

LOS PADRES DE LA IGLESIA DE JOAQUÍN OLIET Y LA OBRA DE FRANCISCO DE GOYA

POR

ESTER ALBA PAGÁN
Universitat de València

El pintor castellonense Joaquín Oliet Cruella realizó para diversas parroquias valencianas, castellonenses y alicantinas una prolífica decoración mural, en la que es palpable una intensa cultura visual. Especialmente interesante es la serie de Padres de la Iglesia Latina u Occidental, que realizó para la decoración de algunas de estas iglesias, que muestran, con variantes, idénticas composiciones a las que se atribuyen a Francisco de Goya en Calatayud, Muel y Remolinos.

Palabras clave: Oliet; Goya; Pintura; Cultura visual; Siglo XVIII; Siglo XIX; Castellón; Valencia; Ibi.

The painter from Castellón, Joaquin Oliet Cruellas, carried out prolific mural decorations for various churches in Valencia, Alicante and Castellón in which his intense visual culture is evident. Especially interesting are the series of Fathers of the Latin Church painted for several of these churches, which display, with variants, compositions identical to those attributed to Francisco de Goya in Calatayud, Muel and Remolinos.

Key words: Oliet; Goya; Painting; Visual culture; 18th century; 19th century; Castellón; Valencia; Ibi.

Entre 1812 y 1825 el pintor morellano Joaquín Oliet Cruella (1775-1849) realiza en diversas parroquias castellonenses, valencianas y alicantinas una serie de representaciones de los Padres de la Iglesia Latina, San Gregorio Magno, San Agustín, San Jerónimo y San Ambrosio. Es significativo que en estas composiciones Oliet repite los mismos modelos que años antes había empleado el joven Goya¹ en distintas villas aragonesas: en la iglesia de San Juan el Real de Calatayud, en la ermita de la Virgen de la Fuente de Muel y en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Remolinos, en las que toma como modelo las composiciones de su maestro Francisco Bayeu en la iglesia del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza.

¹ La atribución de estas pinturas a Francisco de Goya es todavía hoy objeto de discusión. No es nuestra intención entrar en dicho debate sino, tan sólo, poner de manifiesto las coincidencias iconográficas entre las pinturas zaragozanas y las realizadas por el pintor morellano.

Este hecho, que hasta el momento había pasado inadvertido en los distintos estudios que acerca de la personalidad de Oliet se han emprendido², ofrece un interesante planteamiento. Hasta ahora su única vinculación con la ciudad de Zaragoza es la petición de nombramiento como académico que dirige a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis. Tradicionalmente se ha mantenido que Oliet envía el memorial desde su ciudad natal, Morella. Así, el gran interrogante es cómo ambos pintores sin haber tenido contacto plantean composiciones idénticas. Una hipótesis probable es la utilización de una fuente grabada común. A través del estudio biográfico y artístico de Oliet comprobamos cómo es frecuente en este artista la utilización de modelos y composiciones ajenas, bien a través de la copia de las pinturas de artistas valencianos de su época, Vergara, Planes o bien a través de la copia de estampas de artistas como Simon Vouet, Maratta, Giaquinto, Vicente López, Maella, etc. Sin embargo, otra posibilidad que no podemos descartar, aunque la consideramos improbable, es que Oliet conociese la obra de Goya en algún otro momento. No en vano lo encontramos actuando en las tierras aragonesas ejerciendo el cargo de revisor de la Inquisición en Teruel o demandando ser aceptado como académico de San Luis de Zaragoza. Algo de suma importancia si atendemos a que será el único de los pintores de la primera mitad del siglo XIX que utilice modelos comunes a los goyescos en tierras valencianas, exceptuando las figuras de Asensio Julià y Agustín Esteve, valencianos, que trabajaron junto al maestro aragonés.

Una intensa biografía³

Joaquín Oliet nace en Morella⁴ el 16 de noviembre de 1775. Era hijo de Joaquín Oliet, un pintor y dorador local⁵, y Tomasa Cruella⁶. No conocemos noticias significativas de los primeros

² Agradecemos al investigador Wifredo Rincón García sus comentarios, alusiones sobre el tema y su continuo aliento a la publicación de este trabajo. Igualmente, queremos agradecer al profesor Frédrèric Jimeno sus apreciaciones al respecto, su generosidad y su inestimable apoyo. Así como, especialmente a M.^a José López Terrada por su colaboración y su constante ayuda.

³ Ofrecemos aquí tan sólo un breve resumen de su vida y obra. Actualmente estoy trabajando en “Una biografía del pintor castellonense Joaquín Oliet Cruella (1775-1849): un hábil copista de composiciones ajenas” que será publicada próximamente.

⁴ Según Alcahalí nace en 1772, aunque Vilaplana adelanta la fecha a 1756. Estudios más recientes como el de GASCÓ SIDRO han desvelado que nació en Morella el 16 de noviembre de 1775. Fue bautizado ese mismo día en la iglesia de Santa María de Morella por mossèn Miquel Álvarez, regente de la iglesia arciprestal. Archivo de la Iglesia Arciprestal de Morella. Tomo VI, fol. 279. Recogido por GASCÓ SIDRO, A. J., “Oliet, un fresquista castellonense en la agonía del barroco”, en *Millars*, Castellón, 1977, n.º IV, pp. 69-70 (1996), p. 37. GASCÓ SIDRO aporta el acta bautismal de Joaquín Oliet en Morella que constata su nacimiento en 1775, afirmando las tesis anteriores mantenidas por NAVARRO, A.; PÉREZ Y PÉREZ, D., “Biografías de artistas castellonenses que estudiaron en la Escuela de San Carlos de Valencia”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, 1954, tomo XXX, p. 36, y rechazando las dadas por el barón de ALCAHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 229, y la de VILAPLANA ZURITA, D., “Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo. La Pintura”, en V. AGUILERA CERNI (dir.), *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, consorci d'Editors Valencians, vol. IV, p. 317, quien da la de 1765, aunque es posible que se trate de un error tipográfico.

⁵ Conocemos el oficio paterno gracias a una referencia documental de 1744, en la que se menciona a un pintor, Joaquín Oliet, dorando las imágenes del altar de la Virgen del Carmen, talladas por el escultor Manuel Doménech, de la iglesia de Santa María de Morella. Archivo Arciprestal de Morella, *Llibre dels comptes donats per los clavaris e majorals de Nostra Señora del Carmé y de capítols*, s/p. MILIÁN BOIX, M., et. alii., *El pintor Joaquim Oliet Cruella (1775-1849). Una aproximació a la seua obra*, Castelló, 2004, p. 13. Se trataría, al parecer, de un pintor dedicado a tareas esencialmente de tipo artesanal.

⁶ Por vía materna el pintor emparentaba con Miquel Cruella Ferrás, pintor, dorador y escultor de imágenes y altares, padre, además, del también pintor Juan Francisco Cruella Puig (1800-1886). Sobre este último véase el trabajo



Fig. 1. Goya, *San Ambrosio*, boceto para la pechina de la ermita de Nuestra Señora de la Fuente de Muel, colección particular.

años de su vida, que debieron, sin duda, estar íntimamente relacionados con el taller familiar y con la escuela de les Aules de la villa de Morella, en los que aprendería los rudimentos del oficio.

Hacia 1786, a la edad de once años, algunos autores mencionan que comienza sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes San Carlos. Sin embargo, será alrededor de 1790, cuando contaba con unos quince años, cuando debió iniciar los estudios oficiales en la Academia⁷. En la Academia se familiarizará con técnicas que desarrollará más tarde, óleo, temple y fresco, especialmente en el interior de multitud de iglesias valencianas, abundantes sobre todo en la zona de Castellón. Estas composiciones no son ajenas al estilo de Vicente López y están próximas a José Vergara, por lo que ha sido considerado a menudo como el más retardatario de los pintores académicos valencianos.

Hacia 1796 termina los estudios y regresa a su ciudad natal. El 15 de mayo de 1798 contrae matrimonio con Margarita Fabregat Andrió, hija del dorador Joseph Fabregat y traslada su residencia a Castellón de la Plana, donde su suegro tenía su obrador. En sus primeras obras artísticas el apoyo y la colaboración con el taller de su suegro es fundamental para entender el rápido as-

de GASCÓ SIDRO, A. J., *Pintores de Castellón. Del Neoclasicismo al Arte Contemporáneo*, Valencia, 1996, pp. 44-52; ALBA PAGÁN, E., *Los pintores y la pintura valenciana en la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Valencia, Servei de publicacions de la Universitat de València, 2004.

⁷ Documentalmente, la presencia de Oliet en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, aparece constatada en diciembre de 1792, n.º 233. Archivo de la Real Academia de San Carlos. *Libro de Matricula. Libro I* (18 febrero 1766-abril 1799). NAVARRO, *op. cit.*, p. 36; MILIÁN, *op. cit.*, p. 15.

censo y el prestigio alcanzado en la ciudad de Castellón. De este momento destacan sus primeras pinturas murales, las decoraciones para el Calvario de Almassora, hoy pérdidas, donde se muestra compositivamente deudor de su maestro Vergara. Concretamente copia *La exaltación de la Cruz* de la cúpula del camarín de la Iglesia del Cristo del Grao de Valencia (1787-1788). En 1801 lo encontramos trabajando en la cela prioral del convento de San Agustín de Castellón y dorando la imagen de Santo Tomás de Villanueva, realizada por el escultor Joseph Comin⁸. Tras finalizar este trabajo, marcha junto a su suegro y su cuñado, Joaquín Fabregat, a Sant Vicent de Cortes. Mientras aquéllos doraban los altares, obra del escultor Cristóbal Maurat, Oliet realizaba la pintura al fresco del “casarón, carcañales y medallones por 260 libras”⁹, además de los “cuadros del nicho y colaterales del presbiterio”, en las que de nuevo copia los modelos de Vergara de la capilla de San Vicente Ferrer del convento de Santo Domingo de Valencia. En 1802, aparece en Morella, donde realiza el lienzo que cubría el nicho que albergaba la imagen de San Francisco Javier. Hacia 1803 es reclamado para trabajar en la iglesia de la Asunción de la Vall d’Uixó, que hacía un año acababa de ver finalizadas sus obras¹⁰. De su intervención en el templo nos han llegado los frescos de los cuatro recuadros de la bóveda y los de las pechinas. El 5 de junio 1803 obtiene el título de Académico Supernumerario¹¹ de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos por un cuadro que representa a *San Roque*¹², copia de un lienzo que se conservaba en la ermita de San Roque del Pla y una cabeza de anciano de su invención¹³.

A partir de ese momento, vive su época más madura. Se dedicó casi con exclusividad a la decoración al fresco o temple de diversas iglesias de todo el territorio valenciano. Destacan los frescos de los muros de la iglesia de las cuevas de Vinromà, la ermita de Vilanova de Alcolea, la cúpula del convento de la Merced de Burriana y los muros y pechinas de la cúpula de Vila-famés, donde representó a las mujeres fuertes de la Biblia como prefiguraciones de la Virgen María, inspiradas en modelos escurialenses de Lucas Giordano, tan utilizados por otra parte por

⁸ ROCAFORT, Fr. J., *Libro de cosas notables de la villa de Castellón*, Castelló, 1945, p. 145: “Para el día de Nuestro Padre San Agustín, de este año se lució y se pintó la cela prioral de este convento; y para el día de Santo Tomás de Villanueva se hizo la ymagen de dicho santo. Pintó la dicha celda Joaquín Oliet y el mismo encarnó la ymagen dicha que había echo Josef Comin, escultor”.

⁹ POVEDA, A., “La iglesia y devociones. Noticias documentales sobre algunas parroquias del Alto Mijares”, *Boletín del Centro de Estudios del Alto Palencia*, enero-marzo, 1987, p. 53.

¹⁰ GARCÍA, H., “El pintor Joaquín Oliet en nuestra parroquia”, *Assumpta*, Vall D’Uixò, 1949; ARROYAS, M., “Puerta de entrada. Una visión arquitectónica y simbólica de la iglesia”, *Assumpta Porta Coeli*, Vall d’Uixò, 2002, pp. 13-20.

¹¹ Una copia del título, expedido el 30 de junio por el secretario de la Academia, Mariano Ferrer y Aulet, se conserva en el Archivo Municipal de Castellón. Llibre Vert Fol 208 r.-209 v. 1803 junio 30. Documento reproducido en MILIÁN, *op. cit.*, pp. 30-33.

¹² En el Museo Provincial de Valencia se conservaban dos cuadros suyos una *Cabeza de San Pedro* y un *San Roque*, citados por Alcahalí con los números 220, 416. Actualmente la primera no ha podido ser localizada en los fondos de la Academia. Sin embargo, en la misma institución no se conservan dibujos que nos den a conocer su paso por la Academia de San Carlos como discípulo. ALCAHALÍ, *op. cit.*, p. 229.

¹³ GASCÓ SIDRO, *op. cit.* (1996), pp. 38-39, dice que fue nombrado académico de Mérito, pero las actas de la Academia y el inventario de la corporación (1797-1833), n.º 90, lo mencionan como la obra por la que obtuvo el título de Académico Supernumerario, en 1803. El 30 de abril de 1803, Oliet remite a la Academia de San Carlos un escrito al que adjuntaba estas dos obras. ARASC, Libro II de Individuos, sig. 120, fol. 198, se menciona que presentó un cuadro que representaba a “San Roque sentado sobre una peña, copia de Ribalta”. Hoy esta obra que copió Oliet se atribuye a Urbano Fos. Desde al menos 1798 se encuentra en Castellón, pues ese año contrae matrimonio. GOMIS, J. C., “L’obra pictòrica de Joaquim Oliet a l’esglèsia parroquial d’Alfara d’Algímia”, *Braçal*, 1997, p. 93. GASCÓ afirma que a pesar de asentarse en Castelló, Oliet continua manteniendo contactos con la Academia de Valencia, donde impartía clases. No obstante, creemos que la relación de Oliet con la Academia como docente no llegó a existir en modo alguno, y en todo caso no llegó a consolidarse. Parece bastante improbable que desde Castellón, y aún sin el título de Académico que conseguiría en 1803 pudiese disfrutar de ese privilegio. ALBA, *op. cit.*

uno de los pintores valencianos más importantes de la época, Vicente López, a través de cuyas obras, Oliet entraría en contacto con dichas composiciones¹⁴. Entre 1804 y 1805 realiza una de sus composiciones pictóricas más completas, la decoración mural de la nueva iglesia parroquial de San Bartolomé de Torreblanca, donde trabaja de nuevo junto a su suegro, Joseph Fabregat, y su cuñado, Joaquín Fabregat¹⁵. Poco después, realiza los lienzos de *Las Bodas de Caná* y *La Multiplicación de los panes y los peces* para la capilla de la Comunión de la iglesia arciprestal de Santa María de Castellón. El 21 de marzo de 1806, finalizó los lienzos ejecutados para la capilla de la Correa, del convento de San Agustín¹⁶, de esa época, es la decoración del cascarón y bóveda de la iglesia del convento de las clarisas, destruido en 1936, y que fueron muy admiradas por Elías Tormo, entre las que destaca el lienzo dedicado a *La muerte de San José*. Entre 1807 y 1808 realizó los frescos de la iglesia de Vilafamés donde utilizó modelos giordanescos en las imágenes de las mujeres fuertes de la Biblia. Y, entre 1809 y 1810 trabaja en la decoración del Calvario de les Coves de Vinromà, inspirada en modelos de Vicente López.

Tras el inicio de la guerra de independencia española, Oliet, fiel partidario de la monarquía legítima española, se ve abocado al exilio a la vista de los acontecimientos políticos, cuando Castellón es ocupada en septiembre de 1811. De ese momento son sus obras conservadas en Alcoy, *La Muerte de la Virgen* y los *Desposorios de la Virgen María y San José* en la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora. Posteriormente, se traslada a Alfara de Algimia, donde realizará una abundante e interesante decoración pictórica, encargo que le llegaría de la mano del rector de ambas parroquias, su primo Joan Baptista Oliet Adell¹⁷.

Con el fin de la contienda, vuelve a Castellón, y en 1814 está documentado en Morella, donde regresaría al haber quedado viudo. Allí realizó el lienzo de la *Santísima Trinidad*, para su altar y un *San Cristóbal* para la iglesia parroquial de San Juan, ambos perdidos. Ese mismo año lo encontramos pintando el lienzo para el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Cincorres, y posiblemente también realizase los dos grandes frescos del presbiterio, *La muerte de Safira y Ananías ante San Pedro* y *la Liberación de San Pedro por el ángel*, donde además, años después, hacia 1818, realizó la pintura al fresco de la cúpula de la Capilla de San Vito. En las pechinas representará por primera vez, a los Padres de la Iglesia Latina, *San Gregorio Magno*, *San Ambrosio*, *San Agustín* y *San Jerónimo*, en los que repite con fidelidad los modelos de Goya. También en esa época pinta los lienzos, un *San Antonio* y una *Virgen del Rosario*, para los retablos que el escultor Cristóbal Maurat había realizado para la iglesia parroquial de Benassal¹⁸. Para Milián, también de estas fechas son las decoraciones de la iglesia de Sucaina y la Capilla del Cristo de la iglesia de Castellnovo, que se atribuyen por primera vez a Oliet. Al poco, entre 1817-1818, se encarga de la recién bendecida capilla de la comunión de la iglesia de Sant Jaume de Petrés¹⁹.

¹⁴ Al parecer, cuando estaba pintando en Vilafamés, un notable perteneciente a la familia Mas le encargó algunos lienzos.

¹⁵ ROCA TRAVER, F., *Noticias históricas de Torreblanca*, Castellón, 1988, pp. 183-197. Como recoge este autor, en la Memoria redactada en 1805 por el párroco Agustín Centelles de las obras de ampliación de la iglesia, allí trabajaron Oliet y José Ferrer, a expensas del padre fray Francisco Fabregat de Escobar, fraile jerónimo, cuyo apellido casualmente coincide con el de su familia política. SÁNCHEZ ADELL; RODRÍGUEZ CULEBRAS; OLUCHA MONTINS, F., *Castellón de la Plana y su provincia*, Castellón, 1990, p. 170.

¹⁶ Estos lienzos fueron ejecutados por encargo del reverendo padre Fray Manuel Gil, por 13 libras. ROCAFORT, *op. cit.*, p. 176. La nueva imagen tallada de la Virgen de la Correa, del escultor Joseph Comín, fue dorada por Joseph Fabregat y Joaquín Fabregat. De nuevo comprobamos como los encargos realizados a Oliet iban parejos a los del obrador de su suegro.

¹⁷ MILIÁN, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸ Citadas por ALCAHALÍ, *op. cit.*

¹⁹ CORRESA I MARÍN, N., *La iglesia de San Jaime Apóstol de Petrés, la capilla de la Purísima y la obra de Oliet*, Petrés, 2002.



Fig. 2. Goya, *San Agustín*, boceto para la pechina de la ermita de Nuestra Señora de la Fuente de Muel, colección particular.



Fig. 3. Atribuido a Goya, *San Agustín*, colección particular de Onda (Castellón).

Por estas fechas debió realizar, en nuestra opinión, los frescos del calvario de Vilanova d'Alcolea, en los que copia modelos realizados por Vicente López para la obra de Claude Fleury, *Catecismo Histórico que contiene el compendio de la historia Sagrada y la doctrina cristiana*, impreso por Benito Monfort en Valencia en 1821. En 1822 trabaja en la iglesia parroquial de Sant Jaume de Algemesí, donde realiza una compleja decoración de la que nos interesa destacar las figuras de los Padres de la Iglesia Latina, donde repite modelos comunes a Goya, de nuevo utilizados en la vecina Alfarrasí, para cuya iglesia de San Jerónimo pintó, además, al fresco la bóveda del ábside con una *Asunción de la Virgen*, en la que por primera vez utiliza el modelo realizado por José Vergara en la Iglesia del Temple de Valencia. En las pechinas situó, de nuevo, junto al titular del templo, a los Padres de la Iglesia según los modelos ya empleados por Goya, y en los medallones de la bóveda a las prefiguraciones de la Virgen –Jael, Judith y Ester–. Sin duda, es una de las obras más brillantes del pintor, que le valió los elogios del erudito Madoz²⁰.

Entre la producción artística de sus últimos años hemos de destacar la decoración de la ermita del Socòs de Càlig, en 1824, y de la iglesia parroquial de la Transfiguración del Señor de

²⁰ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia*, Valencia, 1982, t. I, p. 5: “en 1823 fue pintada la iglesia por el célebre artista D. Joaquín Oliet, que desempeñó con maestría la parte del cascarón, sobre el presbiterio, ángulos del crucero y tres medallones en el resto del cuerpo del edificio, siendo en la actualidad una de las mejores obras que de este género posee la provincia, cuyas obras ascendieron a unos 3.000 duros de coste, que fueron satisfechos a expensas de sus moradores, por medio de donativos voluntarios y limosnas”.

Ibi, en Alicante, en 1825. En Càlig llevará a cabo una completa decoración al fresco, en la que destaca la *Asunción de la Virgen* en la bóveda del ábside, en la que repite el modelo vergaresco del Temple de Valencia. En Ibi, realizó uno de sus mejores conjuntos, en especial las pinturas que decoran su presbiterio²¹, donde vuelve a insertar las figuras de San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Agustín y San Ambrosio, de raigambre goyesca, en las pechinas. A partir de ese momento, la actividad del pintor decae, ya anciano y enfermo. De especial interés son los frescos de las pechinas de la iglesia parroquial de Sueras y el lienzo bocaporte para el retablo barroco de la iglesia de Atzeneta, con la imagen del Salvador Eucarístico, de claras reminiscencias del famoso cuadro de Macip. Obra que repitió en Almassora y en la iglesia de Onda²².

¿Joaquín Oliet en Zaragoza?

Como hemos visto, Oliet utiliza idénticas composiciones a las que el joven Goya realizó para las iglesias aragonesas de Muel, Remolinos y Calatayud para la representación de los Padres de la Iglesia Latina. Una de las primeras ocasiones en las que Oliet utiliza esta iconografía es en el templo de Nuestra Señora de la Asunción de Vilafamés. Entre 1807 y 1808 realiza la decoración mural del templo en la bóveda del presbiterio, pechinas de la cúpula, y capilla de Comunión. En los tondos con los que decoró la bóveda del ábside incluyó las figuras de San Agustín y San Gregorio Magno que nada tienen que ver con la obra de Goya, siendo composiciones ajenas al pintor zaragozano. Lo mismo sucede en la obra de Castellnovo en la que los modelos utilizados para la representación de los doctores de la Iglesia son absolutamente diferentes a los que empleará más tarde.

Una de las primeras ocasiones en las que Oliet utilizará estas composiciones será en el fresco de la *Apoteosis de San Agustín* de la iglesia de Alfara de Algimia (1815), cuyo modelo humano sigue de cerca el que utiliza Goya en Aragón. No obstante, existen ciertas variantes. El santo se representa de cuerpo entero y de pie, en actitud de glorificación y carece de mitra. Una réplica casi exacta de los modelos goyescos, aunque con variantes, la encontraremos por primera vez en las pechinas de la cúpula de la Capilla de San Vito de Cinctores, datadas entre 1818 y 1819, modelo que utilizará a partir de ese momento sin apenas variaciones; en 1822 en la iglesia parroquial de Sant Jaume de Algemesí, en 1823 en la iglesia de San Jerónimo de Alfarrasí y en 1825 en la iglesia parroquial de la Transfiguración del Señor de Ibi. No obstante, no es la única vez que Oliet utilizó estas composiciones.

Ahora bien, el problema que se plantea es si Joaquín Oliet pudo en algún momento copiar o conocer la obra de Goya. Desde luego, carecemos de información que constate la presencia de Oliet en Zaragoza. Todo parece indicar que nunca estuvo en tierras zaragozanas. Sabemos que fue revisor de la Inquisición en Teruel, y que en 1815 solicitó el nombramiento como académico a la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Sin embargo, hay dos hechos que nos hacen cuestionar la presencia de Oliet en tierras zaragozanas. Por un lado, el pintor morellano en el memorial que remite a la Academia tan sólo informa que presenta diversos diseños para su evaluación por la junta, comprometiéndose a realizar más adelante una composición acabada. De Joaquín Oliet solamente se conserva en el archivo de la institución académica el acta de la sesión

²¹ OLIET, J., *Idea para el cascarón y presbiterio de la iglesia parroquial de la Villa de Ibi. Año 1825. Pintada por Joaquín Oliet, Académico de la real de San Carlos de Valencia, Baile local de Castellón de la Plana y su partido, y Regidor perpetuo de la misma de Alcoy*, impreso en 1825 en Alcoy por José MARTÍ; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas: 1770-1850*, Alicante, 1997, p. 177.

²² Este último firmado y fechado: "Joaquín Oliet pintó y regaló a la iglesia de Onda, año 1848", GASCÓ SIDRO, *op. cit.* (1996), p. 42.

de 18 de enero de 1815, en el que Salesa aclara que la petición se debe al nombramiento como académico supernumerario y no de mérito: “Dn Joaquín Oliet. Discípulo de la Real Academia de San Carlos de Valencia, presentó un memorial solicitando que, admitiendo los diseños que estaban a la vista y ofreciendo remitir desde Morella una obra acabada, se le admitiese como Académico de esta de San Luis. Como en el recurso sólo se titula Académico se suscitó la duda si lo sería de mérito o solamente supernumerario, a lo que el Sr. Salesa indicó serlo de esta clase por haber visto las Actas impresas de dicha Academia; y se acordó que presentase el título y que los diseños o bocetos pasaran a los profesores”²³. Al parecer, Oliet que en ese momento poseía, como hemos visto, el título de académico supernumerario de San Carlos de Valencia, se presenta en el memorial como simplemente “académico”, lo que es el origen de la polémica que se aprecia en el acta de la junta. La situación se resuelve acudiendo a las actas impresas de la Academia de San Carlos, y se decide pedir al pintor que presentase el título pertinente para poder proceder a la evaluación. Sin duda, parece que en ese momento Oliet no se encuentra en Zaragoza para poder resolver diligentemente el problema. Es más, se deduce que se encuentra en Morella desde donde remitirá la “obra acabada”, por lo que podemos suponer que al menos en esa ocasión no estuvo en la ciudad del Ebro y que remitió el memorial desde Morella. Carecemos de más información respecto a la petición expresada por Oliet, hasta el punto que nos hace dudar de que realmente llegase a alcanzar el título deseado. De hecho sólo en una ocasión Oliet menciona entre sus méritos la posesión de dicho mérito, en la inscripción que acompañaba al desaparecido lienzo bocaporte del altar de la Virgen de Vallivana, que realizó para el eremitorio de dicha población²⁴. Por otro lado, en el caso de situar a Oliet en Zaragoza en estas fechas y que en ese momento pudiese haber contemplado las obras de Goya no explica que en 1812 ya utilice para el *San Agustín* de Alfara de Algimia un modelo similar al goyesco.

Otra posibilidad a tener en cuenta es que Oliet conociese la obra de Goya durante el paso del maestro por Valencia. La relación de Goya con esta ciudad es temprana. Al parecer, a su vuelta de la estancia italiana en 1771 solicitó a la Academia de Parma el envío de su lienzo *Aníbal cruzando los Alpes* a la capital del Turia, aunque más tarde pedirá que se envíe a Zaragoza. Sobre esta visita a la ciudad valenciana se ha especulado en diversas ocasiones. Algunos autores plantean la posibilidad de que Goya pretendiera presentarlo a la Academia de San Carlos²⁵, mientras que para otros la visita está relacionada con los lazos de amistad que le unían a Taddeus Kuntz con quien había compartido techo en Roma y quien estaba casado con la hija del escultor valenciano

²³ Archivo de la Academia de San Luis de Zaragoza. Libro de resoluciones de Juntas ordinarias de la Real Academia de San Luis. Acta de 1 de enero 1815. Agradezco a su archivero y bibliotecario, Wifredo Rincón García, esta información.

²⁴ Como ya hemos indicado, en esta inscripción constaba: “Joaquín Oliet. Académico de las Reales de S. Carlos de Valencia y Zaragoza. Familiar y revisor por la Santa Inquisición. Natural de Morella. Lo pintó año 1815”. Fue recogida en la *Exposición Morellana de Arte*, Morella, 1928, p. 11. En documentos posteriores tan sólo se menciona el nombramiento como académico de San Carlos. Así aparece en el registro de defunción de la iglesia parroquial de Onda: “Miércoles día veinte y ocho de Noviembre del año mil novecientos cuarenta y nueve. Yo, el infraescrito Vicario de la Parroquial Iglesia de la Villa de Onda, di sepultura eclesiástica con Oficio General, en el cementerio de la misma a Joaquín Oliet, natural de Morella, Pintor, académico de mérito de la de San Carlos de Valencia, Consorte de Doña Manuela Sales, hijo legítimo de los consortes Joaquín y Tomasa Cruella naturales de Morella. Murió el día anterior de una afección en el pecho a los setenta y cinco años de su edad...”, en VARONA, E., “Inventario del Archivo parroquial de Ntra Sra de la Asunción de Onda (I)”, en *Miralcamp. Bulletí d'estudis onders*, n.º 3, mayo 1987, p. 154; en su lápida funeraria se indicaba “Aquí yace Don Joaquín Oliet y Cruella, Pintor Académico de la de San Carlos de Valencia. Murió en 27 de no[viembre] de 1849, a los 74 años, 1 día de su edad”, en HUGUET, R., *Juan Bta Carbó. Pintor Castellonense (1823-1880)*, Castelló, 1911, p. 12; MILIÁN, *op. cit.*, p. 65.

²⁵ WILSON-BAREU, J., *Goya. “El Capricho y la Invención”: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Madrid, 1993, p. 103.

Francisco Vergara²⁶. Desde 1783 el pintor aragonés mantenía una estrecha amistad con Mariano Ferrer Arlet, quien desde 1785 desempeñó el cargo de secretario de la Academia de San Carlos de Valencia, años cercanos al encargo de Goya para la catedral valenciana²⁷. Este encargo supuso la realización de los dos lienzos, *Despedida de San Francisco de Borja y San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo penitente*, que finalizó en verano de 1788, para la capilla de este santo en la Catedral. De su estancia en Valencia se conoce además que visitó la Academia de San Carlos y de esta visita se conservan algunas academias que el pintor realizó ante los alumnos de la institución²⁸. Ahora bien, no es hasta 1790 cuando tenemos constancia documental de la presencia de Oliet como alumno de la Academia de San Carlos. Aunque algunos autores han adelantado la fecha a 1786, hemos de pensar en que Oliet era demasiado joven como para copiar modelos, en el caso, del todo improbable, de que Goya los llevase consigo. Además, la representación de los Padres de la Iglesia en Oliet es más bien tardía, a partir de 1812, y no los utiliza en sus composiciones anteriores sobre el mismo tema.

Por tanto, el modelo llega al pintor morellano siendo ya un artista consagrado. Como hemos visto, es frecuente en su obra la utilización de composiciones ajenas, lo que ha tenido como consecuencia cierto demérito en su consideración artística, pues la mayoría de los estudiosos que se han acercado a su producción artística le acusan de falta de inventiva. Cierto es que en sus obras murales y sobre lienzo, Oliet suele utilizar, incluso a veces copiar miméticamente, obras de los maestros académicos coetáneos, especialmente Vicente López, reproduciendo modelos compositivos, actitudes y gestos de las figuras, llegando a hacer un sabio y culto uso de las estampas grabadas de temática religiosa y devocional frecuentes en la época. Junto al aprendizaje académico y el bagaje de repertorios tomados y reutilizados de los pintores del primer academicismo valenciano, hay que destacar la utilización de modelos giordanescos, tan frecuentes en el arte valenciano desde el setecientos, pero que ahora las pinturas de Maella y López vuelven a revitalizar. De su abundante producción artística, Vilaplana ha destacado la carencia de invención en sus obras, donde además de la huella de sus maestros, su gran eclecticismo le ha llevado a copiar de forma mimética composiciones de Palomino, Juan de Juanes, Giaquinto, Mengs, Maella, Luca Giordano, entre otros. A pesar de ello, hemos de considerarlo uno de los máximos representantes del estilo académico tanto en Castellón como en Valencia, alentando su perdurabilidad, y como uno de los pintores más destacados de su tiempo.

Ciertamente, en la obra de Oliet hemos de distinguir dos tendencias claramente definidas. Por una parte, la utilización de composiciones y modelos ajenos prestados de los grandes pintores valencianos que gozaban de cierto prestigio en ese momento, y por otra, la copia a través de la estampa de la obra de grandes pintores del pasado, pero también de artistas coetáneos. Como hemos visto las referencias a su maestro José Vergara son constantes. De la obra de Vergara tomará entre otros modelos los de la Capilla de San Vicente Ferrer del convento de Santo Domingo de Valencia para las composiciones de las pechinas de la iglesia de San Vicente de Cortes, el del fresco de la *Exaltación de la Santa Cruz* de la cúpula del camarín de la iglesia del Cristo del Grao de Valencia

²⁶ URREA, J., "El Aníbal de Goya reencontrado", en *El Cuaderno Italiano. 1770-1786. Los orígenes del arte de Goya*, Madrid, 1994, p. 50.

²⁷ Para ÁGUEDA, M. y SALAS, X., *Francisco Goya. Cartas a Martín Zapater*, Madrid, 1984, p. 145, nota 4, el hecho de que en carta de 11 de mayo de 1786 Goya comunique a Zapater un viaje a Valencia para otoño de ese año está íntimamente relacionado con el encargo de la catedral. Sin embargo en opinión de MENA, M., "Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición", en *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de Altar*, Valencia, 2002, p. 74 es más probable que se tratase de un viaje personal sin relación con el encargo citado, para encontrarse allí con Zapater y poder cazar juntos en la Albufera. Aunque, finalmente, dicho encuentro no tuvo lugar.

²⁸ CATALÁ, M. A., "La vida y el arte de Goya, en su relación con Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1978, n.º 49, pp. 49-53.



Fig. 4. Atribuido a Goya, *San Jerónimo*, colección particular de Onda (Castellón).

y que empleará en Almassora, y la *Asunción de la Virgen* de la iglesia del Temple para la iglesia de Alfarrasí y la de Càlig. De Luis Antonio Planes copiará los modelos de la capilla de la comunión de Rubielos de Mora para las escenas de *Moisés* y la *serpiente de bronce* o *La caída del Maná* de la iglesia de Algemés; de Vicente López toma las composiciones que mayor éxito gozaron en Valencia, la *Coronación de la Virgen* de la iglesia de Silla, para la *Asunción* de la iglesia de Alfara de Algimia, o los modelos de las mujeres fuertes de la Biblia de la iglesia del Grao de Valencia para las iglesias de Vinarós, Burriana o Petrés, entre otras ya citadas. Como podemos comprobar en todas ellas se trata de composiciones que el pintor pudo contemplar directamente y conocer dada la cercanía de las poblaciones y la familiaridad que disponía de la pintura y los pintores valencianos de su época, a los que toma como constantes referentes. Cuando en su obra encontramos referencias de artistas y obras alejadas geográficamente –una excepción será la utilización de los dibujos realizados por Vicente López para ser grabados en los Coves de Vinromà o en el calvario de Vilanova–, como Maella, Giordano, Giaquinto o Maratta, Oliet utiliza modelos conocidos a través de la estampa. Tal es el caso de la composición utilizada para la representación de la *Epifanía* en las iglesias de Vall d’Uixó, Torreblanca, Petrés y Vinaròs, en la que utiliza el conocido modelo de Mariano Salvador Maella, grabado por Manuel Salvador Carmona en 1769; o de la representación de *María de Aarón* en el que copia la estampa, grabada por Selma, de la obra de Luca Giordano en el Escorial; en Alcoy utilizará de nuevo composiciones de Giordano y de Carlo Maratta difundidos a través de la estampa. Igualmente, utilizará modelos conocidos de Corrado Giaquinto, como en el desaparecido lienzo de la *Apoteosis de la Virgen* del santuario de Vallivana, en el lienzo bocaporte de la *Virgen del Socorro* del santuario del Socòs de Càlig o en el lienzo de la *Epifanía* de Algemés en el que repite la obra del Giaquinto conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Parece que el conocimiento de la obra de Corrado Giaquinto en Valencia, proviene de distintas fuentes. La obra del maestro italiano fue conocida en esta ciudad a través de los lienzos originales que trajo consigo el príncipe de Campoflorido, Luis Regi y Brancaforti, quien ocupó el cargo de Capitán General de Valencia entre 1721 y 1736, o bien a través de los dibujos que el pintor Luis Planes había realizado durante su estancia madrileña²⁹. Al parecer los dibujos de Planes fueron conocidos, y posiblemente copiados por numerosos artistas valencianos, como José Vergara quien fuera maestro de Oliet.

La utilización de la estampa, de los tratados de pintura y la copia de los modelos de los grandes maestros era una práctica habitual entre los pintores de la época³⁰. Ciertamente en los tratados de pintura era algo frecuente aconsejar a los pintores esta práctica³¹. Así lo refleja el valenciano Gregorio Mayans, quien en su *Arte de pintar* indicaba que era “muy conveniente imitar a los mejores artistas, porque ordinariamente por medio de ellos indirectamente se imita a la naturaleza”.

La utilización de un modelo común y los bocetos de Goya en Onda

Las obras del joven Goya en Calatayud, Muel y Remolinos fueron realizadas entre 1766 y 1772. Tras su regreso de la estancia italiana, realizará las pinturas de la Cartuja de Aula Dei y los frescos del templo de Nuestra Señora del Pilar. Llama la atención el hecho de que si Oliet llegó a visitar las tierras zaragozanas se fijase exactamente en las composiciones de los Padres de la Iglesia, y no en las composiciones religiosas de Goya para el Pilar. Efectivamente, la única rela-

²⁹ En la Academia de San Fernando de Madrid, Luis Planes no sólo aprendió de los grandes maestros como Francisco Bayeu, quien fuera suegro de Goya, o Mariano Salvador Maella, sino que como indicó ORELLANA “copió muchas obras del señor Corrado –Giaquinto–, como lo manifiestan sus obras por el gusto del color, en sus obras se vale para el acierto de los ropajes del maniquí, y se manifiesta la perspectiva con mucha facilidad”. ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, 2.ª ed., Xavier Salas, Ay. Valencia, 1967, p. 432. Lamentablemente estos dibujos no se conservan entre los fondos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos y hasta la actualidad no han podido ser localizados.

³⁰ El reciente trabajo de GIMILIO, D., *José Vergara 1726-1799. Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*, Valencia, 2005, ha aportado una serie de interesantes conclusiones al respecto. En concreto véase el capítulo dedicado a “El proceso de trabajo en José Vergara”. Según este autor, José Vergara poseía en su propiedad numerosas estampas, a las que hay que añadir las que tenían su padre, Francisco Vergara y su hermano, Ignacio.

³¹ Así, PRECIADO DE LA VEGA, en su *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la escritura*, publicada en Madrid en 1789, dedicaba uno de sus capítulos a la utilidad de las estampas y sus usos, indicando además la necesidad de comparar las producciones de un maestro con otro pues es parte esencial en la formación del pintor. PRECIADO DE LA VEGA, *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la escritura*, Madrid, 1789, pp. 307-323: “A aquellos que por ser más dichosos y honestos quieren formar el Gusto en las buenas cosas, y tener mucha tintura razonable de las bellas artes, nada es más conveniente que las buenas estampas. Su vista con un poco de reflexión les instruirá pronta y agradablemente”. MAYANS, G., *Arte de pintar*, Valencia, 1854, p. 59-64; PALOMINO, A. A., *El Museo pictórico y la escala pictórica, 1715-1724* (ed. facs. Madrid, 1947), pp. 591 y ss. PALOMINO va más allá en su conocido tratado y aporta el concepto de la instrucción por medio de la estampa, pero matiza que se trata tan sólo de un medio más en la formación del pintor y que no se debe abusar de su empleo. De esta manera llega a distinguir entre dos tipos de pintores, los amanerados que copian pinturas, dibujos o estampas pero sin estudio del natural y que gozan de la popularidad del vulgo y los que ejercen la “corregida o bella manera” que consiste en la utilización de estampas como fuente, pero sin caer en la copia irreflexiva y llegando a la invención a través del estudio del natural. Es evidente que el primer tipo de pintor mencionado por PALOMINO lo encontramos perfectamente reflejado en Oliet, mientras que el segundo es propio de artistas geniales como Goya que pronto se liberan del yugo de la copia mimética y ambicionan construir composiciones de su propia invención.



Fig. 5. Joaquín Oliet, *San Agustín*, Capilla de San Vito de Cincorres (1818).



Fig. 6. Joaquín Oliet, *San Ambrosio*, Capilla de San Vito de Cincorres (1818).

ción de Oliet con Goya es la representación casi idéntica de los Padres de la Iglesia; en ninguna otra pintura sigue al maestro aragonés.

Para las tempranas representaciones de los Padres de la Iglesia Occidental de Goya, en Calatayud, Muel y Remolinos³², se ha venido estableciendo la relación de éstas con los modelos de Francisco Bayeu para las pechinas de la iglesia del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (ca. 1762)³³. A estas pinturas se unen los dos bocetos para la iglesia de Muel, de *San Agustín* y *San Ambrosio* (colección particular)³⁴. A ellos hemos de añadir dos bocetos más, que hasta ahora han pasado desapercibidos a los conocedores de Goya, que se encuentran en una colección particular de Onda, aunque recientemente han sido atribuidas a Joaquín Oliet. No obstante, un estudio pormenorizado de la obra nos permite desechar esta última atribución. Los bocetos nada tienen que ver con la estética seca y académica de Oliet, más bien su cromatismo empastado, su expresiva pincelada lo relaciona con la pintura del joven Goya. Agradecemos al profesor Vicente García Edo sus amables aportaciones. Estos lienzos preparatorios fueron adquiridos antes de la Guerra Civil española –cuando fueron salvajemente mutilados, hoy restaurados–, en tierras ara-

³² Además de estas pinturas se conocen otras representaciones de los Padres de la Iglesia Occidental en Goya. Se trata del lienzo de *San Ambrosio* (1796-1799), Óleo sobre lienzo, 190 × 113 cm, conservado en el Museum of Art (Cleveland, Estados Unidos); el *San Agustín* (hacia 1796-1799), Óleo sobre lienzo. 190 × 115 cm, de la colección M.^a Luisa Bayo (Madrid), y el *San Gregorio Magno* (Hacia 1796-1799), Óleo sobre lienzo. 190 × 115 cm, del Museo Romántico (Madrid). Son GASSIER, P. y WILSON-BAREAU, J., *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, Friburgo, 1970, quienes establecen la realización de estas pinturas entre 1796-99 y para las que plantean una “neta influencia de los cuadros de San Isidoro y San Lorenzo”, obras que Murillo realizó para la catedral de Sevilla.

³³ MORALES, J. L., *Los Bayeu*, 1979, p. 16, menciona en las pechinas de la iglesia de Santa Engracia la representación de los obispos Valero, Braulio, Prudencio y Eugenio.

³⁴ Estos lienzos (66 × 65 cm) fueron subastados en 1999 en Fernando Durán, de Madrid.

gonesas y llegaron a la familia a través de un familiar religioso³⁵. El primero se trata, sin duda alguna, del boceto preparatorio para el *San Agustín* de la iglesia de Calatayud, mientras que el segundo parece una segunda versión, desechada para el *San Agustín* de las pechinas de Muel, pero cuyo modelo empleará en la posterior obra de Remolinos. En este estudio preparatorio aparecen idénticos elementos que en Calatayud; el color de las vestimentas es idéntico, incluso la filigrana decorativa de la mitra aparece ya recogida, así como el árbol al fondo de la composición, inexistente en el mismo modelo utilizado para el *San Jerónimo* de Muel, o la disposición del ángel que sostiene el báculo, envuelto en movidos ropajes. Tan sólo la antorcha que Goya añade al trabajo definitivo constituye un elemento diferenciador. Este lienzo aparece titulado en los trabajos anteriormente mencionados como *San Jerónimo*, pues García Edo estableció su relación con el modelo de Muel. Sin embargo, como demostramos, el modelo es el utilizado en Calatayud para la representación de *San Agustín*. Una de las genialidades de Goya es la utilización de un mismo modelo para la representación de distintos Padres, lo que en ocasiones lleva a evidentes confusiones iconográficas.

Para Ansón³⁶, las pinturas de Goya en la iglesia de jesuitas de San Juan el Real de Calatayud son las más antiguas. Estos lienzos al óleo pegados sobre tabla y adheridos al espacio arquitectónico de las pechinas pueden datarse entre abril y mayo de 1766. A principios de 1770 hemos de situar las pinturas de la ermita de Nuestra Señora de la Fuente de Muel, antes de la partida de Goya a Italia. En ellas sigue los mismos modelos empleados en Calatayud, salvo en la figura de San Jerónimo en la que Goya ideó un nuevo modelo. La última de las series es la que el pintor aragonés realizó para la iglesia de San Juan Bautista de Remolinos, pintados hacia 1772, utilizando, en esta ocasión, lienzos ovalados que en 1782, al iniciarse las obras de remoción del templo, se insertaron en las pechinas. Para Ansón son las obras de mayor complejidad y calidad técnica, por su refinamiento y armonía cromática. Este mismo autor plantea que en estas obras no sólo observamos la influencia del que fuera su maestro, Francisco Bayeu, sino que su sentido monumentalista las entronca con el arte del italiano Corrado Giaquinto³⁷. Precisamente uno de los pintores foráneos que Joaquín Oliet copiará en numerosas ocasiones. Como ya hemos comentado, las obras de Giaquinto eran conocidas en Valencia a través de los dibujos desaparecidos de Luis Planes quien durante su estancia en Madrid había copiado la obra del maestro italiano, y además era conocida la colección de obras del artista que poseía el príncipe de Campoflorido. La presencia de los modelos goyescos en la obra de Oliet y la no demostrada probabilidad de que éste entrase en contacto con las obras zaragozanas plantea la interesante hipótesis de que para la composición de los Padres de la Iglesia ambos pintores utilizaran un modelo común tomado de una fuente grabada o dibujada.

La copia de modelos extranjeros era una práctica habitual entre los pintores valencianos y el caso de Joaquín Oliet es especialmente paradigmático. Sin duda, Goya no fue ajeno a esta tendencia. La copia de estampas fue un elemento esencial en su etapa de juventud, en el taller de Luzán. Como el propio pintor recoge en una pequeña nota biográfica que envía a Eusebi, portero del Museo del Prado, para el catálogo que se realiza en 1828³⁸, durante los cuatro años de aprendizaje en el estudio del pintor José Luzán en Zaragoza “aprendió los principios del dibujo

³⁵ La filiación de estos lienzos con Goya fue dada por GARCÍA EDO, V., *Pinturas antiguas en Onda*, Onda, 1984. En cambio, MILIÁN, *op. cit.*, las considera obra de Joaquín Oliet.

³⁶ Véase el trabajo de ANSÓN, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 1995.

³⁷ La relación de Corrado Giaquinto con Zaragoza está presente en la época de Francisco Bayeu, al dirigir éste a Antonio González Velázquez en los bocetos realizados en Roma para la cúpula del Pilar. MORALES, *op. cit.*, p. 15.

³⁸ *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey Nuestro Señor sito en el Prado de esta Corte*, Madrid, 1828, Goya.

haciéndole copiar las estampas mejores que tenía”. Estampas que también había conocido y trabajado Francisco Bayeu³⁹, quien durante su juventud había sido igualmente discípulo de Luzán⁴⁰. Sabemos, además, que Bayeu, compró grabados sueltos y libros de estampas para su academia privada⁴¹, en la que Goya figura como alumno desde 1763, entre las que figuraban estampas que copiaban modelos de Simon Vouet, Carlo Maratta, Giaquinto, etc. De hecho, es del todo conocido que para la composición de sus cartones Goya recurrió, en diversas ocasiones, a los grabados para construir sus composiciones.

Ahora bien, ¿es posible que Goya o Bayeu⁴², quienes coincidieron con Luis Planes en la corte madrileña, tomasen como referente los dibujos y copias que este pintor valenciano realiza de la obra de Giaquinto y que posteriormente Oliet las conociese en Valencia? Sin duda, el conocimiento de las copias de Planes entre los pintores valencianos es un hecho más que demostrado.

Los ecos de la obra de Giaquinto⁴³ en las composiciones goyescas son evidentes. Ciertamente, las obras de Goya y Oliet presentan cierto paralelismo con la obra de Giaquinto, pues los modelos de los Padres de la Iglesia se asemejan a los utilizados por el pintor de Molfetta en algunas de sus composiciones como el San Agustín, San Jerónimo y San Ambrosio que aparecen en su obra, *La Glorificación de la Santa Cruz de Santa Croce in Gerusalemme de Roma* (1744), del que se conocen diversos bocetos preparatorios como el que se conserva en el Musée Vivant Denon (Châlon-sur-Saône) y el que bajo el título *La Virgen presentando a Santa Helena y Constantino ante la Trinidad*, se halla en el San Luis Art Museum de Missouri. Mientras que la composición de la figura de San Gregorio sigue idénticos esquemas compositivos al que Giaquinto representa en la cúpula de la capilla real del Palacio Nuevo, del que se conserva el boceto en lienzo de la *Trinidad en gloria y santos* en el Museo del Prado. No obstante las figuras de Goya y Oliet representan a los santos padres aislados con la finalidad de decorar el espacio arquitectónico de las pechinas, mientras que en Giaquinto aparecen inmersas en el complejo aparato decorativo de sus composiciones celestiales.

Es posible que la fuente directa de la obra de Goya, y por tanto de Bayeu, sea la observación directa y el conocimiento que ambos tenían de las decoraciones de Giaquinto en Madrid y que las composiciones del maestro italiano fueron reelaboradas y utilizadas en Calatayud, Muel y Remolinos y son esos modelos los que utiliza Oliet. Pero no podemos dejar de plantear la posi-

³⁹ Bayeu no sólo será más tarde su cuñado, al casarse Goya con su hermana Josefa, sino que también fue su maestro. Ibidem, “En 1783 declaró, como testigo que conocía bien a su cuñada, María Bayeu, desde hacía unos veinte años, porque había acudido a aprender el oficio en casa de su hermano Francisco (Bayeu). Utiliza la expresión ‘en casa’, lo que significa que a partir de 1763-1764 vivió en Madrid al lado de la familia Bayeu, y conoció a su futura mujer, Josefa Bayeu, mucho antes de casarse con ella”.

⁴⁰ BATICLE, J., *Goya*, Crítica, 1995, p. 32.

⁴¹ JIMENO, F., “La influencia de Simon Vouet en Goya y sus contemporáneos”, en *Cat. Exp. Goya y el Palacio de Sobradiel*, Zaragoza, 2006, pp. 167, 181. Se sabe que Bayeu poseyó un volumen de estampas según modelo de Simon Vouet tasado en 340 reales de vellón gracias al inventario de sus bienes de 1795. Todo ello hace pensar a Jimeno que fue Bayeu quien facilitó los modelos de Vouet a Goya, pero también los de Maratta y muy posiblemente los de Giaquinto.

⁴² La influencia giaquintesa está presente no sólo en Francisco Bayeu sino también en la obra de Ramón Bayeu en las bóvedas del Pilar. Allí, años atrás, el pintor Antonio González Velázquez había realizado las bellas composiciones de la cúpula de la capilla de la Virgen del Pilar. Este discípulo de Giaquinto, durante su estancia como pensionado en Roma, trajo consigo bocetos que fueron conocidos por Francisco Bayeu y otros pintores zaragozanos, como el propio Goya. En múltiples ocasiones se ha planteado la influencia de Giaquinto en Goya, no sólo a través de los bocetos de González Velázquez para el Pilar sino también durante su viaje a Italia (1769-1771), del que se conserva el espléndido *Cuaderno italiano*. No obstante, las obras de Goya que aquí tratamos son anteriores a su viaje a Italia.

⁴³ Sobre la obra de Giaquinto y su influencia en España véase el catálogo de la exposición dirigida por PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 2006, en el que se realiza un estudio actualizado del pintor napolitano y se recoge la bibliografía anterior.



Fig. 7. Joaquín Oliet, Conjunto, pechinas de la iglesia parroquial San Jerónimo de Alfarrasí (1823).

bilidad de que fuesen los modelos copiados de Planes los que fuesen conocidos y utilizados, así como otros modelos conocidos a través de la estampa. Lo cierto es que no se conocen bocetos de Goya o dibujos en los que copie los modelos de los patriarcas de Giaquinto, pero se conoce de sobra que Planes sí que realizó una vasta carpeta de dibujos en los que tomaba nota de las composiciones de Giaquinto y de los modelos utilizados. Por otro lado, en Onda se encuentra una copia de *El triunfo de San Juan de Dios*, a partir del boceto de Giaquinto para el techo de la iglesia romana de Fatebenefratelli que se conserva en el Museo del Prado procedente de las colecciones reales, obra que el propio Oliet dejó en la ermita del Salvador de Onda⁴⁴. Se trata del boceto preparatorio para el lienzo, hoy desaparecido de la ermita de Vallivana, que muestra el alto grado de influencia que la obra de Giaquinto tuvo en Oliet.

No obstante, este hecho no puede afirmar de forma tajante que las coincidencias compositivas e iconográficas entre los modelos de Goya y Oliet se deban a la utilización de una fuente común basada en la obra de Giaquinto, hasta que no se halle la fuente. Sin embargo, un estudio pormenorizado de la obra de Oliet parece demostrar que el pintor morellano conocía los modelos utilizados por Goya, pues en las distintas parroquias en las que introduce estos temas realiza cambios y modificaciones semejantes a las que el ilustre aragonés emplea en las iglesias aragonesas. Por otro lado, como hemos podido observar, es frecuente que Oliet utilice composiciones ajenas, pero aquellas que en su momento gozaron de un gran éxito y que se deben a artistas de renombre. Ciertamente Francisco de Goya pertenece a esta última categoría, pero no los frescos de su primera época, atribuidos al pintor en fechas recientes y que aún hoy son objeto de polémica. Dudamos seriamente que Joaquín Oliet llegase a conocer las obras de Calatayud, Muel y Remolinos –pensemos en las dificultades tradicionales del camino que une tierras valencianas y aragonesas– y mucho menos que fuese consciente de que se trataba de obras del genial maestro y lo pretendiese emular. Así, todo parece indicar que es más que probable la existencia de una

⁴⁴ Sabemos que Oliet no fue nunca a Italia. No se sabe cómo llegó a conocer el original de Giaquinto, que hasta 1821 no estuvo expuesto en el Museo del Prado, aunque es posible la existencia de un viaje del pintor a Madrid. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “La huella de Giaquinto en España”, en *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, 2006, p. 91.



Fig. 8. Joaquín Oliet, *San Gregorio*, iglesia parroquial de la Transfiguración del Señor de Ibi (1825).



Fig. 9. Joaquín Oliet, *San Jerónimo*, iglesia parroquial de la Transfiguración del Señor de Ibi (1825).



Fig. 10. Joaquín Oliet, *San Agustín*, iglesia parroquial de la Transfiguración del Señor de Ibi (1825).



Fig. 11. Joaquín Oliet, *San Ambrosio*, iglesia parroquial de la Transfiguración del Señor de Ibi (1825).

fuente común, grabada, que ambos pintores conocieron, utilizaron y versionaron en sus composiciones.

La reciente exposición, que viene a recuperar la obra realizada por el joven Goya en el Palacio de Sobradiel⁴⁵ (1772), ofrece una interesante visión sobre el uso de estampas en la obra de Goya. Como demostró Arturo Ansón, Goya comenzaría a trabajar para el conde de Sobradiel antes de ejecutar los *Padres de la Iglesia Latina* pintados en las pechinas de la parroquia de San Juan Bautista de Remolinos⁴⁶. Para la obra de Sobradiel Goya utilizó composiciones ajenas. Concretamente *El sueño de San José*, hoy en el Museo de Zaragoza, copia el modelo de Simon Vouet (1590-1649) para un cuadro, hoy desaparecido, realizado en 1638 para la capilla D'Hachères de la iglesia des Feuillants de París, que Goya pudo conocer a través de la versión grabada de Michel Dorigny. Para el *Entierro de Cristo*, vuelve a utilizar un modelo de Vouet, en este caso a través de la estampa hecha por Pierre Daret (1641), realizado por el francés para la capilla del palacio episcopal de Meaux por encargo de Dominique Séguier, mientras que para la *Visitación* utilizó un grabado de la conocidísima obra de Carlo Maratta para la capilla Chigi de la catedral de Siena. La difusión de los modelos de Simon Vouet entre los discípulos de Bayeu parece que fue práctica habitual. Así lo demuestran las obras del aragonés Diego Gutiérrez para el oratorio del palacio episcopal de Barbastro. En esta ocasión en sendos lunetos copia la *Natividad* de Vouet (1639) ideada para la iglesia de las carmelitas de la calle Chapon de París a través de la estampa hecha por Pierre Daret en 1639, y la *Presentación de Jesús en el templo* que Vouet realizó para la iglesia de San Luis de París (1640-1641), en este caso a través del grabado, realizado en 1641, por Michel Dorigny. Así, queda más que demostrado que el joven Goya utilizaba con frecuencia grabados en sus obras, en la misma época que realizó las obras de Calatayud, Muel y Remolinos. Pero lo más curioso de todo es que Joaquín Oliet utilizó también modelos de Simón Vouet en sus obras, concretamente la *Natividad* de 1639, sin duda conocida a través de la estampa de Daret y que copió fielmente en la *Adoración de los Ángeles*, asunto que pintó para la iglesia de la Asunción de la Vall d'Uixó y para la de Algemesi⁴⁷. También la utilización de composiciones de Maratta es habitual en Oliet, como en la obra *La Muerte de la Virgen* que realiza en la iglesia parroquial de Alcoy.

Esto pone de relieve que la utilización de determinadas estampas era común entre los pintores aragoneses y valencianos, Vouet, Maratta, pero también lo era la copia de los modelos de Giacquinto, cuya influencia es común en Francisco Bayeu y su círculo artístico, así como en José Vergara, Luis Planes, Vicente López Portaña, y el resto de los pintores valencianos que vivieron en el tránsito de los dos siglos. Así, estamos en condiciones de afirmar la existencia de una cultura visual común entre estas dos tierras. Las relaciones entre Valencia, especialmente entre los artistas de las tierras del norte de Castellón (Morella, Els Ports, Maestrazgo) y las tierras aragonesas fue siempre constante, especialmente desde el intercambio comercial, pero también artístico.

La representación de los Padres de la Iglesia en Oliet y Goya

Como hemos visto, la primera ocasión en la que Joaquín Oliet representa a uno de los Padres de la Iglesia, utilizando un modelo semejante al de Goya, es en la iglesia de Alfara de Algimia

⁴⁵ Sobre las obras de Goya para el palacio de Sobradiel y las fuentes utilizadas remitimos al catálogo de la exposición: LOZANO, J. C. (dir.), *Goya y el palacio de Sobradiel*, Zaragoza, 2006.

⁴⁶ ANSON, A., *op. cit.*, pp. 94-95.

⁴⁷ Curiosamente esta misma estampa es utilizada por el pintor aragonés Diego Gutiérrez en el oratorio del palacio episcopal de Barbastro (Huesca). Este discípulo de Bayeu fue, además, académico de mérito de las reales academias de San Carlos de Valencia y de San Fernando de Madrid.

(1812). En la decoración al fresco de la bóveda del presbiterio representó la *Gloria y apoteosis de San Agustín*. En esta composición el santo, sin mitra, aparece representado de cuerpo entero y viste hábito episcopal y capa pluvial. El modelo utilizado, dista mucho del que empleará en las pechinas de la cúpula, y se asemeja a los modelos goyescos, concretamente refleja idéntica disposición que el *San Jerónimo* de Muel y Remolinos. Oliet volverá a repetir este modelo en la iglesia de Algemesí.

No obstante, el primer conjunto completo de los Padres de la Iglesia, realizado por Oliet, es el de las pechinas de la cúpula de la Capilla de San Vito de Cinctorres (1818 y 1819). En esta ocasión la representación de *San Agustín*, está próxima al modelo goyesco de Calatayud, con el árbol al fondo de la composición, y el ángel portando el báculo, aunque con algunas modificaciones. Se ha eliminado el corazón ardiente y, el cromatismo del manto y la túnica difiere, así como aparece una evidente simplificación en la mitra episcopal. Especialmente, las divergencias existentes entre la obra de Oliet y Goya, ponen de relieve cómo ambos artistas utilizaron un mismo modelo compositivo e introdujeron variantes afines. Oliet incluye modificaciones semejantes a las que realiza Goya en Calatayud y en el *San Jerónimo* de Muel, en una evidente síntesis compositiva. En cambio la representación de *San Ambrosio* se asemeja al modelo goyesco de Remolinos: túnica blanca y manto claro, báculo y ángel con el libro, en alusión a sus doctas obras, aunque introduce algunas modificaciones, como de nuevo, la simplificación cromática de la mitra o la introducción de arquitecturas al fondo, que Goya representa en Muel, aunque Oliet les otorga un protagonismo mayor. Idéntico sincretismo se produce en la figura de *San Gregorio*. De nuevo Oliet realiza una representación cercana al modelo goyesco de Calatayud, en el que el santo padre alza la pluma dispuesto a escribir su *Regula pastorales*, bajo inspiración de la paloma del Espíritu Santo. Oliet mantiene los mismos elementos compositivos, la palmera al fondo izquierdo, el ángel; pero añade un ligero cambio en lugar de la cruz triple que aparece en Calatayud sostenida por el angelillo, introduce un báculo como hace Goya en Muel. Por último, sigue igualmente el modelo bilbilitano en la figura de *San Jerónimo*, pero el mal estado de conservación de la obra de Cinctorres nos impide realizar un análisis más detallado.

En 1822 Oliet emprende la decoración de la iglesia parroquial de San Jaime de Algemesí. En esta ocasión, únicamente la figura de *San Jerónimo* no sigue un modelo común a la obra de Goya. No obstante, la figura de *San Agustín*, sentado en un trono de nubes, como obispo y Padre de la Iglesia, mientras alza la mirada y los brazos hacia el cielo, se asemeja al modelo utilizado por Goya en el *San Jerónimo* de Muel, especialmente en la disposición del ángel que acompaña al santo, aunque introduce evidentes cambios cromáticos. Mientras que en la figura de *San Ambrosio*, las variantes introducidas se justifican por la adecuación del modelo compositivo a un espacio arquitectónico diferente que obliga al pintor a añadir algunos elementos de su propia invención. Es el caso del escorzado angelillo que aparece en el ángulo inferior, aunque en líneas generales de nuevo vuelve a tomar elementos cercanos a los que Goya realiza tanto de Muel como de Remolinos. Lo mismo sucede con el *San Gregorio*; en esta ocasión se acerca al modelo de Calatayud, aunque incluye un grupo de ángeles a los pies del pontífice para equilibrar la composición.

En las obras más tardías de Oliet, los modelos de los Padres de la Iglesia Latina aparecen ya claramente tipificados. En éstas es evidente la intervención de miembros del taller del pintor morellano, puesto que en algunas de las representaciones es claramente apreciable la mano de un pintor menos hábil. Así, sucede en la decoración de las pechinas de la iglesia de Alfarrasí (1823). En el caso de la figura de *San Ambrosio*, Oliet incluye variantes en las que se establecen paralelismos con los modelos de Muel y Remolinos, aunque con algunas modificaciones en el fondo de la composición, mal resueltas. Así, el paisaje del fondo conformado por un montículo con vegetación o el ángel que sostiene el libro y nos mira de frente son obra de un pintor del taller. En el *San Gregorio el Magno*, vuelve a tomar un modelo cercano al de Calatayud aunque introduce en lugar de la cruz, el báculo en idéntica disposición al que aparece en Muel; mientras



Fig. 12. Joaquín Olivet, Conjunto, pechinas de la iglesia parroquial de la Transfiguración del Señor de Ibi (1825).

que para el *San Jerónimo* sigue el de Muel sin apenas variantes más que el cromatismo utilizado y el paisaje esbozado al fondo. Sin embargo, en el caso de *San Agustín* no sigue el modelo de la Ermita de la Virgen de la Fuente, sino el de Calatayud de forma plenamente mimética, que responde a su iconografía tradicional con ropas episcopales, mitra y báculo. Esta misma tipología compositiva es la utilizada en el *San Agustín* de Ibi (1825), en la que el santo aparece sentado en el trono de nubes, sosteniendo el báculo en su regazo, con la mirada baja y la mano derecha alzada como bendiciendo a los fieles, mientras a su izquierda aparece un ángel que sostiene una calabaza, quizá en alusión al pasaje en el que lava los pies a Cristo; también el modelo de Calatayud sin variantes es utilizado en el *San Gregorio*, mientras que el *San Jerónimo* recuerda al de Muel, aunque ha introducido unas arquitecturas al fondo y ha aclarado la paleta, y para el *San Ambrosio* escoge un modelo semejante al empleado por Goya en Remolinos, pero incluye las arquitecturas, aunque más desarrolladas, que aparecen en la composición de Muel.

Por esa razón, parece evidente que Olivet no llegó a conocer los modelos de los Padres de la Iglesia Occidental atribuidos a Goya en las tres iglesias zaragozanas, pero podemos plantear abiertamente la hipótesis de que ambos artistas utilizaron modelos comunes que estudiaron, copiaron y reutilizaron, realizando en las distintas ocasiones modificaciones compositivas que variaban de una obra a otra. No tenemos constancia documental de la estancia o visita de Olivet a tierras zaragozanas, pero sí suficientes indicios que apuntan a un conocimiento pleno de una fuente común a la obra de Goya –como indican los diferentes cambios que ambos pintores incluyen en sus obras–, que Olivet debió conocer, posiblemente, entre 1812 y 1815, y que incluyó en su repertorio de modelos para ser copiados y utilizados en los numerosos trabajos que se le encargaban.

Fecha de recepción: 27-V-2007

Fecha de aceptación: 24-IX-2007