

EL ESPACIO MODIFICADO A TRAVÉS DE LAS PINTURAS MURALES DE GOYA: LA BASÍLICA DEL PILAR Y LA ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

Aurelio Vallespín Muniesa*
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

La superficie mural en un entorno arquitectónico muchas veces se ha entendido como una decoración, algo complementario a la arquitectura. Este estudio pretende mostrar cómo esa superficie mural no es un complemento sino que puede cualificar la arquitectura como un elemento más de esta, modificando la percepción del espacio, funcionando como un elemento arquitectónico. Estudiaremos cómo la escala arquitectónica puede contribuir a este entendimiento de la pintura mural, enfatizando o anulando recursos, como la luz o la composición, utilizados habitualmente en las pinturas murales para modificar el espacio arquitectónico en el que se encuentran. Lo entenderemos a través de dos obras murales de Goya: la pintura de la cúpula *Regina Martyrum*, situada en la basílica del Pilar, y las pinturas murales de San Antonio de la Florida. De manera que en esta última, Goya consigue la denominada *magia del ambiente*, mientras que en la basílica del Pilar no consigue tal sensación.

PALABRAS CLAVE: frescos, Goya, espacio, arquitectura, escala.

ABSTRACT

«The space transformed through the Goya's mural paintings: the basilic of el Pilar and Saint Anthony of la Florida». The mural surface in an architectural setting has often been understood as decorative and complementary to the architecture. This study aims to show how the mural surface is not a complement; rather, the architecture can be classified as another of its elements, as it modifies the perception of space and works as another architectural element. We will study how architectural scale can contribute to this understanding of mural painting by highlighting or cancelling out resources, such as light or composition, which are commonly used in mural paintings to modify the architectural space where they are commonly used in mural painting to modify the architectural space where they are found. We will come to this understanding through two mural works by Goya: the Regina Martyrum fresco inside one of the domes of the Basilica of Our Lady of the Pillar and the mural paintings in the chapel of san Antonio de la Florida. In the latter, Goya achieved a so-called "magical atmosphere," whereas he did not achieve this sensation in the basilica.

KEYWORDS: frescoes, Goya, space, architecture, scale.



La superficie mural en un entorno arquitectónico muchas veces se ha entendido como una decoración, algo complementario a la arquitectura. Este estudio pretende mostrar cómo esa superficie mural no es un complemento sino que en determinadas circunstancias puede cualificar la arquitectura como un elemento más de esta, modificando la percepción del espacio, funcionando como un elemento arquitectónico, aunque aparentemente intangible. Lo entenderemos a través de dos obras murales de Goya, que se realizaron con una diferencia de 17 años, la pintura de la cúpula *Regina Martyrum*, situada en la basílica del Pilar¹ (fig. 1), y las pinturas de San Antonio de la Florida² (figs. 2 y 3).

La perspectiva es una herramienta que contribuye a este entendimiento de la pintura mural, pero en unas condiciones muy concretas, ya que plantea el inconveniente del punto de vista único. Lo podemos apreciar en algunas obras de

* Profesor ayudante doctor de la Universidad de Zaragoza, Unidad predepartamental de Arquitectura Área de Expresión Gráfica Arquitectónica. E-mail: aureliovallespin@telefonica.net.

¹ Obra maestra del barroco español, su construcción se alargó durante más de 200 años debido a lo ambicioso del proyecto, que sufrió distintas modificaciones. Se inició su construcción en 1680 y en 1718 se inauguró el nuevo templo sin incluir la antigua Santa Capilla. Posteriormente esta se derribó y se continuaron las naves tres tramos para poder incluirla [1]. En 1725 el conde de Peralada en su informe plantea cubrir con cúpulas el templo y propone la alternativa a la Santa Capilla, sentando definitivamente las bases de lo que será la catedral del Pilar [2]. Basílica de planta rectangular de considerables dimensiones, 130 metros de largo por 67 de ancho, formada por tres naves de siete tramos, la central mayor, donde se incluye la Santa Capilla detrás de la zona del altar mayor. Como elementos relevantes destaca la alternancia de los cubrimientos de cúpulas sobre pechinas y bóvedas rebajadas soportados por potentes pilares.

² Ermita de planta de cruz griega, de reducidas dimensiones, el lado del cuadrado del crucero mide aproximadamente seis metros. El crucero se articula con una bóveda sobre pechinas rematada con una linterna. La base de la cúpula se sitúa a ocho metros del suelo. El tratamiento de la luz en la capilla refleja fielmente las ideas de la Ilustración. Así, todas las zonas intentan tener el mismo grado de iluminación, al contrario de lo que sucedía con la luz escenográfica barroca. El grado de iluminación es relativamente alto en comparación con la característica penumbra que encontramos en otras épocas, como en el románico. El efecto se consigue con tres ventanales situados en cada uno de los testeros, excepto el de planta semicircular de la cabecera, y con la linterna de la cúpula. El origen de esta capilla se debe a la devoción popular de las lavanderas de Madrid por san Antonio. Debido a los diversos proyectos urbanísticos de los monarcas españoles a lo largo del siglo XVIII, la obra sufrió varios cambios de ubicación. En 1767 se derribó la capilla construida por Alberto Churriguera, con motivo de las obras ordenadas por Carlos III en la ribera del Manzanares, y fue sustituida por otra cercana, obra de *Francisco Sabatini*. Veinticinco años después, Carlos IV compró los terrenos aledaños a la capilla, llevó a cabo nuevas obras en la zona y ordenó el derribo de la misma. En esta ocasión sería Felipe Fontana, arquitecto mayor del monarca, el encargado de construir la nueva ermita, que es la que ha llegado hasta nuestros días. Ermita para uso de la corona y al gusto de la época, un neoclásico sobrio, que se suavizó con elementos barrocos, que dan movimiento al conjunto, como los frontones curvos sobre las puertas y ventanas en el interior. María José Rivas Capelo [3] sugiere la posibilidad de que esta ermita se construyera con los materiales de la proyectada por Sabatini, de la que no se tiene ninguna información, pero que se ejecutó aprovechando a su vez materiales de la de Churriguera. Este hecho explicaría la continuidad que existe entre la iglesia de *San Sebastián* en Salamanca, de Churriguera, y la ermita actual, aun tratándose de estilos artísticos diferentes, justificando la aparición de los elementos de carácter más barroco. Estos cambios nos ayudan a entender lo que en principio podrían interpretarse como incoherencias estilísticas.



cuadratura de Andrea Pozzo, como por ejemplo la cúpula pintada en la bóveda de la nave central en la iglesia de los Jesuitas de Viena. Esta intervención se realizó para ser vista correctamente desde una situación determinada, y consigue que desde esta posición la pintura mural, gracias a la utilización de la perspectiva cónica, modifique el espacio arquitectónico en el que se encuentra, primando sobre la arquitectura (fig. 4). Mientras que desde el resto de puntos de vista, al descubrir el engaño, es la arquitectura la que domina sobre la pintura mural, pareciendo esta última una grotesca caricatura (fig. 5).

En este trabajo estudiaremos cómo la escala puede funcionar de forma similar, pero sin el inconveniente del punto de vista único, enfatizando o anulando recursos, como la luz o la composición, utilizados habitualmente en las pinturas murales para modificar el espacio arquitectónico en el que se encuentran.

Según Aparicio: «La escala en arquitectura es la relación entre la medida del Universo y el hombre» [4]. En nuestro caso cuál sería la medida del *Universo*: no sería únicamente la arquitectura, ni tampoco la pintura mural exclusivamente, sería la relación que se establece entre lo representado en la pintura mural y la arquitectura que la cobija. Entendemos que la relación entre ambos nos proporciona una única relación respecto al hombre, lo que denominamos *escala en arquitectura*. Esta será la fusión entre la relación de la pintura mural respecto al hombre y la de la arquitectura respecto al hombre. Cuando estas sean diferentes habrá una que prime sobre la otra en función de la importancia de cada una de ellas. Normalmente la relevancia de la arquitectura sobre la superficie mural en este sentido es mayor. Por tanto, la arquitectura primará por lo general sobre la superficie mural, pero, como hemos visto en el ejemplo de Pozzo, no siempre es así.

Compararemos las dos pinturas murales de Goya señaladas, desde el punto de vista de la composición y temática de los frescos, la técnica pictórica, la religiosidad del maestro y la luz, teniendo en cuenta, por supuesto, la arquitectura donde se ubican.

DESCRIPCIÓN Y TEMÁTICA DE LOS FRESCOS EN LA BASÍLICA DEL PILAR

Goya realizó las pinturas murales denominadas *Regina Martyrum*, que representan a la Virgen como reina de los mártires y en las que aparece rodeada por ellos³, entre el 5 de octubre de 1780 y el 11 de febrero de 1781. En cuarenta y una jornadas, sobre una superficie de 212 m² [5], en una cúpula con un diámetro máximo de base de 12 metros y un diámetro superior en la linterna de 4,5 metros [6], situada en la zona de la Santa Capilla, en la nave norte de la basílica.

En esta cúpula Goya consigue, en palabras de Torralba, «dar un espacio abierto» [7] (fig. 6). Parece como si la cúpula se transformara en un tronco de cono

³ Muchos de ellos locales como los Innumerables Mártires de Zaragoza, san Valero, san Jorge, san Lamberto, san Lorenzo...



invertido que se prolonga hasta el infinito desde la base, que coincide con la de la cúpula. En esta ocasión recurre a la perspectiva⁴ para dar sensación de alejamiento, pero no conforme nos alejamos de la base de la cúpula, sino conforme las figuras se alejan de la supuesta superficie del casquete semiesférico.

Para expresar la idea de ascensión, Torralba habla de «vértigo giratorio» [8]. En la cúpula aparecen una serie de planos en espiral que ascienden desde la base hasta la linterna. La sensación dinámica de movimiento ascendente se consigue porque los hipotéticos orígenes de estas espirales se encuentran girados respecto de los ejes de la cúpula en la base, indicados por grupos escultóricos de ángeles con guirnaldas en estuco blanco y dorado (fig. 6). Resulta llamativo cómo Goya pudo materializar en la media naranja de forma fidedigna y con este dinamismo los bocetos que presentó a la Junta de Fábrica en dos medias lunas planas. En ellos ya se vislumbra la profundidad debida a la perspectiva, pero no se presagia el *vértigo giratorio* que hemos comentado y que contribuye a generar la expansión espacial, un *espacio abierto*.

DESCRIPCIÓN Y TEMÁTICA DE LOS FRESCOS EN LA ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

Cuando la arquitectura de la ermita estuvo terminada, se intervino en la decoración de la misma. La capilla no se podía considerar totalmente finalizada ni inaugurar hasta que se realizaran las labores en los altares y se concluyeran las pinturas al fresco encargadas a Francisco de Goya. Estas fueron ejecutadas entre los meses de agosto y noviembre de 1798, realizándose un número de jornadas muy similar al del Pilar, treinta y seis, algo que no sorprende dadas las proporciones de las dos superficies pintadas.

Por la temática y por el emplazamiento arquitectónico que ocupan en el interior de la ermita podemos diferenciar tres tipos de frescos: los de la cúpula, los del ábside y los del resto de elementos arquitectónicos.

Empezaremos a hablar de estos últimos, es decir, las pinturas de las cuatro pechinas, los cuatro arcos torales de los brazos de la cruz y los tres laterales con forma de medio punto interrumpidos por las ventanas de los brazos del crucero. En ellos aparecen unos cerramientos con telas y cortinajes movidos por una nutrida representación de ángeles o figuras alegóricas femeninas. En estos ángeles que arrancan de los arcos torales podemos apreciar la aplicación del principio perspectivo de la anamorfosis, lo que supone evitar cualquier referencia a la superficie. Así es como se aprecia en el boceto catalogado por Gudiol como el Ángel [9]. En él nos llama la atención la desproporción del ángel, como resultado de pintarlo en una superficie

⁴ Perspectiva cónica en función del tamaño de las figuras y aérea respecto a la nitidez de las mismas. Podemos apreciar ambas comparando la figura de san Valero con las que se encuentran detrás (fig.6).



plana. Mientras que en su ubicación definitiva, una superficie curva, el arco toral, se aprecia de forma correcta.

En el ábside, que ocupa una superficie de un cuarto de esfera, aparece la *Gloria* de san Antonio, representando el boceto conocido como la *Adoración de la Trinidad*. Dentro del conjunto, esta sería la intervención más convencional.

El elemento más importante de la iglesia es sin duda la cúpula. En ella, aparece uno de los milagros de san Antonio⁵. Su representación es innovadora, ya que todas las figuras se sitúan en la base de la cúpula alrededor de la barandilla en un entorno natural. Esta composición consigue que se produzca un cono invertido desde la posición del observador, permitiendo que la cúpula se abra hasta el infinito (fig. 7). De forma similar a como sucede en el Pilar pero utilizando recursos diferentes.

Existe un boceto de la cúpula⁶: se trata de *El milagro de San Antonio de Padua*. La importancia de este boceto radica en las modificaciones respecto a lo finalmente realizado. Los ángeles que aparecen en el cielo del boceto son eliminados de la cúpula de la ermita. Este hecho, aunque parece anecdótico, es trascendente, ya que supone un viaje sin retorno en la pintura de Goya⁷, no solo desde el punto de vista estilístico, sino desde el punto de vista espacial; la eliminación de estos ángeles constituye una reducción en la utilización de cualquier recurso perspectivo. Todas las figuras aparecen en la base de la cúpula junto a la barandilla, por lo que no es posible generar sensación espacial a través de ellas. La zona junto a la linterna se reserva para la contemplación de la naturaleza.

Otro elemento que destaca por su originalidad en la cúpula es la barandilla. Su originalidad radica, no en su utilización en la base, recorriéndola y generando un vivo efecto espacial, sino en su sencillez. Esta barandilla no es una balaustrada, sino una modesta, realizada con barrotes de hierro y pasamanos de madera, en armonía con el conjunto. Hay otros ejemplos de barandilla con idéntica intención en la ejecución de la perspectiva, como la realizada por Andrea Mantegna en el siglo xv, en el *Palacio Ducal de los Gonzaga* en Mantua, concretamente en la decoración en la *Cámara de los esposos* y su conocido óculo. Se desconoce si Goya en su viaje a Italia visitó Mantua, y por tanto si conocía el sorprendente efecto visual conseguido por Mantegna, con el añadido, además, de que no se trata de una cúpula sino de un techo prácticamente plano. En Zaragoza, José Camón Aznar [11] comenta que en la

⁵ Concretamente aquel en el que el santo se presenta como defensor de su padre en el juicio en el que se le acusa injustamente de un asesinato. San Antonio resucita a la víctima para que pueda testificar y descubrir a su asesino, exculpando así a su padre.

⁶ La crítica atribuye unánimemente de forma indiscutible la autoría de este boceto a Goya [9], por lo que realmente nos encontramos frente a un boceto preparatorio.

⁷ Este hecho recuerda lo acontecido años más tarde con la obra *Monje junto al mar*, pintada por Caspar David Friedrich en el 1809. Al someter la obra a los rayos X, estos revelaron que Friedrich había pintado varios barcos sobre el mar que posteriormente eliminó para dejar el cuadro tal y como lo conocemos en la actualidad, con un fondo infinito y enigmático [10]. En ambos casos es un acto fruto de su valentía, donde se invita al observador a la contemplación. Años más tarde Goya, en su *Perro semihundido*, volverá a crear un fondo enigmático e infinito, lo que evidencia que este suceso de san Antonio no fue una casualidad.



iglesia de San Pablo, en la capilla de San Miguel aparece también una barandilla en la decoración mural de la cúpula, actualmente muy deteriorada (fig. 8). Tampoco se sabe con certeza si Goya tenía conocimiento de esa capilla, aunque es muy probable, por la relevancia de esta iglesia en su época.

Al referirse a la iconografía, Lafuente habla de inversión de los términos de la decoración barroca y comenta que Goya pintó el tema iconográfico contra toda lógica [12]. Refiriéndose a los ángeles, que coloca debajo de la cúpula, sobre la zona de los arcos y no en la zona superior de esta, como aparecía en el boceto. Así, los ángeles parecen levantar los cortinajes para mostrarnos el espectáculo de la cúpula, el milagro de san Antonio (fig. 9).

Mientras que Borrás explica que la representación corresponde jerárquicamente con su emplazamiento arquitectónico, siendo el orden de importancia establecido obvio⁸: ábside, con la *Gloria* de san Antonio, cúpula con el milagro y resto de elementos arquitectónicos, con los cortinajes⁹ [13].

Sin duda ambos describen aspectos diferentes: mientras que Lafuente se refiere a la sección, al orden iconográfico en altura y habla de una inversión de arriba abajo, Borrás se refiere a la planta. Por tanto no existe discrepancia entre ambos, aunque para nuestro estudio resulta más interesante la apreciación de Lafuente.

LA TÉCNICA PICTÓRICA

El desenfreno con el que Goya se enfrentaba a sus obras y la imaginación de los críticos ha alimentado algunos mitos sobre estas pinturas que es necesario desmentir, como el de que los frescos de San Antonio de la Florida fueron pintados con esponjas. Invención originada por una relación de materiales del droguero Manuel Ezquerro para esta obra [14], en la que se incluían esponjas. Stolz lo desmintió explicando que las esponjas eran para limpiar la paleta y no para pintar sobre fresco, ya que dejan ráfagas [15]. De todas formas, este mito puede tener su origen en la libertad con la que Goya pintó estos frescos. Libertad es la palabra que define su pintura, pero sobre un firme proceso técnico que dominaba. La libertad de ejecución en estos frescos es tal que según Stolz: «No quería que le atara nada. Disfrutaba viéndolo surgir» [16]. En las restauraciones del año 1989, donde se realizó un cuidadoso estudio técnico de la obra, también se recalca esta libertad. Ruiz observa que sobre la base de fresco puro en ocasiones lo dejaba sin cubrir [17]. Incluso observa que en la restauración de la ermita se han encontrado huellas dactilares sobre la pintura y cabellos humanos [18]. En la *Regina Martyrum* ya apreciamos esta libertad de ejecución. Por un lado Stolz explica cómo está pintado el grupo de los obispos: en

⁸ En referencia a Lafuente Ferrari.

⁹ Es necesario tener en cuenta que los frescos fueron pensados para el acceso desde la puerta principal, no como en la actualidad, a través de las dependencias de la ermita, lo cual hace más evidente esta jerarquía.

blanco sobre el medio tono del mortero, donde las medias tintas están hechas con el agua sucia de limpiar los pinceles y donde aparecen toques de cal pura, es decir, con una pintura muy rápida que deja zonas sin cubrir [19]. Mientras que también sucede lo contrario, existen zonas con empastes de hasta dos centímetros de mortero, auténticos bajorrelieves trabajados con los dedos [16].

La única diferencia entre ambas pinturas murales es que en la de la basílica del Pilar está todo pintado al fresco, sin detalles en seco, ni siquiera para disimular las uniones de las tareas [19]. Mientras que en San Antonio, sobre la técnica al fresco Goya completó puntualmente algunos detalles en seco a la témpera, para algún color brillante y para retocar la unión de las tareas. Estas últimas pinturas también se consideran frescos y no una técnica mixta entre fresco y pintura en seco, como se pensaba dado el estado de conservación de las pinturas¹⁰[16].

EL ESPÍRITU RELIGIOSO

Se ha especulado mucho sobre el sentido de la religiosidad en Goya. Entre finales del siglo XIX y primeros del siglo XX abundan duros calificativos contra su pintura religiosa, por parte de una serie de críticos como el conde de la Viñaza, Pedro de Madrazo, Gómez de la Serna e incluso Ortega y Gasset [20].

Por el contrario, hay otros que lo comprenden. Respecto a la intervención en la bóveda *Regina Martyrum*, Baticle argumenta: «Al mirar los detalles de este fresco se tiene la impresión de que el artista, movido por una fe intensa ha entrado en simbiosis con su sujeto» [21]. Esta interpretación es más acorde con lo manifestado en la relación epistolar que Goya mantenía con su amigo Martín Zapater, y donde se expresaba con total libertad, sin tapujos. En ella abundan las referencias religiosas, y si bien algunas las podemos interpretar como signos de la religiosidad propia de la época, otras denotan su profundo sentido religioso: «Martín mío, mucho sentimiento me ha causado la noticia de la Hermana y la he encomendado a Dios pero me consolado el juicio que tengo echo de que era muy buena y se abra allado buen pedazo de gloria» [22].

Desmentida la falta de religiosidad de Goya, es preciso recalcar que muchas veces no fue entendida por el carácter popular y humano que le imprimió, que, lejos de disminuir su fuerza espiritual, la acrecentó. Torra de Arana lo califica como «el exponente típico de la religiosidad popular y su mejor intérprete artístico» [23]. La cúpula de la basílica del Pilar se impregna de la religiosidad de Goya, como podemos apreciar en la cara de la Virgen. Esa religiosidad de perfil popular y humano se manifiesta en la representación de los Innumerables Mártires de Zaragoza. Camón afirma,

¹⁰ Lo que sucede es que algunas levaduras dan la impresión de estar pintadas con el mortero muy seco, agarran muy mal y parecen pintura al temple. Esto no significa que se trate de una técnica mixta, es más bien una prueba de su enorme dominio de la técnica [15].



refiriéndose a la intervención en el Pilar, que «predomina siempre un pintoresquismo populista que hace de esta obra el antecedente de San Antonio de la Florida» [24].

Goya se adelantó a su tiempo y cambió la estética de perfección y belleza asociada a lo religioso de épocas anteriores por una más humana y popular donde el hombre se presentaba tal como es:

Quando los pintores alemanes, franceses, italianos... busquen presentarnos al Hijo del Hombre como hombre entre todos los hombres y a los santos como hombres, para acercarlos a nosotros, para hacerlos vivos y no aislarlos lejos en el tiempo, en una devoción de fanal, no hacen otra cosa que reiterar lo que Goya hizo en San Antonio de la Florida [25].

En 1799, un año después de que Goya pintara los murales de la Florida, el teólogo alemán Schleiermacher, en sus discursos *Sobre la religión*¹¹, propuso en términos generales una reflexión cercana a la propia religiosidad de Goya: «Para intuir al mundo y para poseer religión, el hombre debe haber encontrado primero a la humanidad, y él sólo la encuentra en el amor y a través del amor» [26]. También asegura que el hombre encuentra la religión en la contemplación de la naturaleza y sus leyes¹².

En San Antonio de la Florida encontramos claramente definidos estos nuevos ámbitos del sentido religioso, el humano y el que proviene de la naturaleza. Ambos ayudan a transformar ese ambiente.

LA LUZ

En la pintura mural de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora del Pilar encontramos una luz que viene de distintos sitios¹³ de manera que podemos pensar que contribuye a que el espacio se expanda. Pero si nos fijamos descubrimos que en este aspecto, la luz no tiene la importancia de otros recursos explicados anteriormente para conseguir este efecto, como la serie de planos en espiral que ascienden. Entonces debemos interpretar esta luz de manera simbólica y no espacial, la prueba la tenemos en el halo de luminosidad que rodea a la Virgen (fig. 6).

¹¹ Estos discursos proponían el cultivo de la vivencia personal y sentaron las bases de la estética romántica, influyendo en pintores como Caspar David Friedrich.

¹² «Lo que de hecho suscita el sentido religioso, en el mundo externo, no son sus masas sino sus leyes. Elevaos hasta la visión de cómo éstas lo abarcan todo, lo mayor y lo menor, los sistemas cósmicos y las motas de polvo que divagan, inestables, en el aire, de un lado para otro, y decid entonces si no intuís la unidad divina y la eterna inmutabilidad del mundo» [27].

¹³ San Jorge se encuentra en sombra frente a san Sebastian y a santa Bárbara, que están iluminados por delante. Los querubines situados sobre los obispos reciben la luz desde abajo, mientras que estos parece que tienen una luz propia. La Virgen es iluminada desde arriba, cuando se sitúa sobre el mayor foco lumínico, por lo que debería estar en contraluz.

En la ermita de San Antonio de la Florida, la luz tiene un papel más relevante desde el punto de vista espacial. Como hemos explicado anteriormente, la luz filtrada a través de los huecos arquitectónicos, el óculo de la cúpula y los tres ventanales de los brazos de la cruz, es fiel reflejo de los ideales de la Ilustración. Pero la uniformidad de la luz arquitectónica es rota por la luz generada por los frescos. Esta iluminación es de dos tipos: existe una luz que se dirige al fondo desde abajo y otra al contrario. La primera es una luz escenográfica y dramática, en la que los contrastes son muy exagerados, como si los focos estuvieran demasiado cerca de los elementos que iluminan, generando un ambiente teatral. «Y la luz parece llegar desde abajo como arrojada por las baterías de unas candilejas»¹⁴ [28]. Esta luz se aprecia en todas las zonas excepto en el ábside y la cúpula. Por otro lado, existe un segundo tipo de luz que viene del fondo y tiene dos focos fundamentales, que coinciden con aquellas zonas donde no era tan evidente el primer tipo de luz. El primer foco de luz se sitúa en la parte superior de la cúpula, y coincide con el arquitectónico de la linterna. El segundo foco es la *Gloria* del ábside, tiene un carácter más simbólico y no coincide con ninguna iluminación arquitectónica de la ermita. Estos focos iluminan la zona donde se ubican y podemos calificarlos como más convencionales, ya que podemos percibir su origen (fig. 10).

La iluminación de los arcos torales a través de la luz que viene desde abajo de forma dramática y se dirige al fondo consigue una doble impresión de expansión espacial. Por un lado genera la sensación de que la cúpula se eleva. En los arcos, la zona junto a la cúpula se encuentra más iluminada, exceptuando el del acceso, mientras que la parte inferior de la cúpula se encuentra en sombra. De este modo se enfatiza el contraste y se amplía la distancia entre estos elementos. En las pechinas sucede lo mismo, las áreas más cercanas de la cúpula son las más iluminadas y favorecen este efecto. Por otro lado, se produce la sensación de expansión espacial en las zonas de cortinas iluminadas, junto a la cúpula. Estas provocan la sensación de que se elevan para mostrarnos lo que pasa en la cúpula, y se pierden por detrás de los elementos arquitectónicos como los arcos fajones, situados en los torales. Los ángeles que soportan los cortinajes también contribuyen a enfatizar esta sensación, ya que algunas veces se sitúan por detrás de estos arcos (fig. 11).

El resultado en San Antonio es que la pintura mural genera un espacio que se funde con el espacio arquitectónico y lo modifica, prescindiendo de toda referencia a la superficie. Podemos afirmar que en San Antonio la luz deriva de los frescos, consiguiendo que el espacio se expanda por detrás de la arquitectura, ampliándola. La luz es utilizada para crear espacio.

¹⁴ Parafraseando a Malraux [12].



LA MAGIA DEL AMBIENTE EN SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

Goya no buscaba simplemente la decoración sino la creación de un espacio. Lafuente expresa: «*La magia del ambiente*¹⁵, eso es lo que trató de evocar en su cúpula de la Florida. No fue su propósito hacer género ilustrativo, pintura devota para fieles sentimentales, ni limitadas salvaciones de lo castizo madrileño» [29]. Confirma que la pintura mural de Goya buscaba crear un ambiente, es decir, un espacio definido con unas cualidades determinadas y para que no se entendiera como decoración debía eliminar cualquier reminiscencia a la superficie arquitectónica.

En este sentido la luz es esencial, pero ella no basta para crear esta *magia del ambiente*. Para limitarse a crear un ambiente, probablemente sería suficiente, pero debemos recordar que Goya buscaba la magia de ese ambiente. Por ello es necesario buscar esta magia en algún otro factor, y la podemos encontrar a través de su sentido religioso.

Goya, gracias al sentido de su religiosidad y la luz generada en los frescos transforma el espacio neoclásico de la ermita, dotado de una iluminación uniforme, en el que prima lo racional, en la antesala de lo que será el espacio romántico, un espacio donde se invita a soñar, donde prima la fantasía, el misterio, lo enigmático y por supuesto la magia. Un espacio que definimos como la *magia del ambiente*.

Goya en sus cuadros era capaz de modificar la superficie pictórica y transformarla en la *magia del ambiente*. Nos lo muestra, por ejemplo, en su *Autorretrato en el taller*, realizado unos años antes. En la ermita, Goya va más lejos y consigue que esta *magia del ambiente* sea el nuevo espacio de la ermita modificado por la superficie mural. Transforma el espacio y lo convierte en uno infinito, que se expande, haciendo que los límites de la arquitectura se desvanezcan, eliminando cualquier reminiscencia a la superficie sobre la que se encuentra la pintura. Un nuevo espacio cuyos límites solo se encuentran definidos por los elementos arquitectónicos no decorados, como los arcos fajones, que los entendemos a modo de ruina arquitectónica de la que únicamente se mantiene la estructura, ya que la plementería ha desaparecido, es decir, la superficie. De esta manera el espacio generado por la pintura mural se sitúa por detrás de estos elementos arquitectónicos, perdiéndose en el infinito (fig. 12).

Pero ¿por qué en esta obra Goya consigue transmitir esa *magia del ambiente* y no en otras similares desde el punto de vista de la técnica o la religiosidad como la cúpula *Regina Martyrum* de la basílica de Nuestra Señora del Pilar? Además del diferente tratamiento de la luz, ¿cuál es el factor que diferencia ambas intervenciones de Goya de forma que en una se consiga esta *magia del ambiente* y en otra no?

¹⁵ Es importante reseñar que *la magia del ambiente* era una frase de Goya, que repetía con frecuencia al hablar de sus cuadros. Su hijo la recogió en la biografía que entregó a Valentín Carderera [29].

SITUACIÓN DE LA CÚPULA *REGINA MARTYRUM* EN LA BASÍLICA

Empezaremos explicando la situación de la cúpula donde se encuentran las pinturas, en la nave norte, a la altura de la comunicación transversal del templo entre la parte trasera del altar mayor y la parte trasera de la Santa Capilla, donde se venera la imagen de la Virgen (fig. 1). En el templo existen once cúpulas que se distribuyen de la siguiente manera: en la nave central existen tres, la central, que es la más grande, se despliega sobre el altar y las otras dos, más pequeñas pero de dimensiones mayores que las de las naves laterales, se encuentran sobre el coro y sobre la Santa Capilla. Las naves laterales disponen de cuatro cúpulas, cada una del mismo tamaño, dos en los extremos de las naves coincidiendo con los accesos al templo y otras dos en las zonas de circulación entre el coro y el altar, por un lado, y entre la parte trasera del altar y la Santa Capilla, por otro.

Entendemos estas cúpulas desde el punto de vista de la complejidad arquitectónica defendida por Venturi [30]. Centrándonos en las ocho cúpulas de las naves laterales, donde se encuentra la pintura mural de Goya, en un primer momento podríamos pensar que se trata de una materialización ambigua de «lo uno y lo otro» [30]. Por un lado, toda cúpula evoca la centralidad y por tanto tiene un carácter estático, mientras que, por otro lado, sus posiciones en el templo son dinámicas, al situarse en intersecciones, donde domina una dirección frente a la otra, la de nave domina frente a las circulaciones perpendiculares. Nos parece más adecuado interpretarlas, debido a su repetición sistemática en determinadas posiciones, como aquello que Venturi denomina inflexión arquitectónica: «Es un medio de distinguir las partes diferentes connotando a la vez continuidad» [31]. Es decir, a pesar de ser partes diferentes se entienden como conjunto. Así explica la forma de conseguirlo: «Mediante la inflexión hacia algo fuera de ellas mismas las partes consiguen sus propios lazos de unión» [31]. En este caso la inflexión de las cúpulas, su integración en el templo, es decir, su lazo de unión, se conseguiría a través de su posición en las intersecciones de la nave con las circulaciones transversales.

Esta situación de la cúpula *Regina Martyrum*, en un espacio dinámico, que acabamos de justificar, es totalmente diferente de la cúpula de San Antonio de la Florida, que representa la centralidad. Este hecho es muy importante y puede influir en la sensación del espacio generado en la pintura mural, aunque como veremos hay elementos todavía más decisivos.



POSICIÓN DE LA *FACHADA PRINCIPAL*¹⁶ EN LA CÚPULA *REGINA MARTYRUM*

La decoración de una cúpula remarca la centralidad del espacio que representa y aunque parezca una paradoja tiene una *fachada principal*, una posición dominante. Normalmente la parte más importante de esta pintura se sitúa alineada con el altar, en la tradición católica orientada al este. Cuando se accede al espacio central, habitualmente por el oeste, se dirige la mirada hacia el este, se observa el altar y al mirar arriba se aprecia la imagen central de la cúpula. Por lo que el elemento central se sitúa en la zona más alejada del observador. Si recordamos, es lo que sucede en San Antonio. Se accede por el oeste y la mirada se dirige al este, donde se ubica el altar, y al mirar hacia arriba observamos la *fachada principal* de la cúpula, san Antonio realizando el milagro.

Goya intentó evitar situar a la Virgen como reina del martirio en el este de la media naranja, ya que esta cúpula, como hemos explicado, no tiene carácter central y él era muy consciente de ello. Pero no lo consiguió, desconocemos la orientación que pretendía Goya¹⁷, lo único que sabemos es que no estaba de acuerdo con la orientación al este, según aparece en la carta que envió a la Junta de Fábrica con fecha del 17 de marzo de 1781 [32]. No pudo situar la fachada principal de la cúpula como pretendía, porque en realidad no dependía de él. De hecho, él no recibió este encargo de pintar la cúpula directamente de la Junta de Fabrica sino a través de su cuñado Francisco Bayeu, que era el responsable de las ocho pinturas murales alrededor de la Santa Capilla¹⁸ (fig. 1).

En las bóvedas esta orientación no resulta tan determinante como en las cúpulas, pero de las ocho intervenciones, cuatro cúpulas y cuatro bóvedas, todas excepto una de las bóvedas se encuentran orientadas para ser vistas mirando al este, lo que significa que en su proyección en planta el elemento central tiene los pies hacia el este y la cabeza al oeste. Aunque, como hemos indicado, en este caso carece de sentido, ya que difícilmente se pueden abordar todas las intervenciones desde el oeste para dirigir la mirada al este. Lo que nos hace reflexionar que aunque

¹⁶ Expresión que utiliza Goya en la carta a la Junta de Fábrica fechada el 17 de marzo de 1781 [32] para indicar dónde se coloca el tema central, la Virgen como reina.

¹⁷ Entendemos que si el objetivo de la pintura mural de una cúpula es que se sitúe en la zona desde la que primero se podrá apreciar, en este caso lo lógico habría sido situar la imagen de la Virgen en el norte, ya que el acceso habitual a esta cúpula es desde la circulación existente entre la parte de atrás del altar y la Santa Capilla en la dirección del sur al norte, dado que la ubicación del templo en la ciudad facilita el acceso por la nave sur —al norte de la basílica se sitúa el río.

¹⁸ En 1775 y 1776 Francisco Bayeu pintó dos bóvedas cuadrangulares, situadas al este y al oeste de la Santa Capilla en la nave central (fig. 1). Entonces la Junta de Fábrica le encargó que pintara todas las cubriciones alrededor de la Virgen, para que se viera una unidad y fueran de una sola mano. Como él no se podía comprometer a pintar todo, ya que estaba en Madrid, acordó que pintaría las otras dos bóvedas circulares y que las cúpulas las pintarían su hermano Ramón Bayeu y su cuñado Francisco de Goya, bajo su dirección [33].



las pinturas estaban pensadas como conjunto desde un punto de vista temático¹⁹, no existía un interés espacial, ni individualmente ni como conjunto. La excepción comentada la encontramos en la bóveda rectangular situada en el este. Pintada por Francisco Bayeu y denominada *Regina Sanctorum Omnium*, resulta diferente, ya que está orientada para ser vista mirando al oeste desde el este, al encontrarse situada en el acceso a la Santa Capilla desde el oeste.

Volviendo a nuestro tema, el cambio de orientación de la *fachada principal* de la cúpula de Goya, aunque es muy importante desde el punto de vista espacial, tampoco parece ser motivo suficiente para que la *Regina Martyrum* no provoque la anhelada *magia del ambiente*. Centrándonos en la amarga relación entre Goya y su cuñado, a consecuencia de esta obra, podemos encontrar lo que realmente les diferencia en algo que acabamos de comentar, su preocupación por el espacio.

DISTINTAS FORMAS DE ENTENDER EL ESPACIO DE GOYA Y BAYEU

El escaso interés de Bayeu por el espacio en este grupo de obras lo podemos confirmar por la forma de tratar las distintas superficies. No diferencia, a la hora de abordar las pinturas, entre elementos arquitectónicos tan distintos como las medias naranjas y las bóvedas. Este hecho es una forma de prescindir de la ilusión del espacio generado por la pintura, ya que para conseguir espacio en una superficie esférica y en una bóveda rebajada hay que trabajar de forma diferente, por lo menos en lo que respecta a la posición de las figuras. A priori es más fácil generar espacio en una cúpula que en una bóveda rebajada, porque la primera tiene más espacio. Entonces, si se pintan ambas de la misma manera, lo que puede resultar exitoso para la cúpula puede no satisfacer las necesidades de la bóveda.

Goya pudo demostrar su personalidad y su interés por el espacio en la misma basílica del Pilar, en la pintura al fresco del coreto, realizada años antes, 1772, en la bóveda rebajada que está situada en el pequeño coro que da servicio a la Santa Capilla. En esta obra demuestra que se debe situar de diferente manera el tema central en una bóveda y una cúpula si se tiene interés por el espacio. En primer lugar, el observador se posiciona fuera de la bóveda y como el acceso se encuentra situado en el oeste del coreto para observarlo hay que dirigir la mirada hacia el este. Goya colocó el tema central, la Santísima Trinidad, en el eje central del rectángulo en el oeste, la zona más cercana al observador, pero en lo representado resulta ser la zona más alejada. Mientras que en los extremos del este, los más alejados para el observador, se sitúa la representación de las figuras que tienen mayor tamaño y por tanto se encuentran

¹⁹ En estos ocho espacios se representan las ocho invocaciones *Regina* de las Letanías. La idea por supuesto no es de Goya. La Junta sugirió a Bayeu temas bíblicos donde apareciera la Virgen, pero Bayeu, no conforme, consultó a su amigo el escultor Salas, que le propuso la idea de representar a la Virgen como reina en los ocho espacios coincidiendo con las Letanías [34].



más cercanas. Generando en perspectiva una serie de planos desde los extremos más alejados de la bóveda en el este al oeste. Esta inversión provoca que la zona de mayor profundidad de lo representado coincida con el tema central y con la posición más cercana a la bóveda desde el punto de vista del observador, consiguiendo que se amplíe el espacio y creando así una profundidad en lo representado que nos lleva hasta el infinito (fig. 13).

Se da la circunstancia de que la bóveda rectangular situada en el este de la Santa Capilla, comentada anteriormente, *Regina Sanctorum Omnium*, se sitúa en la zona contigua al coreto de Goya. Entonces, desde una misma posición apreciamos claramente la diferencia entre ambas formas de tratar el espacio, si dirigimos la mirada al este observamos el coreto mientras que si dirigimos la mirada al oeste observamos la *Regina Sanctorum Omnium*.

En la obra de Bayeu en la zona más cercana al observador, el este, no aparece el tema central sino el ángel con la inscripción y tampoco aparece representado como si estuviera alejado, sino que es la figura más grande, la más cercana de la representación. Es decir, sucede lo contrario que en Goya, donde el elemento que se encuentra más alejado en la bóveda desde el punto de vista del observador se representa más grande para que se encuentre más cercano en la representación. Esta diferencia entre ambos desde el punto de vista espacial tiene una gran implicación, ya que en vez de ampliar el espacio lo reduce. Por otro lado, el tema central se encuentra en la zona más alejada del observador, en el extremo oeste de la bóveda, y para dar sensación de profundidad espacial, como si estuviera lejos, lo representa más pequeño, distorsionando el espacio.

Por último, alrededor de todo el perímetro aparecen figuras de gran tamaño dando a entender que se encuentran más cerca del observador e indicando que el espacio se expande en el centro, pero el ángel con la inscripción rompe esta sensación. Es decir, está tratando la bóveda como si fuera una cúpula donde las figuras de la base de la cúpula, las más cercanas al observador, son las que se representan más grandes y conforme nos alejamos de la base las figuras van reduciendo su tamaño para generar espacio, pero en este caso no produce esta sensación espacial.

Por tanto, para tratar el espacio de una bóveda y de una cúpula, de manera que produzcan una expansión espacial, hay que tratarlos de forma distinta, ya que son superficies diferentes. Goya, como hemos visto, sí que lo tenía en cuenta, pero no Bayeu.



LA ESCALA COMO ELEMENTO DIFERENCIADOR

Cuando Goya acabó la cúpula presentó los bocetos para las pechinas y la Junta de Nueva Fábrica no los aprobó, por instancia de Francisco Bayeu²⁰. Según se expresa en la sesión de la Junta de Nueva Fábrica del 26 de marzo de 1781, «los bocetos de las pechinas no agradaron a la Junta por no estar concluidos, y seguir en ellos el mismo rumbo de ropaje, colorido e ideas que la media naranja, que tanto ha disgustado al público» [36].

No es objeto de este estudio el enfrentamiento que se generó, que afectó mucho a Goya, hasta el punto de no querer volver a saber nada de este tema²¹. Pero la acusación de la Junta era muy dura, al considerar que Goya había dejado su obra en la media naranja inacabada, le achacaba falta de profesionalidad, todo lo contrario de lo que él pretendía demostrar, su profesionalidad, además recientemente contrastada como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Goya se defendió afirmando que la obra estaba pensada para ser vista desde abajo y no de cerca²². Desde abajo no existe esa sensación de inacabado porque no se puede apreciar lo abocetado de la pintura. Sea como fuere, en la defensa que Goya hizo de su obra se hizo patente la distancia abismal entre su concepción pictórica sobre una superficie mural y la de Bayeu. Goya trata la superficie mural como espacio, teniendo en cuenta la posición del observador, y por eso insiste en que debe ser vista desde abajo, mientras que Bayeu no lo trata como espacio.

En la basílica del Pilar, si se realiza la cúpula pensando cómo se vería desde abajo surge una dificultad añadida respecto a la de San Antonio de la Florida, dejando aparte el carácter dinámico de la posición de la cúpula que hemos explicado, ya que la altura a la que se encuentra sobre el suelo es de 28 metros (fig. 14). Aunque Goya era consciente de este problema, no fue capaz de solucionarlo; independientemente de su complejidad, él no tenía el control total sobre la obra. Se trataba de generar un espacio cualitativo, es decir, crear la *magia del ambiente*, en una cúpula de 12 metros de diámetro con su base situada a 28 metros de altura. Para ello, aumentó de forma exagerada el tamaño de las figuras²³, la de san Jorge mide 3,20 metros [39], y de esta forma consigue que la relación de estas respecto del tamaño de la cúpula sea similar a la de San Antonio de la Florida²⁴ (figs. 6 y 7). Esta relación, que se aprecia tan fácilmente en las imágenes, es más difícil de apreciar en la realidad.

²⁰ En la sesión de la Junta de la Nueva Fábrica del 14 de diciembre de 1780 Francisco Bayeu pide que se le exima y exonere de responder a la obra de su cuñado por no sujetarse este en la pintura a la corrección del responsable de la obra [35].

²¹ Como expresa en una carta a su amigo Zapater fechada el 4 de julio de 1781 [37].

²² El padre Tomás López, en 1830, comenta que Goya instó a Bayeu a que bajase de los andamios para ver el efecto que la pintura causaba a pie de iglesia [38]. Torralba también refiere este hecho [7].

²³ Los Bayeu tampoco fueron conscientes de esta dificultad. Baticle comenta: «Las pinturas de Bayeu no destacan y, vistas de lejos parecen una bandada de saltamontes verdes y rosas» [21].

²⁴ En San Antonio de la Florida las figuras están pintadas a tamaño real, aproximadamente la mitad de las de la basílica, siendo el tamaño de la cúpula 6 metros, es decir, la mitad que esta.



En San Antonio la altura a la que se encuentra la base de la cúpula es de 8 metros, mientras que en el Pilar es de 28 metros; por tanto, la diferencia de altura entre las dos bases, que no se relaciona ni con el tamaño de estas ni con el tamaño de sus figuras, produce un cambio de escala entre ambas. Realmente esto es lo que diferencia las dos pinturas murales, la *escala arquitectónica*, la relación entre el hombre y el Universo, entendido este como fusión de arquitectura y pintura. Como en estas dos obras esta *escala arquitectónica* es diferente²⁵, el espacio se percibe de forma distinta.

La pintura mural *Regina Martyrum*, situada en una cúpula de 12 metros de diámetro sobre una altura de 28 metros, parece fuera de escala, pero no desde el punto de vista arquitectónico²⁶, sino desde lo que hemos definido como *escala arquitectónica*. Al unirse ambas domina la de la arquitectura sobre la de la pintura mural, de forma que la arquitectura de la basílica resta protagonismo a la pintura, atenuando el impacto de esta y dificultando la modificación del espacio arquitectónico a través de la superficie mural. Mientras que en San Antonio la fusión de ambas consigue que domine la pintura mural sobre la arquitectura, permitiendo que la superficie mural modifique el espacio arquitectónico, logrando que desaparezca su superficie.

Por tanto, dos pinturas murales como las de San Antonio de la Florida y la *Regina Martyrum* pueden crear sensaciones espaciales diferentes debido a su distinta *escala en arquitectura*. De forma que en San Antonio de la Florida se genera la *magia del ambiente*, y en la cúpula *Regina Martyrum* de la basílica del Pilar no, aunque, como insistimos, tengan la misma concepción.

Para poder generar un nuevo espacio, modificando el arquitectónico, a partir de la pintura mural, podemos prescindir de la perspectiva cónica y evitar el inconveniente de Andrea Pozzo del punto de vista único, pero no podremos prescindir de la escala. Si nos damos cuenta, la perspectiva lleva implícita la escala. La perspectiva cónica es una relación entre el observador, el plano del cuadro, que podemos asimilar a la superficie arquitectónica, y lo representado, que sería la pintura mural. Cuando se utiliza la perspectiva no se suele hablar de escala, pero no porque no sea indispensable, sino porque está implícita en ella.

Recibido: noviembre 2014

Aceptado: diciembre 2015

²⁵ La pintura mural de Zaragoza respecto al observador se encuentra pintada aproximadamente al doble de su tamaño, mientras que la de Madrid está pintada a un tamaño real. Desde el punto de vista de la arquitectura, la dimensión de la cúpula zaragozana respecto al hombre es 3, 5 veces superior a la madrileña. En términos absolutos estamos hablando de una relación entre pintura y arquitectura que prácticamente es el doble de la otra.

²⁶ Entendemos que la cúpula no tiene un carácter central sino dinámico, debido a la inflexión que hemos explicado a través Venturi. Por tanto esta altura no hay que entenderla en relación con la cúpula sino en relación con la nave que cubre, y desde este punto de vista no se encuentra fuera de escala, dadas las dimensiones del templo.

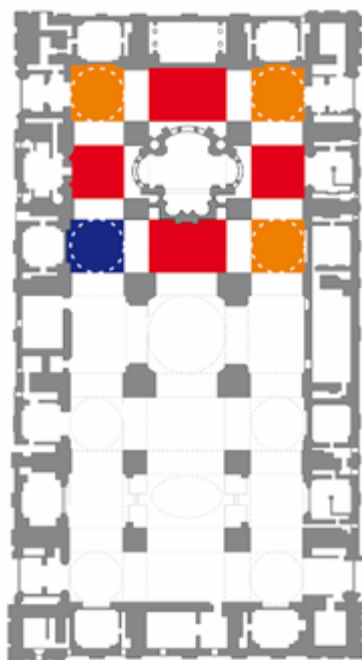
BIBLIOGRAFÍA

- [1]. ANSÓN, A. y BOLOQUI, B. 1991. *Zaragoza Barroca*. En *Guía Histórico artística de Zaragoza*, Guillermo Fatás (coordinador). Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, p. 290.
- [2]. ANSÓN, A. y BOLOQUI, B. 1991, p. 292.
- [3]. RIVAS, María J. 2008. *La ermita de san Antonio de la Florida: Una historia de arte y devoción*. En José Manuel Pita Andrade (coordinador). *San Antonio de la Florida y Goya La restauración de los frescos*. Madrid, pp. 22-23.
- [4]. APARICIO, J. 2008. *Construir con la razón y los sentidos*. Buenos Aires: Nobuko, p. 26.
- [5]. BARBOZA, C. y GRASA, T. 1981. *Un año de restauración en la cúpula «regina martyrum»*. En 1882. *Regina Martirum. Goya*. Zaragoza: Banco Zaragozano, p. 84.
- [6]. BARBOZA, C. y GRASA, T. 1981, p. 60.
- [7]. TORRALBA, F. 1982. *Estudio artístico sobre las pinturas de Goya en el Pilar de Zaragoza*. En 1982. *Regina Martirum. Goya*. Zaragoza: Banco Zaragozano, p. 42.
- [8]. TORRALBA, F. 1982, p. 44.
- [9]. PITA, J.M. 2008. *Goya y sus frescos en San Antonio de la Florida*. En José Manuel Pita Andrade (coordinador). *San Antonio de la Florida y Goya La restauración de los frescos*. Madrid, p. 96.
- [10]. ROSENBLUM, R. 1993 (1975). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza, p. 18.
- [11]. CAMÓN, J. 1981. Goya. Tomo III. Zaragoza: Caja de ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 102
- [12]. LAFUENTE, E. 1955. *El arte de Goya*. En Enrique Lafuente Ferrari y Ramón Stolz. 1974 (1955), *La pintura española*, volumen III, *Goya, los frescos de San Antonio de la Florida*. Barcelona: Carroggio, p. 113.
- [13]. BORRÁS, G. 2006. *Las pinturas de San Antonio de la Florida de Goya*. Madrid: TF editores, pp. 23-25.
- [14]. PITA, J.M. 2008, p. 93.
- [15]. STOLZ, R. 1955. *La técnica de Goya fresquista*. En Enrique Lafuente Ferrari y Ramón Stolz. 1974 (1955), *La pintura española*, volumen III. *Goya, los frescos de San Antonio de la Florida*. Barcelona: Carroggio, p. 144.
- [16]. STOLZ, R. 1955, p. 143.
- [17]. RUIZ, J. 2005. *Aspectos sobre la técnica, conservación e intervención en las pinturas murales*, en Gonzalo Borrás, 2006. *Las pinturas de San Antonio de la Florida de Goya*, Madrid: TF editores, p. 65.
- [18]. RUIZ, J. 2008. *Restauración de las pinturas murales de Goya en la ermita de San Antonio de la Florida*. En José Manuel Pita Andrade (coordinador). 2008. *San Antonio de la Florida y Goya La restauración de los frescos*. Madrid, pp. 143-145.
- [19]. STOLZ, R. 1955, p. 142.
- [20]. ANSÓN, A. 1997. «Religión y religiosidad en la pintura de Goya». En *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. María Carmen Lacarra Ducay (coordinadora). Zaragoza: Institución Fernando el católico, p. 93 (recurso electrónico).
- [21]. BATICLE, J. 2004 (1992). *Francisco de Goya*. Barcelona: Crítica, p. 69.



- [22]. GOYA, F. 1781. En Francisco de Goya. 2003. *Cartas a Martín Zapater*. Madrid: Istmo, p. 116.
- [23]. TORRA DE ARANA, E. 1982. *Goya y la religiosidad popular*. En 1882. *Regina Martirum. Goya*, Zaragoza: Banco Zaragozano, p. 10.
- [24]. CAMÓN, J. 1980. *Goya. 1746-1784*. Tomo I. Zaragoza: Caja de ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 126.
- [25]. TORRALBA, F. 1946. *Goya y la pintura moderna*. Diario *El Noticiero* 30 de marzo de 1946. Publicado posteriormente en la revista *Aragón*, Año 52, número 313, octubre 1978. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- [26]. SCHLEIERMACHER, F. 1990 (1799). *Sobre la religión discursos a los menospreciadores cultivados*. Madrid: Tecnos, p. 59.
- [27]. SCHLEIERMACHER, F. 1990 (1799), p. 55.
- [28]. LAFUENTE, E. 1955. *Los ángeles de la Florida*. En Enrique Lafuente Ferrari y Ramón Stolz. 1974 (1955). *La pintura española*, volumen III. *Goya, los frescos de San Antonio de la Florida*. Barcelona: Carroggio, p. 92.
- [29]. LAFUENTE, E. 1955. *Los frescos de la cúpula*. En Enrique Lafuente Ferrari y Ramón Stolz. 1974 (1955). *La pintura española*, volumen III. *Goya, los frescos de San Antonio de la Florida*. Barcelona: Carroggio, p. 25.
- [30]. VENTURI, R. 1992 (1966). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 25.
- [31]. VENTURI, R. 1992 (1966), p. 144.
- [32]. CAMÓN, J. 1980, p. 130.
- [33]. DOMINGO, T. 1982. *Historia de la «regina martyrum» al hilo de las fuentes*. En, 1882. *Regina Martirum. Goya*, Zaragoza. Banco Zaragozano, p. 110.
- [34]. DOMINGO, T. 1982, pp. 106-108.
- [35]. DOMINGO, T. 1982, p. 120.
- [36]. DOMINGO, T. 1982, p. 126.
- [37]. GOYA, F. 1781, p. 93.
- [38]. BORRÁS. G. 2006, p. 48.
- [39]. BARBOZA, C. y GRASA, T. 1981, p. 93.





- Francisco Goya
- Ramón Bayeu
- Francisco Bayeu

Figura 1. Catedral basílica del Pilar de Zaragoza. Cabildo Metropolitano, siglo XVIII. Esquema en planta, donde se indica la bóveda *Regina Martyrum*, pintada por Goya, 1781, realizado por el autor.

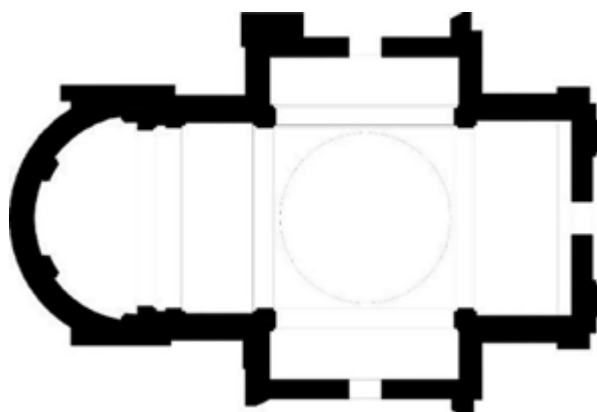


Figura 2. Ermita de San Antonio de la Florida, siglo XVIII. Esquema en planta, realizado por el autor.



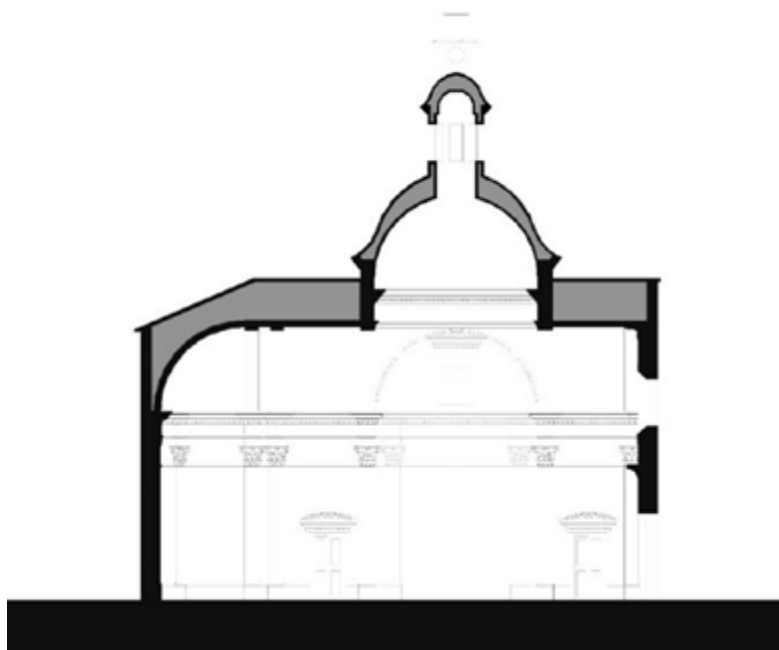


Figura 3. Ermita de San Antonio de la Florida, siglo XVIII.
Esquema en sección, realizado por el autor.



Figura 4. Iglesia de los Jesuitas de Viena. Cúpula vista desde el punto correcto,
que es Gloria de Dios. Imagen realizada por el autor.



Figura 5. Iglesia de los Jesuitas de Viena. Cúpula vista desde un punto de vista incorrecto. Imagen realizada por el autor.



Figura 6. Catedral basílica del Pilar de Zaragoza. Cabildo Metropolitano. La bóveda *Regina Martyrum*, pintada por Goya, 1781. Imagen realizada por el autor.





Figura 7. Ermita de San Antonio de la Florida. Cúpula pintada por Goya, 1798.
Imagen realizada por el autor.



Figura 8. Iglesia de San Pablo. Capilla de San Miguel. Cúpula pintada con barandilla.
Imagen realizada por el autor.



Figura 9. Ermita de San Antonio de la Florida. Cúpula y arcos torales, 1798.
Imagen realizada por el autor.



Figura 10. Ermita de San Antonio de la Florida. Esquema en planta representando la luminosidad generada por los frescos, realizado por el autor.





Figura 11. Ermita de San Antonio de la Florida. Arco toral, 1798. Imagen realizada por el autor.



Figura 12. Ermita de San Antonio de la Florida. Esquema en sección representando la expansión espacial generada por los frescos, realizado por el autor.



Figura 13. Catedral basílica del Pilar de Zaragoza. Cabildo Metropolitano. La bóveda del coreto, pintada por Goya en 1772. Imagen realizada por el autor.



Figura 14. Catedral basílica del Pilar de Zaragoza. Cabildo Metropolitano. La nave sur, donde se encuentra la bóveda *Regina Martyrum*, pintada por Goya. Imagen realizada por el autor.

