

aragón

TURÍSTICO
Y MONUMENTAL



PRESIDENTE:

Pedro-José Hernández Hernández

VICEPRESIDENTES:

Javier Ibarquien Soler
José Luis Lana Armisén

SECRETARIO:

Chuma Sahún Lahoz

TESORERO:

Luis Estrada Parroqué

VOCALES:

Félix Fortea del Sarto,
Gloria Pérez García,

PRESIDENTE DE HONOR:

Miguel Caballú Albiac

SECRETARIO DE HONOR:

José María Ruiz Navarro

Año 96, n.º. 393, diciembre, 2022

PORTADA:

Muro NE de la Parroquieta de la Seo de Zaragoza. Fragmento de la ortofotografía extraída de la investigación de los Doctores Hernández y Peña. UNIZAR.

DIRECTOR:

Miguel Caballú Albiac

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Guillermo Fatás Cabeza
Pedro Hernández Hernández
Miguel Caballú Albiac

COORDINACIÓN:

Abel Múgica Lacubilla

CORRECCIÓN:

Ángel Hernández Mostajo

AYUDA TÉCNICA:

Alfonso Estrada Lázaro

FOTÓGRAFOS:

Las fotos son proporcionadas por los autores de los textos, y José Luis Gota, Pablo Caballú, Alfonso Estrada, Nacho Artuñedo y Miguel Caballú

ESTA REVISTA *NO TIENE PRECIO*. NI SE VENDE. ES GRATUITA PARA LOS SOCIOS Y AMIGOS DEL SIPA E INTERESADOS POR LA CULTURA ARAGONESA

NOTA. Ni la Junta del SIPA ni la dirección de la Revista se responsabilizan de las informaciones u opiniones de los colaboradores a los que agradecemos su generosidad por su participación desinteresada.

EDITA: SIPA

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Calle San Voto, 7
(interior del Colegio de Arquitectos,
acceso por la Plaza Santa Cruz). 50003.
Teléfono: 976 298 438
sipa.aragon@sipaaragon.es
https://sipaaragon.com/

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: L&T

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN:
Grávalos

ISSN 1579-8860

DEPÓSITO LEGAL: Z- 2724/95

SUMARIO

Francisco de Goya sigue siendo un diamante en bruto para el turismo local. ¿Para cuándo su otro Gran Museo de la Plaza de los Sitios? ¿Para cuándo el impulso a la Ruta de Goya en Zaragoza? ¿Para cuándo el Museo del Grabado de Fuendetodos? ¿Cuándo la Estación Delicias se va a llamar ZARAGOZA-GOYA? ¿Cuándo se potenciará una de sus viviendas en la Plaza de San Miguel trasladando la tienda de pollos a l'ast? Los efímeros, aunque artísticos, muñecos son una burla al aragonés más universal.



2 EDITORIAL

ARQUITECTURA

- 3 ARQUITECTURA ISLÁMICA DE LADRILLO Y YESO DE SARAQUSTA
Javier Peña Gonzalvo
- 8 EL MUTILADO FRISO ESCULTÓRICO DEL CASTILLO DE LOARRE
Antonio García Omedes
- 14 PALACIO DE LA DIPUTACIÓN DEL REINO DE ARAGÓN
Alejandro Rincón González de Agüero
- 19 LA CAPILLA DE SAN CARLOS BORROMEIO EN EL BOCAL
DEL CANAL IMPERIAL DE ARAGÓN. José Miguel Pinilla Gonzalvo
- 25 PICAR BLASONES. Jaime Angulo Sainz de Varanda
- 28 EL TÚNEL DE CANFRANC Y EL EMBALSE DE SANTA MARÍA DE LA PEÑA.
Manuel García Guatas
- 30 EL TRASLADO DEL MONUMENTO A LOS HÉROES AL CEMENTERIO DE TORRERO
Y SU SUSTITUCIÓN POR LA FUENTE DE LA HISPANIDAD EN LA PLAZA DEL PILAR
DE ZARAGOZA. Ricardo Usón García

ARTE

- 35 ZARAGOZA MODERNISTA, LAS PUERTAS DE LOS EDIFICIOS MODERNISTAS
DE ZARAGOZA; ARTE A PIE DE CALLE. Pedro Roncalés Rabinal
- 42 NUEVA INTERPRETACIÓN DEL SATURNO DE GOYA. Juan José Barragán
- 48 ALFAR MUDÉJAR S. XXI REPRODUCCIONES DE CERÁMICA MUDÉJAR
PARA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO. Fernando Malo
- 55 ÁNGEL LALINDE ACEREDA, SEMBLANZA DE UN ENTRAÑABLE ARTISTA.
Ángel Lalinde Laita
- 59 LOS NIÑOS REPRESENTADOS EN LA OBRA DE LUIS MARÍN BOSQUED,
UN ARAGONÉS EN EL EXILIO. Jesús Fleeta Zaragozano

ARAGONEANDO

- 64 DERECHO Y JURISPRUDENCIA DE ARAGÓN. Fernando Zubiri de Salinas
- 68 COLEGIO ESCOLANÍA INFANTES DEL PILAR DE ZARAGOZA.
INFANTICOS DEL PILAR. José María Berdejo Marín
- 72 LA EDUCACIÓN SILENCIOSA. Ángel Luis González Vera
- 74 FERIA DE ZARAGOZA, UNA INSTITUCIÓN AL SERVICIO DE ARAGÓN.
Alberto J. López Sánchez
- 79 LOS IBONES DEL PIRINEO ARAGONÉS. Javier del Valle Melendo

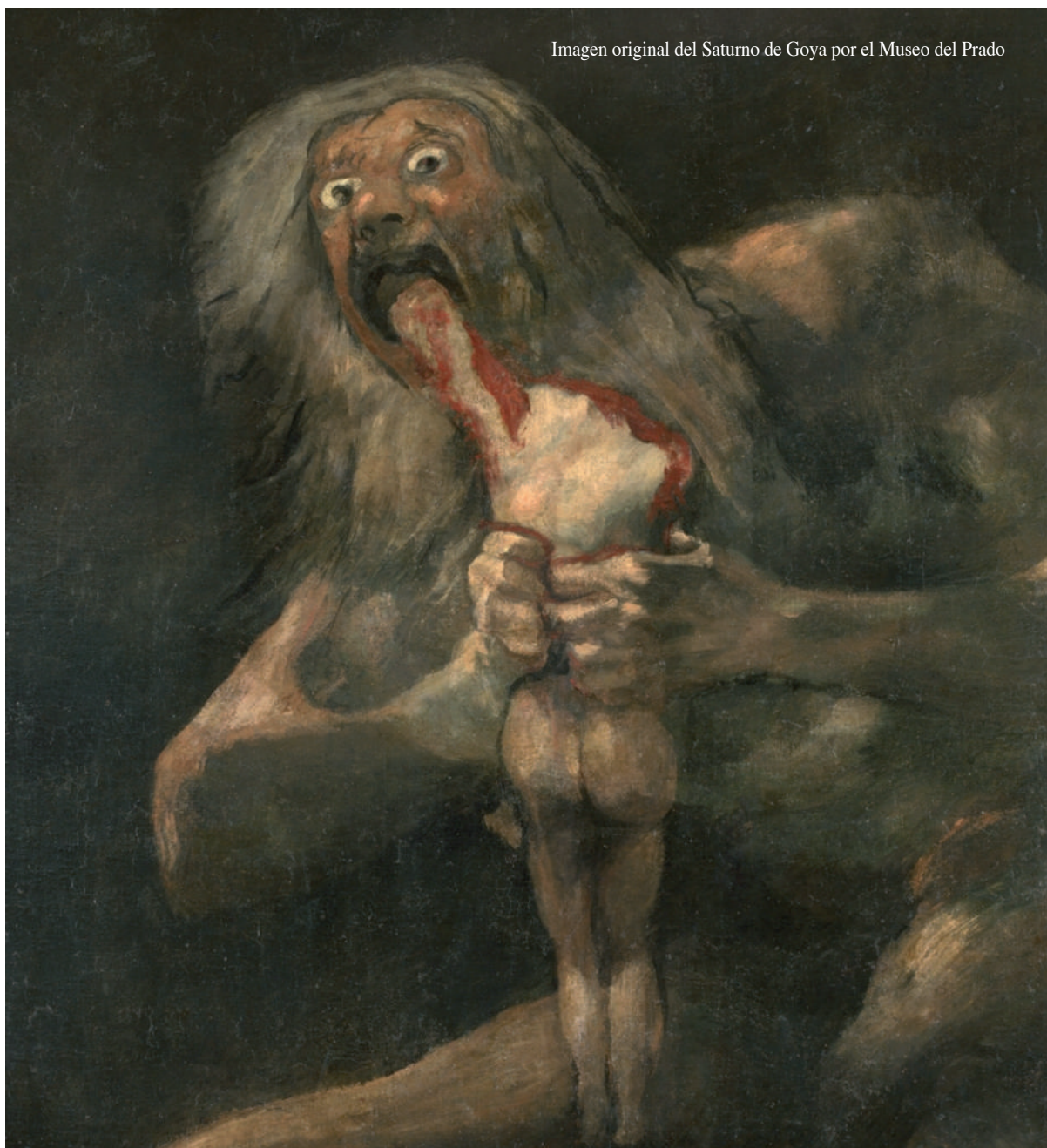
ARAGONESES

- 87 JOAQUÍN COSTA: DE LA ESCRITURA A LA POLÍTICA. Carlos Forcadell Álvarez
- 92 LOS AMORES DIFÍCILES DE JOAQUÍN COSTA. Ignacio Susín Jiménez
- 97 JUAN PABLO BONET. Francisco Zaragoza Ayarza
- 101 JERÓNIMO SORIANO: FUNDADOR DE LA PEDIATRÍA ESPAÑOLA,
ESPAÑOL UNIVERSAL. Manuel Victor Labay Matías

SIPA

- 105 EL SIPA Y LOS ASOCIADOS. Redacción

Imagen original del Saturno de Goya por el Museo del Prado



NUEVA INTERPRETACIÓN DEL SATURNO DE GOYA

Juan José Barragán

Jefe del Departamento de Geografía e Historia y Profesor titular de Historia del Arte del IES Vega del Turia (Teruel), Departamento de Educación del Gobierno de Aragón.

Pese a la casi infinidad de estudios publicados sobre Goya, y su "Saturno" en particular, creemos haber descubierto algunos elementos iconográficos, que incluso si no fueran inéditos, no se han tratado suficientemente para el mejor conocimiento de esta obra tan significativa.

Imagen original del Saturno de Goya realizada por Laurent en 1874 antes de ser arrancada del muro de la Sala Baja de la Quinta de Goya, propiedad del IPCE

Por ello aportaremos todos los datos, descripciones e imágenes necesarias para demostrar tanto la existencia de estos detalles, como su significado. Todas las imágenes mostradas en este estudio pertenecen al Museo del Prado, como las imágenes de su web o la radiografía del mismo museo, y al IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural Español), respecto a las únicas fotografías realizadas como pinturas murales por Jean Laurent Minier. Las variaciones sobre estas imágenes son de Juan José Barragán.

DESCRIPCIÓN

La pintura que analizamos no sabemos si recibió algún nombre por parte del mismo Goya. Originalmente se encontraba en la Sala Baja (SEBASTIÁN, 1978: 136) de la Quinta de Goya, situada a las afueras de Madrid, formando parte de lo que actualmente se conoce como "Pinturas Negras".

El primer nombre que recibió la obra en cuestión fue el de "Saturno", tal y como aparece en el inventario de las obras de la Quinta heredadas por su nieto, Mariano Goya, y que fue realizado por el pintor Antonio Brugada en 1828, tras la muerte de Goya en Burdeos. Brugada era amigo personal de Goya y salió de España como exiliado político con Goya, por lo que nos parece la fuente más fiable. Actualmente se le conoce también como "Saturno devorando a un hijo", nombre con el que se inscribió en el año 1881 en su ingreso al Museo del Prado, donde actualmente todavía se exhibe en la sala "029", con el número de inventario "396 (P00763)" (MP 2022a), si bien actualmente vuelve a estar catalogada como "Saturno". Otro nombre similar, "Saturno devorando a sus hijos", es el que le dio Charles Yriarte en 1867, en el primer estudio publicado sobre Goya (MP 2022a).

Técnicamente es una pintura mural, realizada con una técnica mixta en la que se ha utilizado el óleo sobre una base original de yeso (revoco) (MP 2022a y FGA 2022), y que fue trasladada a lienzo por Salvador Martínez Cubells entre 1874 y 1878, año este último en que aparecieron en la Exposición Universal de París, llevadas allí por el barón Frédéric Émile d'Erlanger, que había comprado la finca y contratado a Martínez para su traslado a lienzo. Afortunadamente no tuvieron éxito y el mismo barón las donó, en 1881, al Museo del Prado (MP 2022b).

Sobre su datación no tenemos una exacta, pero el consenso actual es que las Pinturas Negras se crearon entre los años 1820 y 1823 (MP 2022a y FGA 2022), dentro del período histórico conocido como Trienio Liberal, años que Foradada (2010: 320) amplía entre 1819 y 1824, en el que España retornó al liberalismo de la Constitución de 1812, por un período breve, de solo tres años, hasta que Fernando VII volvió a imponer el absolutismo por la fuerza, a través de un segundo



golpe de Estado en 1823, tras el que ya había protagonizado en 1814.

De cara a su estudio, es importante saber que esta obra ha sufrido varias restauraciones y traslados, como el complicado proceso de su traslación a lienzo, donde perdió prácticamente la mirada al quedar esta pegada al muro, su viaje de ida y vuelta a París (Francia) en el siglo XIX, y varias restauraciones posteriores, como han detectado numerosos estudios. Las medidas actuales del "Saturno", tras haber sido trasladado a lienzo, son 143,5 x 81,4 cm. (MP 2022a).

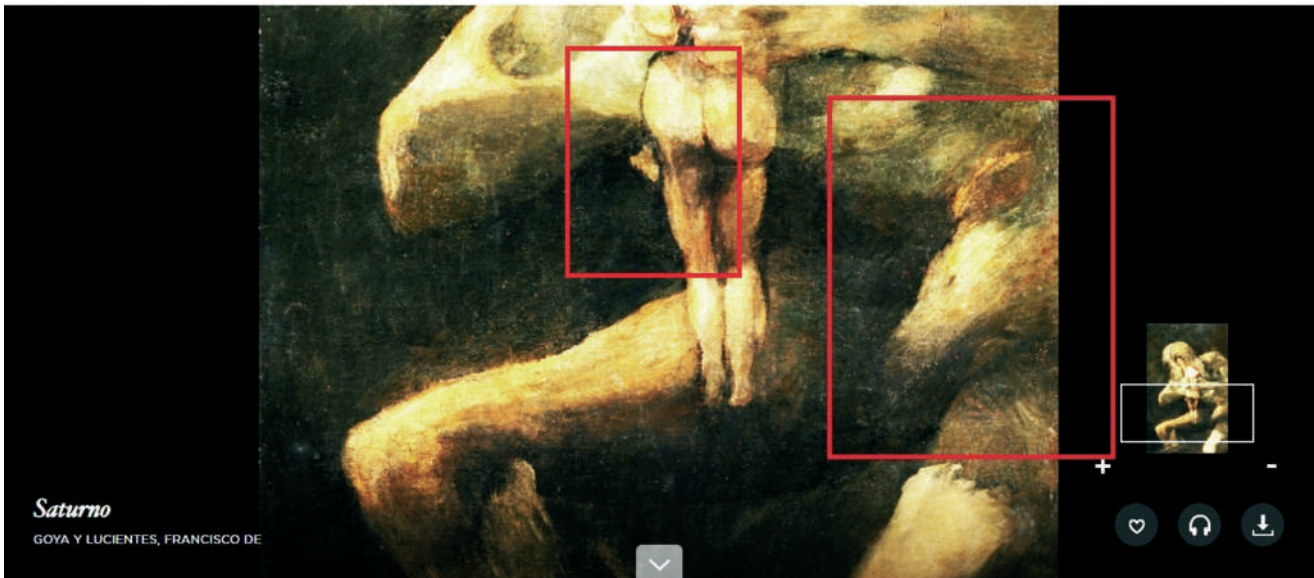
HISTORIA DE LA OBRA

La serie conocida popularmente como Pinturas Negras fue creada por Goya de forma personal, es decir, fuera de los encargos privados o como pintor de la Corte, por lo que consideramos estas pinturas como producción propia, y lo que es más, de un exclusivo carácter personal, es decir, para su propio y exclusivo uso y deleite, al igual que hacía con sus numerosos dibujos.

Un Goya enfermo, cansado, viejo y sordo, adquiere una finca a las afueras de Madrid en 1819, donde realiza una serie de reformas en la casa, para a partir de 1820 irse a vivir a ella. Por tanto, las Pinturas Negras se adscriben a un período de realización datado entre 1820 y 1824, período en el que vivió en la casa de la citada finca.

Los murales previos

Los estudios y conocimiento actuales sobre dicha propiedad realizados por Garrido (1984), nos vienen a confirmar que ya existían, tanto en el comedor de la Sala Baja, donde se sitúa nuestra obra en estudio, co-



Detalle de la imagen del Saturno de Goya por el Museo del Prado, modificada por Juan José Barragán con un filtro de alto contraste y remarcando los dos posibles elementos inéditos

mo en el salón de la Sala Alta (planta primera), una serie de pinturas murales con motivos decorativos, principalmente paisajísticos, como demostraron las radiografías de las pinturas realizadas por esta especialista del Museo del Prado en 1983 (MP 2021a) y Garrido (1984).

Seguramente Goya tuvo la idea de pintar su propia obra sobre estos murales. Sin embargo es difícil saber qué es lo que había en ellos con exactitud y en qué partes de la casa. También es importante conocer, como ya destacó en sus numerosos estudios el profesor Foradada, a partir de los estudios de Carmen Garrido (1984), que existen repintados posteriores a Goya, debidos a las restauraciones, y que se pueden distinguir de las imágenes de Laurent donde está fotografiada la obra original de Goya.

En nuestro análisis de la obra hemos podido apreciar hasta tres posibles versiones diferentes, que estarían en línea con la teoría de Garrido, si bien esta solo aprecia dos de ellas, que en nuestra opinión estarían realizadas por Goya, sobre un mural anterior que desconocemos, si es que existía alguno en esta parte de la Sala Baja.

La primera versión

En la radiografía del Prado de 1983 se aprecia, perfectamente, un personaje bailando, que nos parece típicamente goyesco, similar a los que pintó, por ejemplo, en su conocida serie de cartones para tapices, como "El pelele", obra de la que conocemos al menos dos versiones, o en el Entierro de la Sardina, como ya advirtió Garrido (1984: 23).

La descripción de Foradada en 2010 y que mantiene en su "Goya recuperado..." de 2019a interpreta que, este personaje, estaría pintado ya previamente en los murales existentes cuando Goya compró la finca (FORADADA, 2010: 321). Sin embargo no coincide este tipo de decoración con los paisajes, mucho más sencillos que, supuestamente, decorarían las salas de la quinta.

La propuesta de Foradada radica en la diferencia de carga de pintura entre ambas versiones, cuestión que

ya nos advierte Garrido que se produce en todas las Pinturas Negras (GARRIDO, 1984: 5), a lo que hay que añadir las pérdidas de pintura y los diferentes repintados, con afectación de hasta el 70% de la obra (FORADADA, 2019a:95), por lo que no creemos que pueda prevalecer un criterio técnico en estas condiciones, sobre el criterio de afinidad estilística con otras obras de Goya.

Lo que sin duda se aprecia es que el personaje le sirvió para guiarse en el desarrollo del Saturno, pues coinciden, en varias de sus partes anatómicas, una y otra representación, lo que apoya nuestra interpretación estilística.

La segunda versión

En la radiografía se aprecia el cambio de rumbo de Goya respecto a esta obra, y posiblemente respecto a todo el conjunto que conocemos como Pinturas Negras. Encima del personaje bailando de la primera versión se aprecia un esqueleto, pintado al menos en sus extremidades inferiores, y que coinciden en gran parte con el cuerpo actual del Saturno. Sin embargo, o no terminó esta segunda versión de la obra, o está embutida en la tercera y última versión, con lo que resulta imposible distinguirla completamente.

Según la radiografía del Prado se aprecia, perfectamente, cómo una especie de huesos muy alargados, tanto como las piernas del Saturno actual, están pintados encima del personaje bailando. Además, en la zona que actualmente está pintada la hija devorada por Saturno, se aprecian otras partes del esqueleto que pintó en sustitución del personaje bailando, creando esta segunda versión, que tiene un cariz más cercano al Saturno actual, que al personaje jocosos de la primera versión de la obra.

La tercera y definitiva versión

A partir del esqueleto de la segunda versión que hemos descrito, desarrolla los miembros inferiores del gigante, creando la versión definitiva del Saturno que conocemos, que en realidad coincide en gran parte, pero

Radiografía del Saturno de Goya por el Museo del Prado

sobre todo en sus miembros inferiores, con las dos representaciones anteriores que hemos descrito.

Este hecho nos inclina a pensar que el programa iconográfico actual de las Pinturas Negras lo fue modificando conforme lo realizaba, y que en el caso del Saturno lo pudo improvisar en el último año de su residencia en la finca, posiblemente en el mismo año 1823 o 1824, al filo de los acontecimientos que ya hemos descrito y por los cuales terminó su vida como exiliado político en Francia, recogiendo la idea de Glendinnig (2008: 18) que opina que la obra de Goya refleja los cambios políticos.

LA IMAGEN ACTUAL

En ella aparecen dos personajes: el dios mitológico Saturno y la hija que devora. La interpretación sobre lo que devora el gigante como una de las hijas o diosas, ya fue destacada por Gudiol (1985: 52) y se basa en la anatomía femenina juvenil, o adulta, del cuerpo devorado, apreciable a simple vista. En cuanto a la calidad del dibujo previo, que fue muy detallado por Goya, es un hecho que ya descubrió Gudiol (1985), pese a la cantidad de repintados posteriores. A este respecto sabemos que ha sufrido al menos tres restauraciones, donde sabemos que se repintaron las pérdidas de pintura de su traslación a lienzo.

Descripción

Es un cuadro de aspecto tenebrista con una concepción típicamente barroca, pues la representación está descentrada respecto a un eje teórico en la obra, que estaría desarrollado en torno a la figura de la hija devorada, apareciendo el gigante por el lado derecho de la obra según la vemos, conformando una figura en zigzag que logra expresar el movimiento en la acción del gigante.

En los brazos o miembros superiores, así como en el cuerpo del gigante, Goya invirtió gran cantidad de pintura. Sin embargo la vista se centra, tanto en la expresión de la cara del gigante, como en sus manos, donde Goya desarrolla un mayor detallismo que en el resto de la composición.

Esta pintura presenta un eje compositivo, marcado por el cuerpo representado sin vida, devorado parcialmente, de una de sus hijas, que podría representar tanto a la diosa Hera, como a Démeter o a Hestia. Sobre las tres nos inclinamos por la diosa Démeter, el segundo de sus hijos que devoró Saturno según la mitología, atendiendo al segundo golpe de Estado que perpetró Fernando VII contra su propio país para imponer nuevamente su poder absoluto, en 1823, y que propició la salida de Goya a Francia, donde moriría poco después.

A partir del eje citado, la composición presenta un escorzo en el gigante representado con un punto de fuga hacia su parte superior derecha. La luz con que se representa la escena es cenital, si bien proviene de la par-



te superior izquierda, y que Goya maneja acertadamente para proporcionar profundidad al cuerpo del gigante. Su cuerpo presenta, sobre el dibujo previo que se aprecia perfectamente en brazos y piernas, una serie de retoques en blanco sobre el color carne de su anatomía, llegando a formar auténticas manchas de color, como se aprecia en su brazo derecho o su pierna izquierda.

En su estudio detallado hemos advertido hasta dos elementos que consideramos inéditos: uno no cuadra con la anatomía del gigante, como es una mancha de pintura entre sus piernas, elemento al que tenemos que añadir un detalle en el cuerpo de su hija devorada, consistente en la representación de un jirón de carne.

POSIBLES NOVEDADES ICONOGRÁFICAS

El jirón de carne (pintura original)

En el cuerpo de la hija devorada, si observamos su anatomía, perfectamente detallada, en el lado izquierdo, a la altura del arranque de su pierna izquierda, aparece claramente una forma triangular. La justificación de la misma sería un jirón de carne del cuerpo devorado que representa Goya, acrecentando así la crueldad y salvajismo del acto caníbal del gigante, detalle iconográfico original del autor que no hemos encontrado descrito hasta ahora. Su interés radica en demostrar el detallismo de la obra.



La cabeza de un cánido (repintado posterior)

Dentro de la anatomía del gigante, apreciamos un elemento inédito que aparece hacia la parte derecha de su cuerpo, encima de su pierna izquierda. Lo que inicialmente parece una pincelada grande que formaría parte del cuerpo informe, no tiene ningún sentido como tal. Tras una cuidadosa observación, si aumentamos la imagen, o sobre todo al aplicarle los filtros digitales, hemos apreciado la cabeza, de grandes dimensiones, de un animal, caracterizado como un cánido, que arrancaríamos del lado derecho de la imagen y miraría hacia abajo. Esta cabeza de cánido tendría representado el morro, algo diluido en la representación, dos ojos, uno a cada lado, si bien el ojo izquierdo está mejor representado que el derecho, más pequeño o donde se representa un mayor escorzo, y dos orejas de color rojizo, de las que su oreja derecha se aprecia perfectamente, pero no así la izquierda, ya que queda fuera de la imagen representada.

Su realización nos parece muy detallada y conseguida, situándose claramente delante del cuerpo del gigante y encima de su pierna izquierda.

En realidad y como se aprecia en la obra original de Goya, tanto en las imágenes previas a su restauración, como en la radiografía del Prado, lo que pintó Goya en esta parte de la anatomía del gigante, como ya identifi-

Radiografía del Saturno de Goya por el Museo del Prado con la primera versión destacada en rojo por Juan José Barragán

caron primero Glendinnig y después (FORADADA, 2019a: 149), es un inmenso falo erecto, que sin duda fue tapado por esta nueva cabeza de un cánido, en alguna de las restauraciones, posiblemente en la restauración de Martínez sobre la obra en su ingreso en el Museo del Prado.

Por tanto, lo entendemos como un repintado posterior a Goya, realizado en una de las restauraciones del Museo del Prado (FORADADA, 2019a: 153), de cara a su exposición pública. En nuestra opinión pudo ser Salvador Martínez Cubells, el mismo restaurador que las arrancó de las paredes originales, el que realizara este y otros repintados identificados actualmente en la obra.

Este gran falo, que no existe en la iconografía de Saturno, es una novedad iconográfica de Goya, de la que tenemos algunos posibles precedentes en varios grabados, como en "La Verdad rescatada por el tiempo", del Museo del Prado, como ya descubrió Foradada (2010: 335).

CONCLUSIONES

De la cantidad ingente de significados que se le han atribuido al Saturno de Goya, tras nuestro estudio y aportando una serie de datos biográficos de su tiempo, obtenidos de La Parra, autor de una de las biografías más detallada sobre Fernando VII, nos inclinamos claramente por vincular a este personaje histórico como el motivo de la tercera versión de Goya sobre el Saturno de su quinta. A este respecto Gudiol (1985: 51) y Glendinning (2008: 123) nos advierten que el Saturno de Goya no está representando al dios tradicional de la iconografía, como justiciero o melancólico, sino como un gigante representado de manera atroz (GUDIOL, 1985: 52), por lo que aparece sin ningún atributo (GLENDINNING, 2008: 123).

Los problemas personales y políticos de un Goya famoso e ilustrado, tanto con Fernando VII, como con la camarilla del rey y el Tribunal del Santo Oficio, pues había jurado públicamente la Constitución de 1812 en la Academia de Bellas Artes de San Luis (FORADADA, 2019a: 44), al inicio del Trienio Liberal (1820), crecen ante el fin trágico del liberalismo con la segunda vuelta al absolutismo, y la represión que le siguió en 1823, como ya sucedió en 1814, dejando un país sin rumbo, y que estaba perdiendo su Imperio histórico. Suponemos que son motivos suficientes para la relación que desarrolla Goya entre Fernando VII y el mito de Saturno, en el que Glendinnig (2008: 126) ya vio representado a un tirano destruyendo a su propio pueblo. Como nos aporta Gudiol (1985: 50), un Saturno amenazador o caníbal, como el de Goya, no coincide con el tipo melancólico que otros han supuesto. Estos hechos nos apuntan a la realización de la tercera y definitiva versión entre 1823 y 1824, basándonos en que pasó casi un año entre la vuelta al absolutismo y su partida a Francia, donde Fo-

Radiografía del Saturno de Goya por el Museo del Prado con la segunda versión destacada en rojo por Juan José Barragán

radada nos dice que vivió solo en su quinta (FORADADA, 2019a, 51).

A Saturno se le ha considerado tanto la clave del conjunto según Glendinning (SEBASTIÁN, 1978: 136), como míticamente el responsable de las calamidades que asolan a la humanidad (SEBASTIÁN, 1978: 136). De esta forma Goya representa al rey como el mito, desnudo, loco, mostrando sus atributos sexuales y devorando por segunda vez a España (por el segundo golpe de Estado que protagoniza), una España figurada en el cuerpo femenino, al que ya ha dejado sin cabeza (represión al liberalismo, del que participaba activamente el propio Goya), y que muestra en la versión original de Goya uno de los defectos del rey Fernando VII, a través de un gran fallo, que si bien se sabía en las habladas populares, nadie se hubiera atrevido a representar públicamente: su macrogenitosomía (LA PARRA, 2018: 79).

La Parra (2018) nos describe varios testimonios de sus casamientos y la dificultad del coito del monarca, ya que el excesivo tamaño de su pene y escrotos, causados por un desarrollo físico inmaduro, lo dificultaban enormemente. De ello se quejan por carta dos de sus cuatro esposas como María Antonia de Nápoles (LA PARRA, 2018: 77-79) o María Josefa Amalia de Sajonia (LA PARRA, 2018: 395), como nos ha documentado La Parra en su obra.

De esta forma el Saturno se muestra como su obra final, en una versión libre del mito clásico, entre trágica y mordaz, pero sobre todo contundente, en su crítica a la situación política española de la que el mismo Goya huye al viajar a Burdeos (Francia), para finalmente morir al poco tiempo: el Saturno sería una representación del rey Fernando VII, en forma de un tirano mitológico, comiéndose a España.

jjbv12@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

FORADADA, CARLOS, 2010, "Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso"; en: Revista de Arte Goya, Fundación Lázaro Galdiano, MADRID, N° 333, pp. 320-339.

FORADADA, CARLOS, 2013, "El entorno político y social en los contenidos de las Pinturas Negras de Goya"; en: *Goya y su contexto*, Institución Fernando el Católico, 2013, Zaragoza. Seminario internacional celebrado en la Institución "Fernando el Católico" de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, pp. 193-210.

FORADADA, CARLOS, 2019a, *Goya recuperado en las "Pinturas negras" y "El coloso"*, Ediciones Trea, Gijón.

FORADADA, CARLOS, 2019b, "Las Pinturas negras de Goya recuperadas en la digitalización de las fotografías de Laurent"; en: *Re-Visiones sobre Arte, patrimonio y tecnología en la era digital*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, pp. 95-101.

(FGA) FUNDACIÓN GOYA EN ARAGÓN, 2022, Ficha catalográfica en su página web con la dirección siguiente: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/saturno-devorando-a-un-hijo/660>, consultado en mayo de 2022.



GARRIDO, M^a. DEL CARMEN, 1984, Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya, Boletín del Museo del Prado, Madrid, Vol. 5, N° 13, pp. 4-40.

GLENDINNING, NIGEL, 2008, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Acta Salmanticensis. Estudios Históricos y Geográficos.

GUDIOL, JOSÉ, 1985, *Goya: Francisco de Goya y Lucientes*, Abrams, Nueva York.

LA PARRA, EMILIO, 2018, *Fernando VII. Un rey deseado y detestado*, Tusquets Editores, Barcelona, 2ª edición, Col. Tiempo de Memoria, XXX Premio Comillas.

(MP) MUSEO DEL PRADO, 2022a, Ficha catalográfica de Saturno, en su página web con la siguiente dirección:

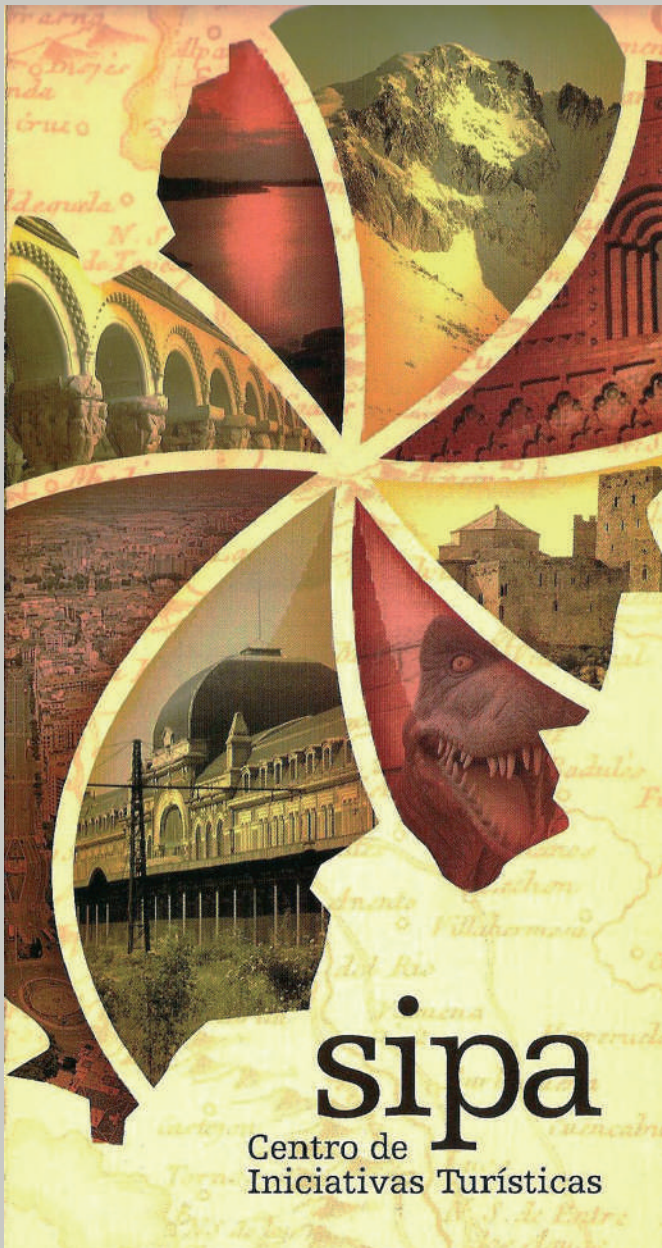
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>, consultado en abril de 2022.

(MP) MUSEO DEL PRADO, 2022b, Enciclopedia, voz Pinturas Negras (Goya), por Valeriano Bozal, en su página web con la siguiente dirección:

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8fe0b-3dd9-4dcd-b1e1-a21877cc8163>, consultado en marzo de 2022.

NORDSTRÖM, FOLKE, 1989, *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Visor, Madrid, Colección La Balsa de la Medusa.

SEBASTIÁN, SANTIAGO, 1978, "Interpretación iconológica de las pinturas negras de Goya"; en: *El arte del siglo XIX*, Comité Español de Historia del Arte CEHA, Valladolid, Vol. I, pp. 135-140.



**Desde 1925 la revista Aragón,
editada por el
Sindicato de Iniciativa
y Propaganda de Aragón, SIPA,
procura ser un embajador
en papel de nuestra tierra.**

De nuestra revista
Aragón turístico y monumental
De la revista 392 se editaron 1300 ejemplares.
que se envían a:

- 479 socios del SIPA
- 75 Institutos Cervantes en el mundo
- 65 Centros Aragoneses en España
y en el mundo
- 263 Bibliotecas en Aragón
- 106 Instituciones Diputaciones,
Ayuntamientos, corporaciones
y departamentos turísticos
de otras CC.AA.
- 30 Colaboradores del SIPA (en la 392)

Los ejemplares que quedan tras el reparto se distribuyen en mano a personas inquietas por la cultura y el turismo de Aragón, generalmente en nuestra oficina, decana de las oficinas de información turística, ininterrumpidamente abierta desde 1925.

Pues aun así, nos cuesta mucho dar a luz cada número, ya que en estos tiempos la publicidad institucional aragonesa es de difícil consecución.

Hacerse socio o suscribirse a nuestra revista es contribuir al conocimiento de la cultura aragonesa.



Fernando
Botero
Sensualidad y melancolía

Hasta el 12 de febrero de 2023

De martes a sábados, de 10 a 14 y de 16 a 20 h.

Domingos y festivos, de 10 a 14 h.

Más información en museogoya.ibercaja.es

MUSEO GOYA
Espoz y Mina, 23. Zaragoza
@museogoya

MUSEO GOYA
COLECCIÓN IBERCAJA
MUSEO CAMÓN AZNAR

Fundación
iberCaja 