuelta cuando digo: retrato original y, en cierto modo, antecedente de otros Goyas analógicos y posteriores, celebrados a nuestro favor.

Y hablando del lienzo de don Antonio Adán de Yara, exclama: «Este cuadro es el más bello y más grande de Goya. El lienzo lo era un retrato de una señora de la familia de Yara».

Con Bertrán había señalado la fecha de 1786 para las pinturas de los retratos y me halla con algunas dificultades de este género, pero al haberse publicado de este cuadro, hubo de ser un cuadro que se pintó en 1786, con pocas explicaciones sobre cuadros de los que habla en su obra como primer libro.

Por ello, para aclarar más hechos con los de estos cuadros, procura restablecer su cronología y, así dice, hablando de este lienzo de don Antonio Adán de Yara: «Puede ser retrato posterior a las citadas en la misma obra, lo era algo anterior al año 1786».

El hecho es, que al juzgar por la edad de los retratos y por los hechos familiares, como el caso de la familia de don Antonio Adán de Yara, señores en el año 1782, habiendo entre retratos de pintarse con anterioridad todos ellos al año de 1780.

Pero no es esto solo, es que se trata de una familia que bien alcanzado, fuera de los retratos, y para mostrar que los hechos analógicos definitivamente forman un capítulo aparte en la historia de la obra de Goya.

No hemos hablado, en cuanto cuadros concernen a sus analógicos o en representación del genio artístico, aunque que se pueda al momento el cuadro que hoy reproducimos, en cuanto a la composición, aunque en cuanto a la técnica bellísima mezcla con otros como en el punto de Montañón, hoy en Nueva York en la colección Harnsey y el de don Antonio Adán de Yara y con el de la Marquesa de Pontones 1786.

Sino para mostrar una de las obras maestras de Goya el retrato de la vizcaína doña Rita Barbachano y Novia de Salcedo, Marqués de la Solana, que pintó en el año 1784, no hallamos

desempeño semejante con las obras de los Adán de Yara, a pesar de haber sido ambas familias de parientes próximos.

Entre el retrato de la Marquesa de la Solana, como el de la Duquesa de Alba, como el de los Marqueses de los Meléndez, menos conocido, llamamos de don Antonio Adán de Yara, como un capítulo aparte en el arte de Goya del capullo apacible y respetabilísimo de Lequeitio.

La señora del Palacio de Zubieta, doña María Ramona de Barbachano, es una sucesora uno de los señores más importantes de Francisco de Goya, por el avance que supone en el plano, por su técnica, porque representa como una mujer en su época, porque su ornato y su sencillez, al mismo tiempo, la hace una obra única en su género y a las instancias dentro del mismo arte, porque ante esta obra de Goya, no existe otro su género técnico y artístico. Múltiples grupos cuando Goya pintaba se comprometía con sus modelos y los hacía pintar con mejores ritmos ante sus ojos, como ocurre con las mujeres y con las duquesas, porque el artista no solo ve los ojos y las facciones y las almeas, sino que Goya alcanza, como espíritu genial, lo recitado de la persona y la lleva al lienzo, y cuando el amor cruzó más o menos rápido por el corazón y el cerebro del maestro, la obra queda proyectada y comunicada en su apuro más íntimo.



Rio de Lequeitio.—Al fondo el palacio y los bosques linderos de Zubieta.

BALNEARIO DE ZALDIVAR

TEMPORADA OFICIAL EMPIEZA EL 1.º DE JULIO

ZALDIVAR (VIZCAYA)

Fig. 1 Artículo de Fernando de la Quadra Salcedo en la revista *Vida Vasca*, 1936. Fundación Sancho el Sabio Fundazioa, Vitoria-Gasteiz



Fig. 2
Muelle y depósito franco de Uribartarte en Bilbao. Archivo Municipal de Bilbao-Bilboko Udal Artxiboa. Fondo Ayuntamiento de Bilbao. 01_009914

Se trataba de los retratos de Antonio Adán de Yarza, su madre Bernarda Tavira y su mujer María Ramona de Barbachano.

Las obras de Goya fueron conocidas en la época, tanto en estudios específicos como en la prensa local. En 1916, quien dos años después sería director del Museo del Prado, Aureliano de Beruete, escribió la obra *Goya. Pintor de retratos*, en la que hizo referencia a los tres cuadros del Palacio de Zubieta³. Un año más tarde, en 1917, publicó el segundo tomo, titulado *Goya. Composiciones y figuras*, como continuación del anterior, en el que analizó los tres lienzos tras haber podido observarlos directamente⁴. En 1928, con motivo del centenario de la muerte de Goya, Ramón Gómez de

la Serna escribió una monografía sobre el pintor en la que añadió un listado de obras que, siguiendo la relación elaborada por Beruete, incluyó los tres retratos de Zubieta⁵.

De igual forma, los retratos aparecieron, en repetidas ocasiones, en la prensa escrita. Así, la necrológica de Teresa Mazarredo de 1927 en el diario *La Época* subrayó la colección de obras de arte de Francisco de Goya, Luca Giordano y otros artistas de la residencia familiar⁶. En enero de 1930, la revista *Blanco y Negro* publicó un reportaje sobre Zubieta en el que se destacaron tres retratos de Goya “casi desconocidos”

3. Aureliano de Beruete y Moret. *Goya*. 2 t. Madrid : Blass y Cía., 1916-1917, t. 1 (Pintor de retratos), p. 174. Su conocimiento del coleccionismo artístico local también quedó patente en la obra *Recuerdos artísticos de Bilbao*. J. E. Baranda Icaza (ed.). [s.l.] : Biblioteca Tesoro, 1919 (introducción de Aureliano de Beruete y Moret).

4. Aureliano de Beruete y Moret. *Goya*. 2 t. Madrid : Blass y Cía., 1916-1917, t. 2 (Composiciones y figuras), pp. 150-151 (indica que las obras pertenecían a Mario Adán de Yarza).

5. Ramón Gómez de la Serna. *Goya*. Madrid : La Nave, 1928, p. 326 (el listado de obras no se publicó en ediciones posteriores); Francisco Umbral. *Ramón y las vanguardias*. Madrid : Espasa Calpe, 1996, pp. 102-106; Susana Arnas Mur. *El arte del retrato y de la biografía en Ramón Gómez de la Serna*. Zaragoza : Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 270 y ss. (tesis doctoral inédita); Manuel García Guatás. “Goya en el ojo de la modernidad” en *Goya*, Madrid, n.º 340, 2012, pp. 254-269. Gómez de la Serna escribió otras monografías sobre El Greco (1935), Velázquez (1943) y Gutiérrez Solana (1944).

6. “Necrología” en *La Época*, Madrid, 14 de marzo de 1927, p. 4.

que se reprodujeron en varias fotografías como la “riqueza más importante” de la residencia, junto con otras obras de Luca Giordano y muebles antiguos⁷. También en 1936, antes de que comenzara la Guerra Civil, Fernando de la Quadra Salcedo se refirió, de manera más extensa, a los tres cuadros de Goya en un texto que se publicó en dos formatos diferentes: como folleto, titulado *Los Goyas inéditos de Vizcaya*, y como artículo en la revista *Vida Vasca*, donde recibió el título de “Los cuadros de Goya en Vizcaya. La señora del Palacio de Zubieta”⁸ [fig. 1]. El texto se acompañó de ilustraciones de los tres retratos y de Zubieta, tanto del exterior como del interior, donde era posible identificar alguno de los lienzos.

La Guerra Civil y la salvaguarda del patrimonio artístico

Con la Guerra Civil, el patrimonio, al igual que la población, estuvo amenazado. Como ya hemos señalado, la salvaguarda del tesoro artístico quedó en manos del gobierno autónomo de Euzkadi, presidido por José Antonio Aguirre. Para tal fin, se creó la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, al frente de la que estuvo el pintor José María de Ucelay a partir del 9 de octubre, dentro del Departamento de Justicia y Cultura que presidió Jesús María de Leizaola. Seguidamente, a partir del día 12, se dictaron los primeros decretos sobre defensa del patrimonio, y en meses sucesivos se fueron sumando más empleados, como John Zabalo, Julián de Tellaeché, Mauricio Flores Kaperotxipi y otras personas que conformaron un grupo, no muy numeroso, que

siempre contó con pocos medios⁹. La Dirección General centró su actividad en proteger y recoger el patrimonio que consideró más relevante y que estaba en peligro, tanto en el frente de batalla como en la zona de retaguardia, a la vez que lo custodió en diferentes depósitos. El más importante fue el depósito franco de Uribitarte en Bilbao, un almacén portuario de hormigón que fue utilizado desde los primeros días [fig. 2].

Durante el primer mes de trabajo, la Dirección General de Bellas Artes retiró bienes de Getxo, Markina, Zenarruza y, principalmente, Lekeitio¹⁰. No fue casual que la labor de salvaguarda más destacada se centrara en Lekeitio, ya que desde septiembre de 1936 el municipio se había convertido en la principal zona defensiva de la costa¹¹. Como consecuencia, había aglutinado un destacado número de tropas, que desde mediados de septiembre convirtieron el Palacio de Zubieta en cuartel, primero de Acción Vasca y luego del Partido Comunista. María Adán de Yarza, acompañada por Cristina Morrissey, tuvo que abandonar su hogar precipitadamente, con la promesa de que “nada se estropearía en el Palacio”¹². Inicialmente, fueron a

7. Monte-Cristo. “Mansiones Hídalgas : Zubieta en Vizcaya” en *Blanco y Negro*, Madrid, 12 de enero de 1930, pp. 83-85.

8. Fernando de la Quadra Salcedo. *Los Goyas inéditos de Vizcaya*. Bilbao: [s.n.], 1936; Fernando de la Quadra Salcedo. “Los cuadros de Goya en Vizcaya : la señora del Palacio Zubieta” en *Vida Vasca*, n.º XIII, 1936, pp. 211-217 (el texto está fechado el 5 de marzo de 1936). Previamente, en 1927, el mismo autor había publicado un artículo sobre las obras en el periódico *El Noticiero Bilbaíno*.

9. Francisco Javier Muñoz Fernández. *El museo ausente : la evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao a Francia durante la Guerra Civil*. Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitaipen Zerbitzua = Servicio Editorial, 2017, pp. 36 y ss.

10. Relación de los objetos inventariados y recogidos por la Dirección de Bellas Artes. Bilbao, 13 de noviembre de 1936. Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH). PS Barcelona 893. Lorenzo Sebastián García. *Entre el deseo y la realidad : la gestión del Departamento de Cultura del Gobierno Provisional de Euzkadi, 1936-1937*. Oñati : Herri-Ardurularitzaren Euskal Erakundea = Instituto Vasco de Administración Pública, 1994, pp. 239-246.

11. Pedro Barruso. *Verano y revolución : la Guerra Civil en Gipuzkoa : (julio-septiembre de 1936)*. Donostia-San Sebastián : R&B, 1996, pp. 266 y ss.; Patxi Juaristi Larrinaga. *Gerra Zibila Berriatuan eta Lekeitioko frontean*. [Bilbao] : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitaipen Zerbitzua = Servicio Editorial, 2014, pp. 106 y ss.

12. Declaración del administrador de María Adán de Yarza, recogida el 14 de julio de 1937. Universidad de Valladolid. *Informe de la situación de las provincias vascongadas bajo el dominio rojo-separatista*. Valladolid : Talleres Tipográficos Cuesta, 1938, pp. 211-212; Lorenzo Sebastián García, *op. cit.*, p. 132.

vivir a la zona del puerto de Lekeitio, y en octubre se trasladaron a Bilbao, quizás porque entre el 20 y el 30 de octubre el municipio fue objeto de diferentes bombardeos que causaron, al menos, siete fallecidos y diecinueve heridos¹³.

En Lekeitio, la Dirección General de Bellas Artes retiró, antes del 13 de noviembre, bienes del Ayuntamiento, la Cofradía y Pósito de San Pedro, la iglesia parroquial de Santa María, el convento de Santo Domingo, las residencias de Carlos Solano Adán de Yarza, Mariano Adán de Yarza Gortázar, Rodrigo Adán de Yarza Gortázar, así como de los palacios de Zabalburu y Zubieta. De este último, se recogieron varios muebles, objetos y un destacado número de cuadros, entre los que se encontraban varias obras de Luca Giordano y los tres conocidos retratos de Francisco de Goya, que se trasladaron al depósito de Uribitarte. El 19 de noviembre de 1936 Jesús María de Leizaola hizo unas declaraciones que recogió la prensa local al día siguiente, en las que dio a conocer la labor realizada por la Dirección. En ellas subrayó que se habían retirado una colección de obras de Giordano y tres retratos de Goya del Palacio de Zubieta, lo que denota la importancia que tenían las pinturas¹⁴. Mientras tanto, en el mismo mes de noviembre, María Adán de Yarza y Cristina Morrissey, seguramente con el miedo y la incertidumbre como compañía, embarcaron en un torpedero inglés que les trasladó hasta San Juan de Luz. Una vez allí, se dirigieron a Biarritz, donde se alojaron, provisionalmente, en el Hotel Ruffé.

13. Más concretamente los días 20, 23, 26, 29 y 30 de octubre, y así lo recogió la prensa de la época en fechas sucesivas. Joseba Agirreazkuenaga ; Mikel Urquijo Goitia (dir.). *Senderos de la memoria : relación de espacios vinculados a la memoria de la Guerra Civil*. Vitoria-Gasteiz : Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2015, pp. 246 y ss.

14. “La magnífica actuación de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas ha salvado los tesoros artísticos del País” en *Euzkadi*, Bilbao, 20 de noviembre de 1936, p. 1; “El régimen autónomo”, *El Liberal*, Bilbao, 20 de noviembre de 1936, p. 8; “La jornada de ayer en las distintas consejerías. Justicia y Cultura” en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 20 de noviembre de 1936, p. 4.

En aquel tiempo, Francia estaba inmersa en la celebración de la Exposición Internacional de París, que tuvo lugar entre el 25 de mayo y el 25 de noviembre de 1937, y en la que el gobierno republicano de España iba a participar con un pabellón con secciones dedicadas a Euzkadi y Cataluña¹⁵. Ucelay fue el encargado de los preparativos de la sección vasca, y por ese motivo se trasladó a la capital francesa el 23 de abril, donde fue presentado de manera oficial como el responsable de la sección de Euzkadi del pabellón de España el 19 de mayo¹⁶. Su objetivo, que fue compartido por otros artistas y políticos de la época, fue dar a conocer el País Vasco a través de diferentes exposiciones de arte contemporáneo en distintas ciudades europeas. Para tal fin, Ucelay, Tellaeche, Kaperotxipi y otras personas hicieron una selección de obras del Museo de Arte Moderno de Bilbao y otros fondos de particulares. Las primeras salieron desde Bilbao en el vapor inglés *Backworth* rumbo al puerto holandés de Ijmuiden, cerca de Ámsterdam, donde llegaron el 12 de mayo con destino final a la delegación de Euzkadi en la avenue Marceau de París. Días más tarde, el 22 de mayo, parte del cargamento se trasladó al pabellón de España. El siguiente cargamento de doce cajas, con folletos, damasquinados de Eibar y obras de arte, partió el 26 de mayo rumbo al puerto de Pauillac, en Burdeos, y llegó al pabellón de España el 12 junio, la misma fecha que lo hizo Julián de Tellaeche,

15. Sobre la exposición, se pueden consultar Josefina Alix Trueba. *Pabellón español : Exposición Internacional de París, 1937*. [Cat. exp., Madrid, Centro de Arte Reina Sofía]. Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1987; Miguel Cabañas Bravo. “Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dal” en *Josep Renau, 1907-1982 : compromís i cultura*. [Cat. exp., Valencia, Centre de Cultura Contemporània; Madrid, Museo de Arte Contemporáneo]. [València] : Universitat de València : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, pp. 140-166; Fernando Martín Martín. *El pabellón español de la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla : Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1982.

16. Carta de José Gaos al Comisario General de la Exposición Internacional, París, 19 de mayo de 1937. Archives Nationales de France (ANF). F/12/12362.



Fig. 3
Caja que transportó los tres retratos de Francisco de Goya de Bilbao a Francia en 1937

que también pasó a formar parte de la delegación vasca de la exposición internacional¹⁷.

La evacuación del patrimonio a Francia

En aquellos días la guerra se recrudeció, y el 26 de abril, Gernika fue brutalmente bombardeada y arrasada, como también lo fueron Durango, Eibar, Elgeta y otros municipios vascos. El 28 de abril la brigada italo-española de las Flechas Negras ocupó Lekeitio, y también el Palacio de Zubieta, y en pocos meses, el 19 de junio de 1937, Bilbao fue tomada. Antes de que se produjera la caída de la capital vizcaína, cuya destrucción se temía, el Gobierno de Euzkadi decidió sacar fuera del país fondos bancarios y parte del patrimonio artístico que custodiaba, que también podría utilizarse en las diferentes exposiciones que se estaban barajando.

Para tal fin, se siguieron preparando, a medida, las cajas que iban a transportar las obras de arte. Una de ellas se hizo para los tres cuadros de Goya de Zubieta [fig. 3]. En una nota remitida a Tellaeche, se anunciaba que la caja estaría terminada a las “seis y cuarto de la tarde. Lo embalará en el acto, ¿quiere presenciarlo?”¹⁸, lo que denota, una vez más, la importancia que tenían los tres lienzos. La caja se marcó con pintura con el número 10, se identificó con el gobierno autónomo —“Governemen of Euzkadi”, “Delegación de Euzkadi”— y se añadió su posible destino inicial —“Bayona”—, así como tres iniciales —“Z.K.J.”—. Se trató de una identificación similar a la de las 433 cajas del mismo cargamento de la Dirección General de Bellas Artes del Departamento de Justicia y Cultura, en las que aparecía: “Delegación de Euzkadi”, “Delegación de Euzkadi. Bordeaux” o “Delegación de Euzkadi. Bordeaux-

17. Francisco Javier Muñoz Fernández, *op. cit.*, pp. 61, 69 y 70. Relación de personal. CDMH. PS. Madrid. 1704.

18. Nota sin fechar. CDMH. PS. Barcelona. C.0047.

Bayonne”. En todas ellas se repitieron las mismas iniciales que, presumiblemente, se referían al Departamento¹⁹.

Entre las 22 horas del 11 de junio y las 4 horas del día 12, se cargaron en el vapor inglés *Thurston* un total de 2.065 cajas con obras de arte, fondos de entidades financieras y de la biblioteca de la Diputación de Bizkaia²⁰. La precipitación de los acontecimientos hizo que la evacuación del patrimonio artístico se realizara, en muchos casos, sin la comunicación ni autorización de sus propietarios. Así sucedió con Rodrigo Adán de Yarza, primo de María Adán de Yarza, que desconocía el paradero de sus propiedades y que las reclamó ante el gobierno autónomo, que le confirmó que habían sido evacuadas²¹.

El 12 de junio de 1937, el *Thurston* salió del puerto de Bilbao con destino al puerto de La Pallice, en La Rochelle, donde arribó dos días más tarde²² [fig. 4]. Al poco tiempo, a partir del 25 de junio, el cargamento del vapor inglés y de todos los barcos que llegaron de Bilbao, que estaba compuesto por valiosos bienes depositados en bancos que pertenecían a diferentes instituciones, empresas y particulares, también a Ma-

19. Otras cajas también se marcaron con iniciales, tales como “B.A.” (Bellas Artes), “C.H.” (Colección Histórica de Guerra), “Fund.” (Fundaciones) o “S.G.” (Secretaría General), que hemos podido identificar gracias a documentos de la época. En el caso de las cajas con las iniciales “Z.K.J.”, no hemos encontrado documentación que aclare su significado. No obstante, cabe la posibilidad de que hagan referencia al Departamento de Justicia y Cultura, que en euskera se denominó “Zuzentza eta Kultura Zaingoa”. En consecuencia, la Z podría referirse a “Zaingoa” (Departamento), la K a “Kultura” y la J a “Justizia”, otra manera de referirse a la Justicia en euskera. Aunque en caso de que la Z se refiriese a “Zuzentza” (Justicia), la J podría tener otro significado que desconocemos.

20. Certificado del cargamento del barco *Thurston*. Archivo Histórico del Banco de España (AHBE). Secretaría. 435.

21. Carta de Pedro de Anuzita a José María de Ucelay, París, 24 de noviembre de 1939. Sabino Arana Fundazioa (SAF). CR-0044-C5.

22. Carta del Comisario Especial de La Rochelle al prefecto de La Charente Inférieure, La Rochelle, 14 de junio de 1937. Carta del prefecto de La Charente Inférieure al Ministerio del Interior, 29 de junio de 1937. Archives Départementales de la Charente-Maritime (ADCM). 5M6.32.



Fig. 4
Puerto de La Rochelle, julio de 1937 (fotografía de C.M. Morillon).
Archives Départementales de la Charente-Maritime

ría Adán de Yarza, fueron embargados judicialmente por el Tribunal Civil de La Rochelle a instancias de las reclamaciones realizadas desde el Bilbao ocupado.

Sin embargo, unos días antes, el 16 de junio, se habían desembarcado siete cajas del *Thurston*. Entre ellas estaban la caja número 10 con los tres lienzos de Goya, que se valoró en 350.000 francos, y otras tres cajas con maquetas de edificios de Bilbao. Siguiendo órdenes de Ucelay, que se encontraba en París junto con Tellauche, el cargamento se trasladó a la delegación del

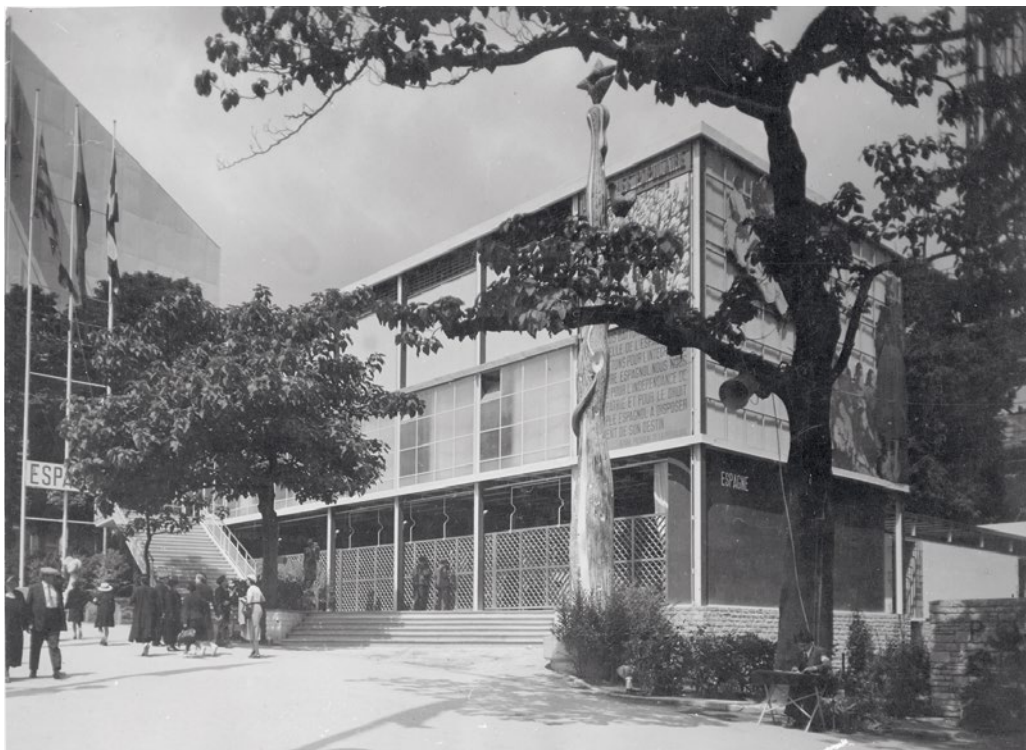


Fig. 5
Delegación del Gobierno de Euzkadi en París, 21 de febrero de 1939. Aranzadi Zientzia Elkarteko Artxibategia. Jesús Elósegui Irazusta. JEI-00176-18

Fig. 6
Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Centro Documental de la Memoria Histórica, PS fotografías, 42, 29

Gobierno de Euzkadi²³ [fig. 5]. En la documentación elaborada por el Gobierno Vasco, se señalaba que las obras iban a formar parte de la Exposición de Arte Vasco de la Exposición Internacional, y se trasladaron al pabellón de España, donde José Gaos, su comisario general, certificó su llegada el 21 de junio²⁴ [fig. 6].

La Exposición Internacional, como hemos indicado, ya se había inaugurado el 25 de mayo, pero no así el pabellón de España, que abrió sus puertas el 12 de julio, aunque todavía sin terminar, por lo que las cajas llegaban a tiempo. De hecho, la caja con los retratos, la única que se ha conservado, se identificó con una etiqueta que indicaba el país participante, España, y el expositor, el País Vasco, además del contenido de tres tablas, su peso de 12 kilos y otras indicaciones²⁵. No en vano, según el reglamento de la Exposición, los objetos debían identificarse con etiquetas que debía proporcionar el servicio de mantenimiento de la muestra, la empresa Nanzi et Cie., y en el caso de los objetos provenientes del extranjero, el etiquetado se debía gestionar a través del comisario general de cada país²⁶. Sin embargo, la sección de Euzkadi, con un espacio

“muy reducido”²⁷ de 106,5 m², acogió una exposición de dieciséis pinturas de artistas vascos contemporáneos, y no la gran mayoría de obras que se trasladaron al pabellón ni los tres retratos de Zubieta, que no estaban en consonancia con el carácter de la muestra²⁸.

Las obras de arte procedentes de Bilbao habían entrado de manera temporal y tenían que regularizar su permanencia periódicamente, cada seis meses. El 8 de diciembre de 1937, doce días más tarde de la clausura de la exposición y de que se iniciara su desmantelamiento, el embajador de España en París, Ángel Ossorio, siguiendo las indicaciones previas de José Gaos, se dirigió al Director General de las Aduanas del Ministerio de Finanzas pidiendo la franquicia temporal de otros seis meses de varias obras que se habían enviado a Francia con motivo de la muestra. En la solicitud se indicó que las obras estaban en el pabellón de España²⁹, que se iba a derribar³⁰, y que iban a depositarse en la delegación del Gobierno de Euzkadi. Para justificar la permanencia de las obras en el país, se arguyó que el gobierno autónomo deseaba celebrar una exposición de arte la próxima primavera. El 29 de diciembre el ministerio francés aceptó la petición, previo consentimiento de la embajada de España³¹. Paralelamente, se realizó un inventario para la aduana, en el que se detallaron las obras que el Gobierno de Euzkadi había trasladado a Francia y que habían permanecido en el

23. Teniendo en cuenta que Uclay se trasladó a Ijmuiden para recoger las obras de arte que llegaron allí, cabría la posibilidad de que también lo hiciera a La Rochelle. Carta de la delegación del Gobierno de Euzkadi en París, 21 de junio de 1937. Archivo General de la Administración (AGA). 10(96). 54/11.311. Relación de los envíos efectuados por la Sección de Cultura del Departamento de Justicia y Cultura del Gobierno Provisional de Euzkadi antes de la caída de Bilbao. Archivo Histórico de Euzkadi (AHE). 739/4; Jacques Perruchon. *Réfugiés espagnols en Charente-Maritime et Deux-Sèvres, 1936-1945*. Paris : Le Croit vif, 2000, p. 48; Julen Lezamiz Luga-rezaresti. *El patrimonio bancario y artístico cultural vasco durante la Guerra Civil española : incautaciones, evacuaciones, embargos y pleitos*. Bilbao : Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2016, p. 127 (tesis doctoral inédita).

24. Carta de José Gaos, París, 1 de diciembre de 1937. AGA. 10(96). 54/11080. 6.792.

25. Se trata de la numeración “2 kj, Dossier 172”, que no hemos podido identificar.

26. *Exposition internationale de Paris 1937 : arts et techniques dans la vie moderne : direction de l'exploitation technique : règlement et tarif du service de la manutention*. Paris : Impr. nationale, 1936, pp. 3 y ss.

27. Nota sobre el pabellón de España sin fechar. CDMH. PS. Barcelona. 80.

28. Sí que estuvieron en el pabellón las series *Desastres de la Guerra* y *Tauromaquia* de Francisco de Goya, que se enviaron para su venta. Josefina Alix Trueba, *op. cit.*, p. 146.

29. Cartas de José Gaos y Ángel Ossorio, París, 1 y 8 de diciembre de 1937 respectivamente. AGA. 10(96). 54/11080. 6.792.

30. Las gestiones comenzaron en febrero de 1938 y la demolición se retrasó hasta el 13 de julio. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE). R-629.111. Josefina Alix Trueba, *op. cit.*, pp. 164-165.

31. Carta de M. Hyon, director general de Aduanas, París, 29 de diciembre de 1937. AGA. 10(96). 54/11080. 6.792.

pabellón de España, entre las que se encontraba la caja número 10 con tres retratos de “école de Goya”³².

Como ya hemos indicado, en la sección de Euzkadi en el pabellón de España no era posible exponer todas las obras de arte que se habían trasladado y, posiblemente, tampoco guardarlas. De hecho, algunas de las destinadas a la muestra permanecieron en la delegación del gobierno autónomo³³. Por lo tanto, es posible que el Gobierno Vasco utilizara la Exposición Internacional, cuyas gestiones eran más cómodas y rápidas, para facilitar la entrada de obras de arte a Francia con las que poder organizar las diferentes exposiciones de arte vasco que se habían proyectado. De hecho, la delegación de Euzkadi fue extendiendo, a través del embajador de España, la solicitud de franquicia de las obras esgrimiendo la organización de distintas muestras, que se llegaron a celebrar entre 1938 y 1939 en París, Bruselas y La Haya, pero sin la presencia de los tres retratos de Goya, que fueron recuperados por su propietaria³⁴.

La recuperación del patrimonio artístico y el último adiós

El 6 de noviembre de 1937, el Juzgado Especial de Incautaciones de Bienes número 4 de la provincia de Bizkaia, siguiendo la maquinaria de represión que inició el nuevo régimen dictatorial que estaba constituyéndose, dictó la incautación provisional de todos los bienes de María Adán de Yarza³⁵. La incautación se

dictó debido a su supuesta conducta política y social a favor del Partido Nacionalista Vasco y contraria al nuevo estado, y su abogado le indicó que quedaría sin efecto en caso de que justificase, convenientemente, que no era desafecta al régimen³⁶. No obstante, María Adán de Yarza se negó en repetidas ocasiones a volver a Bilbao, y se defendió a través de su abogado. Negó cualquier vinculación y actividad política, adujo motivos de salud que le impedían trasladarse y recordó que tenía familiares vinculados tanto con el PNV como con el nuevo régimen.

Mientras sus bienes en Bizkaia habían quedado temporalmente embargados, Adán de Yarza se encargó de recuperar las propiedades que habían llegado a Francia. El 14 de noviembre de 1937 firmó una carta autorizando a una persona de su confianza para que se trasladara a la capital francesa y recuperara la caja con los tres lienzos de Zubieta que “con su consentimiento fueron trasladados a París” por el Gobierno de Euzkadi³⁷. A los pocos días, el 20 de enero de 1938, la caja fue retirada, posiblemente en la delegación gubernamental³⁸.

En meses sucesivos intentó recuperar los bienes bancarios que habían sido embargados en La Rochelle. Para ello contó con los servicios del abogado Henri Péraut, que representó a otros interesados por mediación del

32. Inventario. AGA. 10(96). 54/11.311. 1.088.

33. Carta de Jesús María de Leizaola al embajador de España en París, 11 de abril de 1938. AGA. 10(96). 54/11080. 6.792.

34. Francisco Javier Muñoz Fernández, *op. cit.*, pp. 77 y ss.; Francisco Javier Muñoz Fernández. “Las colecciones particulares de arte durante la Guerra Civil y la posguerra en Bizkaia” en Arturo Colorado Castellary (ed.). *Patrimonio cultural, guerra civil y posguerra*. Madrid: Fragua, 2018, pp. 45-69.

35. En la misma orden se dictó la incautación de otras personas, como Cristina, Verónica y Ramón de la Sota Mac-Mahón. “Bilbao” en *Boletín Oficial del Estado*, n.º 488, 21 de febrero de 1938, p. 5896. El dictamen hacía efectiva la orden de la Junta Técnica del Estado de 10 de enero de 1937, recogida en el BOE de 11 de enero del mismo año.

36. Carta fechada el 17 de noviembre de 1937. Archivo particular.

37. Autorización y recibí fechados el 14 de noviembre y el 20 de enero de 1938 respectivamente. Archivo particular.

38. En la siguiente prórroga de seis meses de permanencia de las obras en Francia, realizada el 4 de mayo de 1938, se optó por que la empresa France Transports Domicile (FTD), asignada en colaboración con Nunzi et Cie. en el mantenimiento de la muestra, se hiciera cargo de cuarenta y cuatro cajas con obras de arte que se custodiaban en la delegación vasca y se depositaran en un local privado utilizado para uso de las exposiciones. Nota verbal fechada el 20 de enero de 1940. AGA. 10(97). 54/11. 311.53. Josefina Alix Trueba, *op. cit.*, p. 169; Francisco Javier Muñoz Fernández, *op. cit.*, p. 130.



Fig. 7
Interior del depósito franco de Uribarte en Bilbao con los marcos de los cuadros evacuados, 1938. Fotografía publicada en el libro *Informe de la situación de las provincias vascongadas bajo el dominio rojo-separatista*, 1938. Biblioteca de la Universidad de Valladolid, sig. Z/Bc 378-INF

Fig. 8
María Adán de Yarza con su ahijado José María Solano en Biarritz. Colección particular

Gobierno de Euzkadi³⁹. Sin embargo, los tribunales franceses no atendieron sus demandas, ni las de otros particulares, y el 21 de junio el Tribunal de La Rochelle y el 12 de julio de 1939 la Corte de Apelación de Poitiers sentenciaron devolver todos los bienes bancarios a Bilbao, donde llegaron el 15 de agosto de 1939⁴⁰.

Al poco tiempo, el 2 de noviembre de 1939, el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas, que se hizo cargo del extinto Juzgado Especial de Incautaciones, condenó a María Adán de Yarza a una sanción económica de 100.000 pesetas por ser políticamente responsable de hechos leves: por considerar probadas sus tendencias políticas cercanas al PNV y por su ausencia del país⁴¹. A pesar de la insistencia de su abogado y apoderado para que regresara para gestionar de manera más efectiva sus bienes, decidió permanecer en Biarritz. Siguiendo sus instrucciones, su abogado se encargó de acondicionar el Palacio de Zubieta, para lo que fue necesario realizar diferentes obras que llevó a cabo el arquitecto Emiliano Amann⁴². No en vano el edificio había sido ocupado por diferentes tropas y en los últimos meses se había utilizado como Campamento de Flechas de la Sección Femenina, que dirigió Amelia Ruiz de Alda, con el propósito de formar dentro de la doctrina del nuevo régimen dictatorial a

numerosas niñas de distintos lugares durante el periodo estival⁴³.

Paralelamente, el 5 de agosto de 1940, el abogado de la familia recibió la autorización de Ignacio María de Smith, el delegado del Servicio del Patrimonio Artístico Nacional en Bizkaia establecido por el nuevo estado, para recuperar parte de los bienes que fueron evacuados del Palacio de Zubieta a Bilbao. Se trató de varios objetos, numerosos muebles, quince cuadros y varios marcos, suponemos que algunos corresponderían a los tres retratos de Goya que fueron evacuados a Francia⁴⁴ [fig. 7].

De esta forma, María Adán de Yarza consiguió recuperar, tras años de gestiones y desde su exilio de Biarritz, parte de su patrimonio. Sin embargo, al poco tiempo, murió su inseparable Cristina Morrisey, quien, enferma, había quedado a su cuidado. Seguidamente, el 7 de octubre de 1947 falleció, víctima de un cáncer, María Adán de Yarza⁴⁵ [fig. 8]. Seguramente la barbaridad de la Guerra Civil provocó que María Adán de Yarza viera la vida de distinta forma. De hecho, ya no quiso volver y prefirió mirar desde la distancia. Finalmente, tras años de ausencia, han regresado los tres retratos de Zubieta, y con ellos, de alguna manera, también lo ha hecho ella, que a través de otros ojos nos mira y nos invita a ver.

39. Carta de Henri Péraut, Santes, 25 de septiembre de 1939. Archivo particular. Circulares de Henri Péraut preparadas por el Gobierno de Euzkadi fechadas el 25 de septiembre de 1939. AHE. Hacienda. 735/02.

40. Sobre la importancia del embargo de La Rochelle se pueden consultar Pedro Barruso. *Información, diplomacia y espionaje: la Guerra Civil española en el sur de Francia (1936-1940)*. San Sebastián: Hiria, 2008; Julen Lezamiz Lugaizaresti, *op. cit.*; Jacques Perruchon, *op. cit.*

41. Entretanto su patrimonio siguió administrándose, incluyendo los pagos a las personas que continuaban trabajando a su servicio. Sentencia de la Sala de Responsabilidades Políticas de Bilbao de 2 de noviembre de 1939. Administración de Bienes Incautados a Doña María Adán de Yarza y Mazarredo. Archivo particular.

42. Correspondencia del abogado familiar, 11 de noviembre de 1939 y 8 de abril de 1940. Archivo particular.

43. "Amelia Ruiz de Alda, jefe del Campamento de Flechas de Lequeitio (Vizcaya)" en *Y: revista de la mujer nacional sindicalista*, San Sebastián, n.º 8, septiembre de 1938, p. 13.

44. Los bienes se habían trasladado al Museo de Arte Moderno al que hubo que pagar los gastos de almacenaje y custodia correspondientes. Autorización de Ignacio María de Smith, Bilbao, 12 de junio de 1940. Recibo fechado en Bilbao, 5 de agosto de 1940. Archivo particular. Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). CGSDPAN. 90.10.

45. Esquela de María Adán de Yarza Mazarredo publicada en los periódicos *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 9 de octubre de 1947, p. 3; *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 9 de octubre de 1947, p. 4; *Hierro*, Bilbao, 9 de octubre de 1947, p. 5.

901-00000 / 4132
INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
CALLE 200 N. CARRERA 20
CAROLINA, PUERTO RICO 00981

2

WV



Reverso de *Bernarda Távira*, con bastidor y lienzo originales

36.

D. Leonarda Lavina
2

901-00409 / 4152
3
26. Klotz (Sammler) A29/Fach 3
UNBIBLIOT
POSTAGE DE BERNARDE DE TAUBER
59.50 x 77.00 x 0.00