



un nuevo **Goya** berri bat



**AMA BIRJINA UMEA  
SAN JOAKIM ETA SANTA ANAREKIN**

**LA VIRGEN NIÑA  
CON SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA**

**FRANCISCO DE GOYA**

**FERNANDO TABAR ANITUA**

Madrilgo Unibersitate Konplutensea  
Universidad Complutense de Madrid

**Francisco de Goya (1746/1828)**

*La Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana, hacia 1774*

*Ama Birgina Umea San Joakim eta Santa Anarekin, 1774 aldera*

Olio-pintura mihisean/ Óleo sobre lienzo, 96,6 x 74,7 cm

Bilduma partikularra / Colección particular, Vitoria - Gasteiz





**Lerro** hauek idatzi ditut Goyari<sup>1</sup> egozten zaion mihise honen erakusketa publikoa dela-eta, gutxienez azken mende erdian egon den hirian. Mihisearen istorio ezaguna hasi zen jabeak erosi zuenean, Gasteizko zurgindegri batean; ez zegoen inolako arrastorik ez egileaz, ez balioaz eta ez jatorriaz.

#### MATERIALAK ETA TEKNIKA

96'6 x 74'7 cm-ko olio pintura da, jarioakorra trinkotasunari dagokionez, baina oretsu samarra, pintzelaren zurdak markatuta ageri baitira. Euskarria mihise bat da, bastidore batean tenkatua, kendu ostean taula, non itsatsi baitzen zoritxarreko esku-hartze batean. Gainerakoan margolana egoera onean zegoen, agerian geratu zenez Pilar Bustinduy<sup>2</sup> Euskal Herriko Unibertsitateko irakasle titularrak zaharberritu eta garbitu ostean.

**Se** escriben estas líneas con motivo de la exposición pública de este lienzo atribuido a Goya<sup>1</sup>, en la ciudad en la que ha permanecido al menos durante el último medio siglo. Su historia conocida comienza a partir de su adquisición por su propietario en un taller de ebanistería de Vitoria-Gasteiz, sin atribución, valoración, ni referencia alguna de su procedencia.

#### MATERIALES Y TÉCNICA

Mide 96'6 x 74'7 cm. y está pintado al óleo, con una consistencia fluida pero algo pastosa, en la que se marcan las cerdas del pincel. El soporte es lienzo tensado en un bastidor, tras haber sido retirada la tabla a la que se había pegado en una intervención desafortunada. Por lo demás la pintura se encontraba en buenas condiciones, que se evidenciaron tras la restauración y limpieza efectuada por Pilar Bustinduy, profesora titular de la Universidad del País Vasco<sup>2</sup>.

1 TABAR ANITUA, F.: "Una obra maestra juvenil de Goya", *Ars Magazine*, 11, (julio-septiembre, 2011) pp. 54-65

2 BUSTINDUY FERNÁNDEZ, P.: "Una obra en buen estado", *Ars Magazine*, 11 (julio-septiembre, 2011) pp. 66-67

## IRUDIKATZEN DEN GAIA ETA ALDE FORMALAK

Irudikatzen dena da pintura margo-  
tzeko zioa; seguruenik, mandatuz egina  
da. Erligio esangura duenez, eliza publi-  
ko edo otoitzegi pribatu baterako izango  
zen, behin betiko obra gisa, edo agian  
handiago bat egiteko eredu gisa.

Erdian Maria ageri da, umetan  
eta apal itxuran, begiak behera eta es-  
kuak otoitzerako jarreran dituela,  
Deikundearen eta Sortzez Garbiaren  
irudietan agertu ohi den moduan. Tunika  
zuria eta kapa urdina darama, nahitaez-  
koa denez azken gai horretan, zeinaren  
arabera jatorrizko bekatutik libre sortu  
izan baitzen. Eskuinean dauka Santa Ana,  
ama zaharra, keinuz irakatsiz Mesias sal-  
batzailearen ama izatera deituta dagoe-  
la, liburu santuen arabera. Gai hau Ama  
Birjinaren heziketa gisa da ezaguna: biak  
bakarrik ageri dira eta Anak alabari ira-  
kurtzen irakasten dio, liburu santuak  
baliatuta. San Joakim, aldiz, alboratuta  
dago, patriarkaren irudi agurgarri gisa.  
Irudikatzeke modua tradizio klasikotik  
dator, Jupiterrengandik eta Jainko Aita  
kristautik.

Irudien jarrera zor zaio gaiari eta  
pintura margotu zen garaiko estiloari.  
Garrantzitsuena Maria da, eta horrega-  
tik dago erdian, lehentasunezko lekuan,  
mendebaldeko estetikaren arabera.  
Ganean Espiritu Santuaren usoa, orain-  
dik garrantzitsuagoa, jainkotasunaren  
pertsonez denez. Ama Birjinaren gai-  
nean proiektatzen duen argi-izpi sorta  
Deikundeke haragitzekoa da, obra hau  
ere haren aurreirudi bat baita.

Hala, konposizioa neurritsua  
eta orekatua da, Berpizkudeari eta

## EL TEMA REPRESENTADO Y LOS ASPECTOS FORMALES

Lo representado es el motivo de que  
se pintara el cuadro, seguramente por  
encargo. Su significación es religiosa y  
por tanto estaría destinado a una iglesia  
pública u oratorio privado, como obra  
definitiva, o tal vez como modelo para  
otra mayor.

En el centro aparece María en edad  
infantil y actitud modesta, con la mi-  
rada baja y las manos en actitud oran-  
te, habituales en las representaciones  
de la Anunciación y de la Inmaculada  
Concepción. Viste la túnica blanca y el  
manto azul que son preceptivos en este  
último asunto, según el cual fue conce-  
bida libre del Pecado Original. A su de-  
recha está su anciana madre, Santa Ana,  
que gesticulando le alecciona acerca de  
que está destinada a ser madre del Mesías  
redentor, según las Sagradas Escrituras.  
Este tema se conoce como Educación de  
la Virgen, cuando ambas aparecen so-  
las y Ana enseña a leer a su hija con las  
Escrituras. San Joaquín por el contrario  
permanece al margen, como una vene-  
rable figura patriarcal. Su figuración en  
el lienzo viene de la tradición clásica, de  
Júpiter y del Dios Padre cristiano.

La posición de las figuras, tiene que  
ver con el tema y con el momento es-  
tilístico en que se pinta el cuadro. La  
más importante es María y por eso está  
en el centro, la situación de preponde-  
rancia en la estética occidental. Encima  
la paloma del Espíritu Santo, aun más  
importante como persona de la divini-  
dad. El haz de luz que proyecta sobre  
la Virgen es el de la encarnación en la  
Anunciación, de la que esta obra es tam-  
bién una prefiguración.



Neoklasizismoari dagokionez, margolana horien barrukoa baita. Azken estilo horri dagokio, halaber, ez egotea bigarren mailako elementu osagarriarik, arreta gai nagusitik aldentzen duenik.

Ikuspuntua apala da, irudiak goretzi eta handiesteko, Barrokoari dagokion behetik gorako eskortzoa baliatu gabe. Ikuspegi linealeko ihesean dauden lau-zen zorua baliatu du artistak pertsonaiak goratzeko, oholza baten gainean baleude bezala.

Usoa eskortzatuta dago, aintzaren eztanda batean, laino gero eta ilunagoen zirkulu zentrokidez inguratuta, antzoki bateko banbalinak balira bezala.

Irudiak gorputz handikoak dira, kapetan hanpatuki bildutako formekin. Pintzelkada handi eta oso ziurrez daude marraztuak, nahiz eta begiratu hutsean hainbat damutze nabaritzen diren, non



Así, la composición es ponderada o equilibrada, la propia del Renacimiento y del Neoclasicismo en el que se inscribe esta obra. También es de este último estilo el que no haya elementos secundarios o accesorios que distraigan la atención de lo principal.

El punto de vista es bajo para ensalzar y magnificar a las figuras, sin recurrir al escorzo de abajo a arriba propio del Barroco. El artista se ha valido del pavimento de losas en fuga de perspectiva lineal, para realzar a los personajes como sobre una tarima.

La paloma sí está escorzada, en un rompimiento de gloria enmarcado por círculos concéntricos de nubes cada vez más oscuras, a modo de las bambalinas de un teatro.

Las figuras son corpulentas, con formas ampulosamente envueltas en los mantos. Están trazadas con amplias pinceladas muy seguras, aunque se aprecian algunos arrepentimientos a simple vista, donde el artista ha querido rectificar al encontrar una solución que le ha parecido mejor.

El colorido es muy refinado, con predominio de la gama cálida por la tonalidad ocre dorada del rompimiento de gloria. En las vestiduras se combinan y contrastan sabiamente los tres colores primarios, rojo, amarillo y azul en delicadas gradaciones.

## AUTOR Y CRONOLOGÍA

El cuadro se atribuyó con aceptación a Francisco de Goya (1746-1828) por su estilo y calidad, las únicas razones por las que se puede hacer una atribución a un maestro. No existe por el momento



artistak zuzendu egin nahi izan duen, hobe iruditu zaion irtenbide bat aurkitzean.

Kolore aukera fin-fina da, eta gama beroa da nagusi, aintza ezta daren tonu okre urrekarakatik. Jantzietan maisuki konbinatzen dira eta kontrastean jartzen oinarritzko hiru koloreak, gorria, horia eta urdina, gradazio leunetan.

## EGILEA ETA KRONOLOGIA

Margolana Francisco de Goyari (1746-1828) egotzi zitzaion, onarpenez, duen estiloagatik eta kalitateagatik, horriengatik soilik egotzi baitakioke lan bat maisu bati.

Oraingoan, artelanak egotzeko dagoen modu bakarra begi aditua da, horren irizpenari gainerako adituek ematen dioten sinesgarritasunarekin batera.

Margolana zaharberritu zenean, baliosteko eta aztertzeke egoerarik onenean jarri zen. Jatorritzko egoerara itzuli zuen; izan ere, zertxobait aldatuta baitzegoen denboraren eraginez eta, lehen aipatu dugunez, mihisea taula batean itsasteko eginda zeukan esku-hartzeagatik. Hori da artelaneke ezinbestekoa duten zaharberritzeke lanaren handitasuna eta meritua, bere esparruan pareka daitekeen medikueke osasuna berreskuratzeko egiten dutenarekin.

Lan hori egitean, proba fisiko batzuk ere egin ziren, hala nola erradiografia eta espektrografia. Azken horren bidez, berretsi egiten da azalean begi hutsez ikusten dena, Goyak zeukan berezko moduagatik lanari substratu sakonetatik ekiteke. Pigmentuak ere aztertu ziren, eta haren garaiokekin bat etorri ziren, espero izatekeoa zenez, baina emaitzak balio du gezurtatzeko artelana gerogogoko izan litekeelako usteak.

otra forma de asignar autor a las obras de arte que el ojo experto, con el crédito que puedan otorgar a esa opinión los demás expertos.

La restauración del cuadro lo puso en las mejores condiciones posibles para su apreciación y estudio. Lo devolvió a su estado original, que había quedado algo alterado por el paso del tiempo y por la ya citada intervención de pegar el lienzo a una tabla. Esta es la grandeza y el mérito de la imprescindible labor de la restauración de las obras de arte, equiparable en su ámbito a la labor de los médicos de restaurar la salud.

En paralelo a ese trabajo se hicieron una serie de pruebas físicas como la radiografía y la espectrografía. Esta última sirve para corroborar lo que se ve a simple vista en la superficie, por la personal manera de Goya de abordar la ejecución desde los sustratos más profundos. También se analizaron los pigmentos, que concordaron con los de su época como era de esperar, pero el resultado sirve para desmentir posibles opiniones de que la obra fuera posterior.

La evolución estilística de Goya en su larga vida es muy marcada y esta obra encaja en un momento muy concreto de ella. Una fecha en torno a 1774 parece la más adecuada, en relación sobre todo con el conjunto de pinturas murales del Aula Dei de Zaragoza. Sin embargo la factura está mucho más cuidada en la que presentamos, por su pequeño tamaño. Los paralelismos entre ambas obras son evidentes, en general y en múltiples detalles que se repiten. Uno de ellos son los plegados del manto de María, que están ya dibujados en el Cuaderno Italiano del artista, de 1770-1773. Aparecen también en la Santa

Goyak, bizi izan zen urte luzeetan, bilakaera oso markatua izan zuen estiloan, eta artelan hau bilakaera horretako une jakin batera egokitzen da. 1774 inguruko data dirudi egokiena, batez ere Zaragozako Aula Dei-ko horma pinturen multzoarekin lotuta. Hala ere, aurkezten dugun honetan egikera askoz zainduagoa da, txikiagoa izanik. Bi obren arteko paralelismoak nabarmenak dira, bai orokorrean eta bai errepikatzen diren xehetasun ugaritan. Horietako bat Mariaren kaparen tolesak dira, dagoeneko marraztuta agertzen baitira artistaren Koaderno Italiarrean (1770-1773). Prado Museoko Santa Barbararengan ere ageri dira (1771-1775 ingurukotzat jotzen da).

Beraz, hogeita hamar urte bete zaharra ez den Goya batekin egiten dugu topo, ezkonberria eta agian Madrilerako behin betiko bidaiaren aurretxoan, non laster hasiko den Carlos III. arekin lanean, edo bestela, geroxeago. Bertan erakusten du Italian ikasitakoa, handik 1771an itzuli baitzen. Han neoklasizismoa ari zen nabarmentzen; Goyak bazuen horren aurrerapen bat bere maisu Mengs-en aldetik, hark adoretu baitzuen Gortera joan zedin, non hainbat hamarkadatan egin zuen bere arte karrera harri-garria.■

Bárbara del Museo del Prado, que se viene fechando hacia 1771-1775.



Nos encontramos, así, con la obra de un Goya en los comienzos de su treintena, recién casado y acaso en vísperas de su viaje definitivo a Madrid, donde pronto empezará a trabajar para Carlos III, o poco después. Se plasma en ella lo aprendido en Italia, de donde había regresado en 1771. Allí estaba despuntando el neoclasicismo, del que Goya ya tenía un adelanto a través de su maestro Mengs, que le animó para que se trasladase a la Corte, donde desarrollaría su asombrosa carrera artística a lo largo de varias décadas.■

Koordinazioa / Coordinación  
**Arabako Arte Ederren Museoa / Museo de Bellas Artes de Álava**

Testuak / Textos  
**Fernando Tabar Anitua**  
**Madrilgo Unibersitate Konplutensea**  
**Universidad Complutense de Madrid**

Textuen Itzulpena / Traducción de Textos  
**Arabako Foru Aldundiaren Euskera Zerbitzua**  
**Servicio de Euskera de la Diputación Foral de Álava**

Argazkiak / Fotografías  
© **Javier Agote**

Diseinua eta inprimaketa / Diseño e impresión  
**Arabako Foru Aldundiaren Moldiztegia / Imprenta de la Diputación Foral de Álava**

Argitaratzailea / Edita  
**Arabako Foru Aldundia / Diputación Foral de Álava**  
**Euskara, Kultura eta Kirol Saila / Departamento de Euskera, Cultura y Deporte**

Lege gordailua / Depósito legal  
**VI-707/12**



Arabako Arte Ederren Museoa  
Museo de Bellas Artes de Álava

Fray Francisco Ibilbidea, 8  
Paseo Fray Francisco, 8  
945 181 918  
museobellasartes@alava.net  
01007 VITORIA-GASTEIZ

**Orduetgia:**

Asteartetik ostiralera: 10.00 - 14.00 eta 16.00 -18.30  
Larunbatetan: 10.00 - 14.00 eta 17.00 - 20.00  
Igande eta jaiegunetan: 11.00 - 14.00  
Astelehenetan, jaiegunak izan ezik, itxita

**Horario:**

Martes a viernes: 10.00 - 14.00 y 16.00 -18.30  
Sábados: 10.00 - 14.00 y 17.00 - 20.00  
Domingos y festivos: 11.00 - 14.00  
Lunes excepto festivos cerrado



Arabako Foru Aldundia  
Diputación Foral de Álava