

Vicente Tió, un pintor de *pinzel diestro* (h. 1600-1665)

Álvaro Vicente Romeo

Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras
avguiu@gmail.com

Recepción: 23/07/2021, Aceptación: 7/10/2021, Publicación: 11/03/2022

RESUMEN

En el presente artículo se lleva a cabo un análisis de la vida, las relaciones profesionales y la producción artística del pintor Vicente Tió. A pesar de que ha sido mencionado en numerosos estudios, poco se sabe sobre él. Por lo tanto, presentamos una aproximación a su figura realizada gracias al estudio de su escasa obra conservada, al análisis de documentos publicados e inéditos y a interesantes fuentes literarias de la época. El retratista se encuentra documentado en Zaragoza durante las décadas centrales del seiscientos, concretamente hasta 1665, año en el que falleció. El artífice es conocido por haber participado en dos famosas empresas artísticas: en primer lugar, en las copias de los retratos de los reyes de Aragón del palacio de la Diputación del Reino de Aragón solicitadas por Felipe IV con destino al palacio del Buen Retiro; y, en segundo lugar, en los lienzos encargados por la cofradía de San José de Zaragoza para su capilla en el monasterio de Santa Engracia.

Palabras clave:

pintor; Vicente Tió; Zaragoza; siglo XVII; retratos; reyes de Aragón; Felipe IV; palacio del Buen Retiro; cofradía de San José de Zaragoza; monasterio de Santa Engracia

ABSTRACT

Vicente Tió, a *right-handed brush* painter (ca. 1600-1665)

This article is an analysis of the life, professional relationships and artistic work of the painter Vicente Tió. Although mentioned in numerous studies, little is known about the artist. We therefore offer a profile of him, based on a study of the few of his works that survive, an analysis of published and unpublished documents, and relevant literary sources of the period. Tió is documented in Zaragoza in the central decades of the sixteenth century, specifically until 1665, the year of his death. He is known to have been involved in two famous artistic enterprises: first, the copies of the portraits of the Kings of Aragon in the palace of the Diputación of the Kingdom Aragón requested by Felipe IV for the Buen Retiro palace; and second, the paintings commissioned by the brotherhood of San José de Zaragoza for their chapel in the monastery of Santa Engracia.

Keywords:

Painter; Vicente Tió; Zaragoza; 17th Century; Kings of Aragon; Portraits; Felipe IV; Buen Retiro Palace; San José Brotherhood of Zaragoza; Santa Engracia Monastery



Vicente Tió fue un interesante pintor cuya labor pictórica estuvo enfocada a la realización de retratos. Su habilidad debió de ser notoria, puesto que en su plenitud laboral le fue encomendado un trabajo muy destacado en el que desplegaría toda su maestría. Los lienzos fruto de ese encargo —solicitado para el agrado de Felipe IV— colgarían de las paredes del palacio del Buen Retiro de Madrid. De hecho, a pesar de no ser un pintor muy estudiado, las obras de referencia de la pintura barroca aragonesa lo mencionan con motivo de la citada empresa comisionada por los diputados de Aragón.

Además, su nombre es recogido en el *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes*, en el que su autor, Juan de Moncayo y Gurrea¹, lo obsequia con unos versos en los que alaba la habilidad para el retrato del artista. Igualmente, el escrito del noble y poeta zaragozano debemos tomarlo como fuente, puesto que es el punto de partida para los demás autores. Sin embargo, Tió no es citado por Jusepe Martínez en los *Discursos practicables*, pese a que su pericia pictórica debía ser *vox populi* en la época. Sí que aparece, no obstante, en la edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicada en 1866, con notas de Valentín Carderera y Solano, donde se le menciona como «singular retratista de esta ciudad», información que proviene sin duda de la obra del marqués de San Felices².

La siguiente referencia data de 1954, cuando Ricardo del Arco alaba de nuevo su destreza en el género retratístico en su artículo «La pintura en Aragón en el siglo XVII»³. Por su parte, José Luis Morales y Marín le dedica un epígrafe mínimo en su libro sobre la pintura aragonesa del siglo XVII, sin añadir noticias inéditas⁴. Para ello, tendremos que esperar hasta finales de la década

de 1980, cuando se publicó *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*, un estudio documental en el que se dieron a conocer algunos de los datos que en este trabajo revisaremos y desglosaremos⁵. Por último, uno de los estudios más importantes sobre la producción artística de este pintor fue publicado por la profesora Carmen Morte en el *Boletín del Museo del Prado*⁶. Se trata de dos artículos —el primero, un estudio completo, y el otro, un catálogo razonado de cada obra— que giran en torno a las copias de los retratos de los reyes de Aragón que se encontraban en el palacio de la Diputación del Reino y que serían llevadas a cabo por los hermanos Andrés y Pedro Urzantzi, Francisco Camilo y Vicente Tió. Además, la doctora Morte publicó *in extenso* la documentación sobre dicho encargo⁷.

Vicente Tió, un retratista en la Zaragoza del siglo XVII

Como venimos destacando, las fuentes documentales, las literarias y las propias obras que se han conservado nos transmiten que Tió debía de estar especializado en la realización de retratos. Es por ello que esta habilidad fue elogiada por Juan de Moncayo y Gurrea en la octava 82 de su *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes*:

¿Quién de la semejanza en fiel retrato
supo copiar con líneas primorosas
en el rostro el desdén de un pecho ingrato,
qual aspid, que se oculta entre las rosas:
Quien lo apacible, a quien prendó el recato,
Quien de un héroe de facciones valerosas
postrar con la ficción un alvedrío?
El pinzel diestro de Vicente Tio.⁸

Desgranando el poema, averiguamos que el pintor debía tener la destreza de plasmar en sus lienzos la personalidad de los representados. El retrato, ya desde la Antigüedad, constituye una aproximación a la imagen del ser humano para fijar su trascendencia en el tiempo y como reflejo de la realidad. Se erige así como un vehículo de difusión personal. Aunque hay excepciones como Rubens o Velázquez, los retratistas del Siglo de Oro se dedicaban exclusivamente a dicho género. Un buen retratista, en la época, más que reflejar lo psicológico, debía plasmar exactamente lo que se presentaba ante sus ojos sin adquirir una dimensión sentimental procedente de su intelecto. La clientela de los retratistas —corte, nobleza y clero— hacían del retrato su emblema y mostraban su condición social y su poderío⁹. El pintor y tratadista Francisco Pacheco defendía que la habilidad en dicho género era «tan agradable en la pintura y tan digna de que los buenos ingenios la abracen» y quien practicase esta labor debía procurar que «el retrato sea muy parecido al original» y que «este bien debuxado y pintado con buena manera de colorido fuerza y relieve»¹⁰. Por el contrario, el zaragozano Jusepe Martínez, más próximo al contexto de Tió, opinaba que «esta profesión es poco premiada por ser censores que han de hacer juicio d'ellos por la mayor parte ignorantes, y a ver de atender al juicio de cada uno es fatiga muy grande para quien obra este ejercicio»¹¹.

Volviendo al poema, debemos dar credibilidad a Juan de Moncayo basándonos en las alabanzas que profiere también a otros pintores¹². De cada uno de ellos menciona una característica propia de su arte. Por ejemplo, de Jerónimo Secano escribió que «con genio en todo soberano pudo fingir con sutileza», y de Bernardo Polo escribió que «en sus frutas y flores la pintura en todo sentido las figura»¹³. La realidad respalda a Moncayo en estas cuestiones. En efecto, Secano se caracterizó por la realización de retablos fingidos, y Bernardo Polo fue especialista en la representación de bodegones y naturalezas muertas —principalmente de flores y frutas, conocidos en la época como *fruteros*—, cuyo catálogo se sigue ampliando¹⁴. Es por ello que debemos creer a Moncayo cuando elogia a Vicente Tió como hábil retratista.

Algunos datos biográficos sobre Vicente Tió

No se conoce con exactitud cuando nació el pintor, aunque debió de ser aproximadamente entre 1600 y 1605¹⁵. En cuanto a los demás pormenores sobre su origen, nos resultan desconocidos. Si bien es cierto que sus padres estaban

instalados en Zaragoza, no está tan claro que fuesen naturales de la ciudad. El pintor era hijo del albañil Ambrosio Tió y de Francisca Ferrer, que ya el 16 de diciembre de 1641, en su testamento, se intitula como viuda¹⁶.

La escasa información sobre el origen de este pintor no nos permite asegurar su nacionalidad. Una noticia procedente del Archivo de Protocolos Notariales de Madrid y dada a conocer por María A. Vizcaíno Villanueva en su estudio sobre el pintor en la sociedad madrileña en tiempos de Felipe IV nos lleva a conjeturar el posible origen o ascendencia flamencos de nuestro pintor. En la Villa y Corte, el 16 de marzo de 1628, un joven oriundo de Bruselas llamado Jan o Juan Tió firmó un acuerdo de formación con el pintor y grabador neerlandés establecido en Madrid desde 1608 Cornelis de Beer¹⁷. El documento no arroja mucha información sobre los pormenores del acuerdo, aunque sabemos que tendría dos años de vigencia y que al final el maestro debía abonar 150 reales por año al muchacho. El hecho de que un joven decidiese aprender este oficio sin que su padre fuera pintor, sumado a que en el acuerdo tampoco figura el progenitor, puede ser debido a que fuese huérfano¹⁸. No existe nada más que el apellido —poco común en la época— que vincule a estos dos pintores. Si tomamos Flandes como origen de nuestro pintor y al aprendiz como pariente, lo más probable es que fuese un primo, pero no un hermano. Los padres de Jan se llamaban Antonio Tió y Carlota Mazas y al parecer eran naturales de Bruselas. Ambos pintores debían de ser de la misma generación, ya que en 1628 Vicente sería menor de 30 años y los aprendices oscilaban entre los 15 y los 25 años en Madrid¹⁹. Sin embargo, por los vínculos que unirían a Vicente Tió con Madrid en un futuro próximo, como en seguida veremos, debemos considerar esta relación, aunque resulte remota.

En su testamento, la madre del pintor alega que se encontraba en plenas facultades físicas y mentales, pero que debía resolver el problema de su herencia en caso de que le alcanzase una muerte inesperada. El pintor, que debía de rondar entonces los cuarenta años, queda a cargo de las exequias fúnebres de su progenitora, del mismo modo que tendrá que ocuparse de hacer efectivas las mandas testamentarias llegado el momento. La viuda también deja como heredero a su hijo, que parece ser el único, al hacerlo «universal», a su esposa y a los nietos y parientes que tuviere. A la esposa de Tió no la nombra, posiblemente porque el pintor no había contraído nupcias, a pesar de tener una edad, algo extraño en la época. Podemos decir que este testamento tiene un carácter bastante previsor, puesto que, al ser el último, la otorgante debía

afrontar los avatares que pudiesen acontecer a su descendencia en un futuro²⁰.

Es en este momento cuando el pintor figura por primera vez como domiciliado en la ciudad de Zaragoza, y no parece tener más familia que su madre, que, de hecho, fallecería poco después en la parroquia de San Miguel de los Navarros. El 20 de abril de 1642 murió a los 60 años Francisca Ferrer habiendo hecho testamento con Miguel Juan Montaner. Además, dicha partida de defunción revela que su hijo, «Vicente Tío pintor», vivía en la misma casa²¹.

Dos años después, el 21 de junio de 1643 el pintor otorga sus últimas voluntades en favor únicamente de su alma²². Algo debió acontecer en la vida del artífice, puesto que, según alega en su testamento, se encontraba perfectamente sano. Era habitual entonces que quienes fuesen a exponerse a algún peligro otorgasen testamento. No sería extraño que el pintor emprendiese un viaje llamado por un encargo profesional. De este testamento, que además es el único que hemos localizado, se desprende que debía de ser parroquiano de San Miguel de los Navarros, puesto que nombra como ejecutor del mismo a Lázaro Romeo, rector de la iglesia, que se encargaba de administrar los sacramentos en dicha parroquia²³. Otro aspecto muy interesante del documento es que el pintor Bernardo Polo, a quien nos hemos referido anteriormente, figura como testigo. Este tipo de relación muestra los vínculos de amistad que podían existir entre los diferentes artistas.

Tiό dispuso ser enterrado en la iglesia de la parroquia en la que se encontrase vecindado cuando falleciese y que en ella se pagasen y rezasen misas por su alma, novena y cabo de año, con el dinero que dejase. Además, a todos los herederos que pudiesen aparecer se les debía entregar cinco sueldos y «sendas robas» de tierra, que procederían de la venta de los bienes que el artista poseyese²⁴.

El 4 de agosto de 1647 el pintor se unió en matrimonio con la que sería su única esposa conocida²⁵. La doncella se llamaba Paula Ferrer de Lanuza, y era hija de Agustín Ferrer de Lanuza y Luisa Pozuelo²⁶. El pintor debía gozar de buena situación económica, puesto que aporta 16.000 sueldos en dinero de contado, bienes muebles, «alajas» de casa. De igual forma, la familia de Paula poseería patrimonio, dado que llevó 6.000 sueldos jaqueses en oro, joyas y vestidos, y otros 8.000 en dinero de contado, bienes muebles e inmuebles y herencias. Además, Tiό debía pagar 3.000 sueldos jaqueses a su futura mujer para la manutención de los hijos. Las últimas cláusulas del contrato especifican que, en el momento en que falleciese uno de los cónyuges, la herencia se tendría que repartir a partes iguales entre los hijos y el superviviente.

Un último elemento que destacar de la capitulación matrimonial se encuentra en la declaración de testigos. Como tales, actuaron Gregorio Villagrasa y el pintor Vicente Berdusán. La presencia del joven artífice —para entonces contaba con 15 años— en este contexto reviste gran importancia por dos factores. En primer lugar, se trata nuevamente de un testimonio de las relaciones personales que sin duda existían entre los artistas, y más entre los que practicaban el mismo oficio. El segundo, y más importante, es que, hasta el momento, no se conocía presencia documentada del pintor ejeano entre 1644 y 1653. El profesor Juan Carlos Lozano, que dedicó su tesis doctoral al prolífico Berdusán, expone una serie de supuestos de lo que serían sus años de formación de los que nada se sabe. Las posibilidades que se barajaban —ambas respaldadas por este dato— son o bien que el pintor ejeano se formase en la ciudad de Zaragoza, o bien que su formación se diese a caballo entre la capital aragonesa y Madrid²⁷. Sin embargo, la presencia de un joven en edad de aprendiz actuando como testigo en un acto tan íntimo como el matrimonio de un maestro pintor hace pensar que el propio Berdusán estuviese aprendiendo el oficio con Vicente Tiό. Los ecos de la pintura madrileña en la obra del ejeano confirman su formación en la capital, lo cual, unido a que Tiό probablemente era conocido en la ciudad y que se relacionaba con pintores allí establecidos, como Francisco Camilo, es posible que facilitase el traslado de Berdusán a Madrid.

Vicente Tiό debía de residir, como ya se ha avanzado, al menos cuando estaba en Zaragoza, en la parroquia de San Miguel de los Navarros, puesto que en la mayoría de documentos conservados hay algún nexo que lo vincula a esta zona de la ciudad. Por ejemplo, la muerte de la suegra del pintor acaeció en dicha parroquia. Su nombre completo era María Juana Luisa Pozuelo, y falleció a los 78 años, «poco mas o menos», en la plaza de San Miguel el 23 de diciembre de 1653²⁸. La anotación también recoge que fue enterrada en la misma iglesia. De igual modo, el documento nos dice que realizó su testamento con Juan Francisco Sánchez del Castellar y que los responsables de llevar a cabo sus voluntades testamentarias eran su yerno, su hija y su hijo, Diego Ferrer, que regentaba una escribanía «de la audiencia»²⁹ en la calle de San Lorenzo³⁰.

Además, Vicente Tiό actúa como testigo en algún matrimonio en la misma parroquia, lo cual denota cierta vida activa dentro de ella³¹ o en la ciudad³². Otro hecho que no hace más que respaldar la vinculación de Tiό con este enclave de la capital aragonesa es que la vecina Jacinta García le nombra ejecutor de su testamento, voluntades que fueron dictadas el 22 de enero de 1652. La otorgante era viuda del Labrador Miguel López

de Calzada y quería ser enterrada en San Miguel con el hábito de la orden de San Francisco³³.

Gracias a una referencia documental, conocemos la que probablemente fue la vivienda del pintor. En dicho protocolo, el infanzón Juan de Tosca y mosén Marcelino Pérez de Oviedo, como representantes del capítulo parroquial de San Miguel, alquilan una casa a Vicente Tió durante tres años. La vivienda, donde habitaría el conjunto familiar, se encontraba en la plaza de San Miguel y costaría al pintor 20 libras anuales³⁴.

La fecha de defunción de Vicente Tió era desconocida hasta la actualidad. El retratista falleció en la citada parroquia el 21 de marzo de 1665. Las líneas que dan fe del óbito nos revelan que pasó a mejor vida con todos los sacramentos recibidos a la edad de 60 años «poco más o menos». El registro también trasmite que hizo su testamento con el notario zaragozano Juan Francisco Sánchez del Castellar³⁵. Los restos mortales del pintor fueron inhumados en la misma iglesia zaragozana³⁶.

Asimismo, se declara que la ejecutora del testamento sería su esposa, Paula Ferrer de Lanuza, quien sobrevivirá un tiempo más, al menos hasta 1670³⁷. El 21 de febrero de 1669, otorgó sus últimas voluntades. En ellas se intitula como viuda del pintor y lega todos sus bienes a Diego Ferrer de Lanuza, su hermano, y al hijo homónimo de Jusepe Ferrer —¿otro hermano?—, su sobrino. Además, también se acuerda en el testamento de su otro sobrino Julián de Lanuza, religioso de la orden de la Merced, entre otras personas. De la lectura de este documento se intuye que los cónyuges debían gozar de una situación económica desahogada, por la tipología y la cantidad de bienes que poseían. De igual modo, también se deja entrever que el matrimonio no tuvo descendencia, puesto que en el documento no figura ningún hijo³⁸.

La producción artística del pintor

Nada se sabe sobre la formación del pintor, puesto que no se ha conservado ningún acuerdo de aprendizaje, o al menos hasta el momento no lo hemos localizado. Del mismo modo, ignoramos dónde aprendió el arte de la pintura. Su actividad está localizada en Zaragoza, así que sería plausible que hubiese recibido su formación en la capital aragonesa, del mismo modo que sería posible que, una vez hubiese alcanzado la maestría, se hubiese instalado en la ciudad proveniente de otro lugar. Nuestro pintor fue miembro activo del gremio de pintores y doradores de Zaragoza, que era la cofradía de San Lucas, pues merced a un documento de 1655 sabemos que formaba parte de la misma³⁹.

Lo conocido de su producción artística se reduce a dos encargos bastante célebres. La importancia de dichos proyectos se reseña en numerosos estudios sobre pintura aragonesa del Barroco por su excepcionalidad y porque en ellos se vieron involucrados pintores de la talla de Francisco Camilo, Jusepe Martínez, Francisco Lupicini o Juan Pérez Galbán.

El primero, y también el más importante, que le fue encomendado a Vicente Tió ya lo hemos mencionado. Se trata de las copias de la galería de reyes y condes de Aragón del palacio de la Diputación, cuyo destino final era decorar el nuevo palacio del Buen Retiro. Como apuntamos, este encargo iba a ser compartido con otros pintores, en concreto con Francisco Camilo y los hermanos Andrés y Pedro Urzanqui, a quienes se refieren en la documentación como «los más peritos»⁴⁰.

Las pinturas para copiar se encontraban en la suntuosa Sala Real del palacio de la Diputación del Reino, en la planta superior del edificio. La cifra de lienzos ascendía a cuarenta retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón. El encargo de los originales se hizo efectivo el 4 de agosto de 1586. El pintor elegido para llevar a cabo este cometido fue el italiano Felipe Ariosto⁴¹, quien se desplazó a Barcelona, Poblet, Huesca y Villanueva de Sigüenza para observar las efigies de las sepulturas reales, lo que denota una preocupación por la autenticidad del retrato histórico. Aun con todo, el pintor recurrió a grabados para idear alguno de los reyes retratados. Identificamos que el *Retrato de García Sánchez Abarca I* —en la figura 1⁴²— se inspira directamente en el grabado del *Rey Manasés* de Gehrard de Jode⁴³ —en la figura 2—, aunque con ligeras modificaciones en los ropajes y las joyas⁴⁴. Otra fuente gráfica, aunque no tan evidente, que hemos logrado adivinar es el Pedro Sánchez I, cuyo modelo es el *Rey Darío*, del mismo grabador⁴⁵. La profesora Carmen Morte destacó que casi todos los retratados seguían la idea del *vir bellicus* renacentista, modelo plasmado en un repertorio de grabados de los príncipes y duques electores de Baviera de Jost Amman, datados en 1563, y en otras series⁴⁶.

La importancia de este proyecto llevó al italiano a viajar a Madrid para mostrar ocho lienzos a Felipe II, quien se interesó por el curso de esta serie. No obstante, dos de ellos —el de Carlos V y Felipe II, que se añadieron al ciclo— fueron pintados por el pintor de corte Alonso Sánchez Coello por voluntad del propio monarca. Finalmente, los cuadros fueron entregados en mayo de 1587 y, posteriormente, se colocarían en la Sala Real, cuya decoración y ornato era uno de los proyectos más ambiciosos de la Zaragoza del momento⁴⁷.

Como puso de relieve la profesora Carmen Morte, debido al fuerte poder identitario e ideo-



Figura 1.
Retrato de García Sánchez I, Abarca III de Aragón, Palacio Arzobispal de Valladolid, Madrid, Museo del Prado (depósito).



Figura 2.
Grabado del Rey Manasés, Gehrard de Jode, *Thesaurus Sacrarum historiarum Veteris et Novi Testamenti*, 1585.

lógico de refuerzo de la monarquía de estos retratos, unido al gusto por la pintura de Felipe IV, el monarca no pudo evitar solicitar unas copias. Cada uno de los lienzos contenía el retrato del propio rey o conde de cuerpo entero, junto al que se dispuso el escudo correspondiente a su época. Además, estaban concebidos como auténticos emblemas renacentistas: el *motto* son las líneas explicativas, la imagen es la empresa y el epigrama son las frases en latín, compuestas por el cronista Jerónimo de Blancas⁴⁸.

Aparte del gusto por la pintura del monarca, Felipe IV realizó visitas a Zaragoza, donde probablemente admiró la galería. El primero de los viajes a la ciudad fue el 21 de enero de 1626, cuando acudió para jurar la observancia de los fueros y privilegios de Aragón y para residir a las cortes de Monzón. Según el cronista Dormer, en esta ocasión el rey pudo contemplar los retratos de Ariosto. El segundo viaje del Rey Planeta a Zaragoza fue en 1630, y la capital aragonesa le brindó una calurosa acogida. Con toda probabilidad, volvió a apreciar los retratos de los reyes y con-

des de Aragón que cuatro años después, a través de una carta dirigida a los diputados datada el 11 de enero de 1634, solicitó copiar⁴⁹. La misiva, que conocemos gracias a otro documento, decía que «le sirvamos —al rey Felipe IV— con copias de los retratos de los serenísimos reyes que han sido del presente Reyno que estan en la sala mayor de la diputacion con sus marcos y letreros para adornar con ellos otra rica que tienen hecha en el palacio nuevo del Buen Retiro»⁵⁰.

Por tanto, Francisco Camilo, los hermanos Andrés y Pedro Urzanqui y Vicente Tió tenían una importante labor encomendada. Los pintores eran conocidos en la ciudad de Zaragoza, y probablemente es por ello que los contrataron para hacer de copistas. A Francisco Camilo, que trabajó fundamentalmente en Madrid pero que residió en su juventud en Zaragoza, se le conocen otras obras de esta naturaleza, como son una galería de reyes de España para el Salón de Comedias del antiguo Alcázar de Madrid, efectuada en 1639⁵¹.

Por su parte, los hermanos Urzanqui, naturales de la localidad navarra de Cascante, están



Figura 3.
Retrato de Felipe IV, III de Aragón, Ministerio de Educación, Madrid, Museo del Prado (depósito).



Figura 4.
Retrato de Fortunio Garcés I, tercer rey de Sobrarbe, Madrid, Museo del Prado (depósito).

ampliamente documentados en Zaragoza. Estos pintores, aunque no debían de ser de primerísima fila, sí que eran verdaderamente estimados en la capital. Para oficializar el acuerdo, los diputados firmaron una capitulación con los cuatro artistas, el 23 de mayo de 1634, en la que se fijaban los pormenores del encargo. El precio acordado por cada copia era de 20 libras jaquesas. Por consiguiente, el montante final ascendería 840 libras jaquesas —unos 16.800 sueldos jaqueses—, que se dividirían en dos plazos: el primero se abonaría a los pintores para que comprasen los materiales —«lienço, aros, colores y otros gastos»—, mientras que la otra mitad sería satisfecha una vez concluidas dichas obras⁵².

La serie constaba en un primer momento de 40 retratos a copiar, aunque se ampliaron con uno de Felipe III y otro de Felipe IV, puesto que eran los otros dos reyes que habían reinado hasta el momento. Debemos precisar que, a pesar de que los pintores que llevaban a cabo el encargo tenían experiencia —como ya hemos avanzado—, ninguno era conocido y definido

como buen retratista por un contemporáneo de su época, así que es probable que el retrato de Felipe IV fuese realizado por Tió.

La valoración y el reconocimiento de tan regias copias una vez finalizadas debían ser llevados a cabo por dos pintores designados por los diputados. Los elegidos fueron el zaragozano Jusepe Martínez —que posteriormente sería nombrado pintor de Felipe IV— y Juan Pérez Galbán —nombrado en 1624 pintor de la Diputación—⁵³, dos de los artífices más célebres de la época y que, sin duda, gozaban del prestigio para efectuar tan destacado juicio⁵⁴.

La obra debió de ser todo un despliegue operativo. Los diputados quisieron facilitar a los pintores su tarea para poder realizarla en el menor tiempo posible. Es por ello que se armaron una serie de andamios portátiles para que fuese más fácil apreciar las pinturas, y se abrían ventanas en la sala para que la luz entrase a raudales y facilitase la tarea a los artistas. Otra cuestión interesante fue que, si en los originales de Ariosto había algún desperfecto, se debía corregir en

las copias para su majestad y actuar así como «restauradores»⁵⁵. Los pintores estaban obligados a realizar el encargo con premura, pero a pesar de ello el cometido se dilató en el tiempo debido a una serie de cuestiones⁵⁶. En primer lugar, hubo problemas de carácter económico para reunir la suma acordada; en segundo lugar, la complicada disposición de los cuadros y la imposibilidad de moverlos «sin riesgo de maltratarlos mucho» hizo que la tarea se complicase; y, por último, los diputados se seguían reuniendo en la sala para la sesión de las Cortes, por lo que los pintores no podían disponer del espacio libremente⁵⁷.

La colección completa de copias arribó a la corte una vez que Jusepe Martínez y Juan Pérez Galbán dieron el visto bueno el 27 de marzo de 1635⁵⁸. Las telas formarían parte de la decoración del nuevo palacio, en cuyas paredes colgarían obras de Velázquez, Juan Bautista Maíno, Antonio Pereda o Vicente Carducho⁵⁹. Allí se expusieron hasta que pasaron a las colecciones del Museo Nacional del Prado. No obstante, en los albores del siglo XVIII, el conjunto había perdido importancia y se encontraba disgregado en salas, además, los regios retratados no resultaban familiares para la corte, y por ello perdieron su consideración⁶⁰.

Como ya fue señalado por la profesora Carmen Morte, los lienzos presentan diferencias en cuanto a calidad, así como en cuestiones de composición y proporciones, aunque destacan en el uso del colorido y del detalle, en especial para los ropajes. Por su buena factura, sobresale el de Felipe IV (III de Aragón) —en la figura 3⁶¹—. Si este se compara, por ejemplo, con el de Fortunio Garcés —en la figura 4⁶²—, que no está bien resuelto, se concluye que fue realizado por otras manos. Sin embargo, las pocas precisiones en la documentación y el estado de conservación de algunas de las pinturas, junto con la ausencia de firma, hacen muy complicadas las labores de atribución. Del mismo modo, al no conservarse abundante obra de los artífices elegidos —a excepción quizá de Francisco Camilo—, no se puede precisar el estilo de muchos de ellos.

El final de los retratos originales fue trágico: la mayoría se quemaron cuando el palacio de la Diputación del Reino fue incendiado en 1809 durante los Sitios de Zaragoza. Al parecer, algunos de ellos se conservaron, como puso de relieve la profesora Carmen Morte⁶³. No obstante, debemos señalar que, si no fuese por estas copias, no podríamos aproximarnos al aspecto original de los retratos de Felipe Ariosto de manera tan directa. De alguno de los lienzos de Ariosto se realizaron otras copias como las llevadas a cabo por el pintor Juan Pérez Galbán y otras que también formaron parte de las colecciones reales, aunque no permiten un co-

nocimiento directo como las copias que hemos analizado⁶⁴.

El siguiente trabajo —y el último que se tiene documentado de Vicente Tió— fue compartido por dos pintores más: el sevillano Diego Escobar y Juan Montero. El cliente de los tres pintores en este caso era la cofradía de San José de los carpinteros de Zaragoza. La asociación poseía la capilla de San José de la iglesia del monasterio de Santa Engracia y sus miembros quisieron ornar dicho espacio con una serie de pinturas alusivas a la vida de Cristo y a la de su patrón, San José.

La culminación de este encargo debió de suponer una odisea para los cofrades puesto que, como ahora veremos, tuvo que pasar de un pintor a otro hasta que finalmente se entregaron y pagaron las obras. En primer lugar, la cofradía recurrió a Jusepe Martínez. La capitulación con el zaragozano se firmó el 23 de febrero de 1653 para realizar un conjunto de seis pinturas, cuatro de ellas de mayores dimensiones⁶⁵. El pintor debía historiar el *Nacimiento de Cristo*, la *Adoración de los Magos*, la *Disputa del templo*, el *Tránsito de San José*, los *Desposorios de la Virgen* y el *Sueño de San José*. La celebridad de Jusepe, motivada en parte por ser honrado con el título de pintor de su majestad *ad honorem*, llevó a incluir en el acuerdo que los cuadros debían entregarse firmados⁶⁶.

Dicho encargo pudo atormentar a Martínez por sus características, que respondían a un gusto bastante obsoleto para la época⁶⁷. Además, los honorarios que iba a percibir no debieron agradar al *pintor de su Majestad*, pues se acercaban más a los de un dorador⁶⁸. El precio acordado fue el de 425 libras jaquesas⁶⁹, y parte de ellas fueron ya entregadas al artista. No obstante, el 1 de mayo de 1654 el contrato fue rescindido y el pintor devolvió las sumas de dinero que los cofrades le habían adelantado. Años después, en un acto de generosidad, Martínez regaló dos obras al monasterio —el *Nacimiento* y la *Adoración*—, que se ubicaron en el malogrado claustro del recinto y que fueron alabadas por el pintor y tratadista Antonio Palomino, según recoge en su crónica fray León Benito Martón⁷⁰.

Por tanto, la cofradía tuvo que recurrir a otro artista. El elegido fue Francisco Lupicini, afincado en la ciudad desde 1633. El pintor florentino era muy conocido en Zaragoza, aunque, al parecer, no era tan considerado en la época como Jusepe, puesto que en el contrato no se precisa que los lienzos debieran entregarse firmados⁷¹. La capitulación suscrita entre el florentino y los cofrades Juan de Huici y Juan de Lanuza se firmó el 10 de octubre de 1655⁷². No obstante, las características del acuerdo eran similares, exceptuando que la última pintura, en

lugar de mostrar *El sueño de San José*, tenía que representar a *San José trabajando en el oficio de la carpintería*, un tema mucho más apropiado para la cofradía. El precio total de las obras ascendía a 500 libras jaquesas, algo más que lo acordado con Jusepe Martínez⁷³.

A pesar de todo, la cofradía nunca recibió las pinturas por parte de Lupicini. En 1656 le alcanzó la enfermedad, y posiblemente la muerte, y es por ello que otorgó testamento el 21 de agosto de ese mismo año⁷⁴. No hay constancia de que el toscano entregase alguna obra, aunque en el contrato se incluyeron cláusulas para hacer frente a este supuesto. Sin embargo, algunos autores han alegado que los lienzos fueron entregados en marzo de 1658, pero esta fecha es solamente el límite del encargo⁷⁵.

Ya habían pasado tres años desde la puesta en marcha de este compromiso y aún quedaban otros cinco hasta que llegase a buen puerto. La cofradía optó en este último caso por tres pintores: el sevillano Diego Escobar, Juan Montero y el que nos ocupa, Vicente Tió. El acuerdo se refrendó en una concordia el 7 de marzo de 1661 con los mayordomos y escultores Francisco Franco y Domingo del Río⁷⁶. Resulta curioso señalar que tanto el contrato como algunos documentos fueron firmados por Juan Montero en representación de Tió y Escobar, sin haberse conservado poder o procura alguna que los sancionase. Montero, por lo que se deduce de la documentación, era quien capitaneó esta empresa, y además era un pintor destacado, puesto que se intitula como «maestro pintor endotrinado». Fue él quien mostró los «dibullos y modelos» de los seis lienzos. La disposición final de las figuras fue modificada por voluntad de algunos cofrades, aunque el resultado siempre contaría con el buen criterio del «maestro pintor»⁷⁷.

Los pormenores materiales del encargo debían correr a cargo de la cofradía. Los lienzos serían entregados a los pintores con el aparejo preparado. Además, la capa pictórica debía contener una serie de colores exigidos por la cofradía como «açules» o «carmin». También debía ser entregado y costado por parte de los comitentes el marco o «aro» de cada uno de los lienzos. Todos estos materiales se debían entregar a Juan Montero.

El importe acordado ascendía a 330 libras jaquesas, el menor de todos, a pesar de que esta vez debían ser tres los artífices. Además, el total se debía abonar en tres pagas: la primera, que sería de 100 libras jaquesas, antes de comenzar las obras; la segunda, a la mitad, del mismo importe; por último, una cuota de 130 libras jaquesas cuando el encargo se diese por finalizado.

Un documento atestigua que los pintores tenían en comanda dicha cifra a la cofradía, ya que aparece firmado por los tres —véase la firma de

Figura 5.
Firma del pintor Vicente Tió. Extraída del AHPNZ, Ildefonso Moles, 1654, ff. 577 v.-578 (Zaragoza, 4 de mayo de 1654).

Vicente Tió en la figura 5 — al final del texto. No obstante, en caso de que los artífices no llevasen a cabo las pinturas tal y como se había acordado, se tendrían que quedar con las mismas y pagar todos los materiales a los pintores. Por último, un aspecto realmente interesante es que este encargo se debía financiar con un dinero que el cofrade Pedro de Ruesta, junto con otros miembros, debía a la propia cofradía.

Fue el 8 de noviembre de ese mismo año cuando Juan Montero, en su nombre y en el del resto de pintores, entregó los cuadros a la cofradía ante el notario José Mateo Corredor. En dicho día se redactó un documento que atestiguaba que los lienzos fueron pagados por los mayordomos Pedro Clos y Jusepe Fet, cancelando a su vez la capitulación⁷⁸. A pesar de que se conserva un documento en el que junto con los lienzos preparados se entregan 100 libras jaquesas⁷⁹, en el pago definitivo se abonaron íntegras las 330 libras jaquesas, aunque igual se sobreentiende que se completaba el pago. Finalmente, la cofradía podría colocar, tras siete años, los cuadros en su «altar, capilla y so la inbocacion del gloriosísimo señor San Jose». En la actualidad, estas obras no se han conservado ya que probablemente desaparecieron en 1808 durante el primer sitio de Zaragoza, cuando el monasterio jerónimo se vio seriamente dañado por las tropas francesas.

Pese a que el artífice que nos ocupa no tiene un papel muy importante en la documentación relativa a este último encargo, sí que reviste interés con respecto a las relaciones personales y profesionales que debían de tener los pintores involucrados en el mismo. La relación personal de Vicente Tió con Diego Escobar seguramente iba más allá de lo estrictamente profesional⁸⁰. El pintor sevillano debía de tener amistad con Tió, o por lo menos eso parece, puesto que le confirió un papel importante en el seno de su familia. Vicente Tió y su esposa, Paula, son nombrados padrinos de una de las hijas que Escobar tuvo con su segunda esposa, María Gregoria de Lara. La neófita, Paula María Valera, fue bautizada en

la iglesia de San Miguel de los Navarros el 2 de febrero de 1649. Además de la señalada relación de amistad, Vicente Tió, de nuevo junto con su esposa, apadrinó a uno de los vástagos del pintor Pablo Rabiella y Gerónima Díez de Aux, es decir, a una hermana del también pintor Pablo Rabiella y Díez de Aux (†1719). La descendiente se llamó Miguela Josefa Vicenta y vino al mundo el 12 de mayo de 1655⁸¹.

Como ya hemos comprobado, Tió está documentado en Zaragoza hasta el año de su fallecimiento, pero sí que es cierto que conocemos muy pocos encargos, además de importantes ausencias temporales que nos hacen pensar que pudo desplazarse a otro territorio. La calidad de su obra tenía que ser alta porque los proyectos que le fueron encomendados eran importantes, y no iban a contar para ello con pintores de discretas habilidades.

Lamentablemente, en este momento no estamos en condiciones de adjudicar a Tió ninguna obra. Las únicas pinturas conocidas del artífice que han llegado a nuestros días son las que se encuentran en las colecciones del Museo Nacional del Prado, pero no podemos asignarlas a Tió

ni a ninguno de los otros dos pintores que se hicieron cargo del ciclo regio en concreto. Es cierto que la serie podría constituir una gran fuente para conocer el estilo del pintor y, de hecho, la factura de los lienzos denota que, en efecto, no fueron realizados por las mismas manos. A todo esto, se une que la obra que se conoce con cierta amplitud es la de Francisco Camilo⁸², aunque en ese momento se encontraba en su etapa de juventud. Asimismo, para valorar el estilo de los Urzanqui deberíamos compararlo con otras de sus obras, que no son precisamente abundantes. Por último, el hecho de que las obras no estén firmadas complica aún más la atribución.

Otro inconveniente para adjudicar cada una de las telas a un pintor u otro sería apreciarlas en conjunto, algo imposible dado que se encuentran dispersas por diferentes instituciones como depósito de la pinacoteca. Además, en el sitio web del Museo Nacional del Prado, únicamente se indica que se conservan las copias de Felipe Ariosto, solicitadas para satisfacer los deseos de su majestad Felipe IV, sin mencionar que fueron llevadas a cabo por estos pintores de la escuela aragonesa⁸³.

1. Poeta y noble zaragozano del linaje de los Gurrea que ostentó el título de marqués de San Felices. Fue patrocinador de tertulias literarias en las que se reunían algunos seguidores del estilo de Góngora. J. DE MONCAYO Y GURREA (1656), *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes*, Zaragoza, Diego Dormer, octava 82, p. 213.
2. La mención a Tió se realiza en la «Noticia de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en Aragón» redactada por Valentín Carderera y que precedía al tratado. J. MARTÍNEZ (1866), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. V. Carderera y Solano, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 26.
3. R. DEL ARCO Y GARAY (1954), «La pintura en Aragón en el siglo XVII», *Seminario de Arte Aragonés*, 6, p. 55.
4. J. L. MORALES Y MARÍN (1980), *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Guara, p. 52.
5. A. I. BRUÑÉN IBÁÑEZ; M.^a L. CALVO COMÍN Y M.^a B. SENAC RUBIO (1987), *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 268.
6. C. MORTE GARCÍA (1990), «Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I)», *Boletín del Museo del Prado*, 11, p. 19-35; *ibídem* (1991), «Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (II)», *Boletín del Museo del Prado*, 12, p. 13-28.
7. La primera vez que se da noticia de estas copias es en T. XIMÉNEZ DE EMBÚN, *Descripción histórica de la Antigua Zaragoza y de sus términos municipales*, Zaragoza, Librería Cecilio Gasca, p. 30-31.
8. J. DE MONCAYO Y GURREA, *Poema trágico de...*, op. cit., p. 213.
9. J. OLLERO BUTLER (1992), *El retrato renacentista y barroco*, Madrid, Historia 16, p. 4 y 23-26.
10. F. PACHECO (1990), *Arte de la Pintura*, edición, introducción y notas de Bassegoda i Hugas, B., Madrid, Cátedra, p. 524-526.
11. J. MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, op. cit., p. 468.
12. Los pintores a los que celebran Nicolás Sanz, Jerónimo Cósida, Pedro de Aponte, Jerónimo de Mora, Pedro Labetán, Juan Pérez Galbán, Pedro Orfelín, Jerónimo Secano y Vicente Tió. En J. DE MONCAYO Y GURREA, *Poema trágico de...*, op. cit., p. 210-213.
13. *Ibídem*, p. 212.
14. W. BRYAN JORDAN (2009), «El pseudo Hiepes es Bernardo Polo», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 328, p. 394-403 y M. GARCÍA, «Descubierto en Poblet un bodegón del enigmático pintor aragonés Bernardo Polo», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de diciembre de 2019. Disponible en <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2019/12/29/bernardo-polo-monasterio-poblet-1350981.html>> (Consulta: 23 de julio de 2021).
15. Su partida de defunción dice que murió «de hedad de sesenta años poco más o menos» el 21 de marzo de 1665. Archivo Diocesano de Zaragoza [en adelante: ADZ], Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de fallecidos, p. 1661 (Zaragoza, 21 de marzo de 1665).
16. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [en adelante: AHPNZ], Miguel Juan Montaner, 1641, f. 2282 v.-2289 (Zaragoza, 16 de diciembre de 1641), Su regesta en N. LATORRE GRACIA (1984), *Documentación histórica en los años 1640, 1641 y 1642, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, doc. 3633.
17. El documento, cuyo original hemos consultado, aparece suscrito por el flamenco Cornelis de Beer y por el joven aprendiz. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 3601, escribano Juan Alaiz de Pedrosa (Madrid, 16 de marzo de 1628). Documento citado en M.^a A. VIZCAÍNO VILLANUEVA (2005), *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, p. 451.
18. *Ibídem*, p. 26-28 y p. 40.
19. Cornelis de Beer tuvo bastantes discípulos que eran compatriotas, como Francisco van der Hamen y León o Pedro Perete. A. D. NEWMAN (2015), «Netherlandish artists and the marketing of «Flemishness» in Madrid», *De Zeventiende Eeuw*, 31, p. 87.
20. AHPNZ, Miguel Juan Montaner, 1641, f. 2282 v.-2289 (Zaragoza, 16 de diciembre de 1641). Su regesta en N. LATORRE GRACIA, *Documentación histórica en...*, op. cit., doc. 3633.
21. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de fallecidos de 1642 hasta 1666, p. 1114 (Zaragoza, 20 de abril de 1642).
22. El hecho de que alguien dejase la herencia a su alma quería decir que parte de su herencia iría dirigida a financiar sus exequias fúnebres y el resto a alguna institución, cofradía u organismo civil o eclesástico. Fundamentalmente este tipo de legado lo realizaban personas que no tenían herederos.
23. Así lo demuestran los *Quinque Libri* de la parroquia de San Miguel de los Navarros.
24. AHPNZ, Lorenzo Moles, 1643, f. 1823 v.-1829 (Zaragoza, 21 de junio de 1643). Su regesta en M.^a del M. RODRÍGUEZ BELTRÁN (1984), *Documentación artística de los años 1643, 1644 y 1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, doc. 4637.
25. AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1647, f. 873 v.-880 (Zaragoza, 4 de agosto de 1647). Su regesta en A. M.^a GIL MENDIZÁBAL (1984), *Documentación artística de los años 1646, 1647 y 1648, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, doc. 6587.
26. La bibliografía apuntaba que Paula Ferrer era hija de Catalina Gil. Este dato es erróneo puesto que la documentación atestigua que era hija de Luisa Pozuelo y de Agustín Ferrer de Lanuza. A. I. BRUÑÉN IBÁÑEZ; M.^a L. CALVO COMÍN Y M.^a B. SENAC RUBIO, *Las artes en...*, op. cit., p. 268.
27. Vicente Berdusán pudo establecerse en Zaragoza, puesto que en la ciudad habitaban algunos de sus parientes, como su tía Francisca Osorio, fallecida en la parroquia de San Gil el 26 de marzo de 1638, casada con el pintor Hernando de Moro —con quien pudo iniciar su formación Berdusán—, o su hermana María. Otros motivos que pudieron alentar el traslado del pintor es la presencia en la capital de poderosas familias de mercaderes —los Virto de Vera o los Urrutiogoi, que sin duda patrocinarían

- empresas artísticas— vinculados con Tudela, donde el pintor había residido. Además, en la ciudad estuvieron presentes algunos pintores que pudieron motivar y facilitar el viaje de Berdusán a Madrid, como Francisco Camilo. El análisis de este periodo en J. C. LOZANO LÓPEZ (2004), *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, p. 141-154.
28. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de fallecidos desde 1642 a 1666, p. 1578 (Zaragoza, 23 de diciembre de 1653).
29. Según el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias y Orozco, una escribanía es «el título del oficio de escribano». Un escribano o escribiente es el que «escribe dictándole otro». S. DE COVARRUBIAS Y OROZCO (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Melchor López, p. 248-249. Según el diccionario de autoridades, dicho lugar es también «el aposento, sala o parage donde el escribano tiene su Oficio y despacho, y donde están los Protocolos y demás papeles concernientes a su oficio». En REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1732), *Diccionario de la lengua castellana*, Imprenta de la Real Academia Española por la Viuda de Francisco del Hierro, p. 572.
30. Actualmente desaparecida, se encontraba en las proximidades de la antigua iglesia parroquial de San Lorenzo, actualmente en la plaza de San Pedro Nolasco.
31. El 27 de enero de 1655 Vicente Tió figura como testigo en el matrimonio de Juan Arce y Josepa Boncarte, y el 27 de marzo de 1656 lo es del enlace entre Catalina Urbiola y Blas Urra. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 3 de matrimonios, p. 833 y 841.
32. Otro documento de procedencia notarial nos brinda que el pintor Vicente Tió fue testigo de un pago de una pensión de censal por parte de los Jurados, Concejo y Universidad de Sádaba al gentilhomme Jorge La Balsa. El pintor firma el documento a modo de testigo fechado el 4 de mayo de 1654. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1654, f. 577 v.-578 (Zaragoza, 4 de mayo de 1654). Su regesta en M.^a I. GIL ASENJO (1984), *Documentación artística en los años 1652, 1653 y 1654, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, doc. 9434.
33. AHPNZ, Miguel Juan Montaner, 1652, f. 178 v.-187 (Zaragoza, 23 de enero de 1652). Su regesta en ibídem, doc. 9003.
34. AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, f. 1461 v.-1464 (Zaragoza, 23 de mayo de 1657).
35. El único testamento que conservamos del pintor fue otorgado ante el notario zaragozano Lorenzo Moles. No obstante, la partida de defunción hace referencia inequívoca a la capitulación matrimonial entre Vicente Tió y Paula Ferrer de Lanuza, en la que se estableció que, si uno fallecía, todo correspondería al superviviente. AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1647, f. 873 v.-880 (Zaragoza, 4 de agosto de 1647). Su regesta en A. M.^a GIL MENDIZÁBAL, *Documentación artística de...*, op. cit., doc. 6587.
36. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros 1642 a 1666, tomo 5 de fallecidos, p. 1661 (Zaragoza, 21 de marzo de 1665).
37. En un documento en el que se reparten los bienes de su hermano. AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1670, f. 3914 v.-3934 (Zaragoza, 26 de noviembre de 1670). Su regesta en M.^a B. SENAC (1982), *Documentación artística de los años 1670, 1671 y 1672, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, tesis de licenciatura inédita, doc. 6070.
38. AHPNZ, Diego Miguel Andrés, 1669, f. 276 v.-282 (Zaragoza, 21 de febrero de 1669). Su regesta en A. M.^a SANTOS ARAMBURU (1982), *Documentación artística de los años 1667, 1668 y 1669 según el archivo histórico de protocolos de Zaragoza*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, doc. 5440.
39. AHPNZ, Juan Forcada, 1655, ff. 197 v.-201 (Zaragoza, 27-VI-1655). Documento citado en A. ANSÓN NAVARRO (1985), *Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XVIII: el academicismo artístico en Zaragoza y el pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, p. 65 y 88.
40. C. MORTE GARCÍA (2014-15), «Enseñas, blasones, emblemas, divisas y motes en las series icónicas reales», *Emblemata*, 20-21, p. 363.
41. Felipe Ariosto fue un pintor de origen italiano cuyas obras conocidas son de características similares, es decir, galerías de retratos de reyes. Se le ha documentado también una serie de retratos de condes reyes para la ciudad de Barcelona, donde se trasladó en junio de 1587. Residió en Zaragoza, puesto que la documentación revela que poseía una casa en la capital. C. MORTE GARCÍA, «Pintura y política en...», op. cit., p. 23 y 32.
42. Figura tomada de <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/garcia-sanchez-i-abarca/95a84384-6be3-48a1-920c-f704e4bd1bc4>> (Consulta: 12-I-2022).
43. Se trata de una serie de grabados de personajes del Antiguo Testamento, entre los que se cuentan profetas y reyes, ideados por el grabador neerlandés y publicados en 1585. B. NAVARRETE PRIETO (1998), *La pintura andaluza y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, p. 238 y 322, nota 795.
44. Figura tomada de ibídem, p. 238, fig. 484.
45. Ibídem, p. 237.
46. C. MORTE GARCÍA, «Pintura y política en...», op. cit., p. 26.
47. Ídem.
48. Ibídem, p. 23.
49. Ibídem, p. 26.
50. Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza [en adelante: ADPZ], Registro de actos comunes, del 1 de junio del año 1633 al 31 de mayo de 1634, ms. 407, inserto entre los f. 242 y 243 (Zaragoza, 16 de mayo de 1634). Documento transcrito *in extenso* en ibídem, p. 34-35.
51. Se trataba de una serie de retratos de los reyes de Castilla, que se remontaban desde los míticos reyes asturianos hasta Felipe IV. Pérez Sánchez indicó que la calidad del encargo zaragozano le sirvió para que se le encomendase este nuevo. Además, el regreso de Camilo a Madrid y su ligazón con la Villa y Corte —nació allí— garantizaron su colaboración en la decoración del nuevo palacio. Destaca la serie de catorce lienzos de la *Metamorfosis* de Ovidio que se le encargó para la galería de Poniente del Real Sitio en 1641. Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (1998), *Francisco Camilo, un pintor en el Madrid de Felipe*

IV, Madrid, Real Academia de la Historia, p. 26-27.

52. ADPZ, Registro de actos comunes, años 1633-1634, ff. 256-260. Documento transcrito *in extenso* en C. MORTE GARCÍA, «Pintura y política en...», op. cit., p. 35-36.
53. Los diputados optaron por Juan Pérez Galbán, a quien ya conocían y natural de la localidad zaragozana de Luesia, para que juzgase las obras porque las conocía muy bien. El 26 de octubre de 1626 el prior de jurados del concejo de la ciudad de Huesca manifestó que se copiasen los retratos de Sancho Ramírez, Pedro I, Alfonso I el Batallador y Ramiro II el Monje de la Sala Real del palacio de la Diputación y el elegido fue Juan Pérez Galbán. La voluntad del concejo de la ciudad era adornar la Sala del Concejo con una galería de reyes que estuvieran estrechamente unidos a la historia de la ciudad de Huesca. A. ANSÓN NAVARRO (1994), «Retrato del rey Pedro I de Aragón», en *Signos: Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI a XVII*, dir. C. Morte, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, p. 316.
54. La elección de estos maestros se encuentra recogida en el bastardelo del notario Martín de Sisamón: «dicho día los ss. Diputados nombraron para ver los quadros si están conforme la capitulación a Joan Galban y Jusepe Martinez», y un poco más adelante dice: «dicho día los pintores hacen relación de que los quadros están bien hechos conforme a la capitulación y son Joan Galvan y Jusepe Martinez». ADPZ, Martín de Sisamón, Actas del bastardelo, 1634-1635, f. 99 y f. 106. Documento transcrito *in extenso* en ibídem, C. MORTE GARCÍA (1998), «Pintura y política en...», op. cit., p. 33.
55. Las pinturas, junto con otros elementos inherentes a las mismas —«blasones y retulos»— debían presentar desperfectos ya en los albores del siglo XVII. En 1601, los diputados del reino de Aragón encargaron al iluminador-pintor Pedro Sánchez de Ezpeleta que reparase y limpiase «quadros, pinturas, títulos y reyes» de la Sala Real del Palacio de la diputación, ya que en ellos «avia mucho daño», a cambio de 8 libras anuales. C. MORTE GARCÍA (1998), «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII, p. 396, doc. 439. Para conocer más sobre este

artífice que trabajó para Felipe II y fue elogiado por Jusepe Martínez consultar: C. MORTE GARCÍA (1993), «Felipe II y el miniaturista aragonés Pedro Sánchez de Ezpeleta», *Artígrama*, 10.

56. La corte envió una carta el 26 de agosto de 1634 en la que se insistía en la inmediatez del encargo. En este momento, parece, como ya señaló Carmen Morte, que las copias no se habían iniciado. C. MORTE GARCÍA, «Pintura y política en...», op. cit., p. 28.
57. ADPZ, Registro de actos comunes, años 1633-1634, f. 256-260. C. MORTE GARCÍA, «Pintura y política en...», op. cit., p. 33 y 35.
58. Ibídem, p. 38.
59. J. OLLERO BUTLER, *El retrato renacentista...*, op. cit., p. 25-26.
60. C. Morte realiza un análisis sobre las vicisitudes de estas pinturas, que hoy en día se encuentran en diferentes instituciones como depósito de la pinacoteca española. C. MORTE GARCÍA, «Pintura y política en...», op. cit., p. 29-30.
61. Figura tomada de <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-el-grande/7af83835-2116-4e26-9507-c20720232ef1>> (Consulta: 31 de enero de 2021).
62. Figura tomada de <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fortunio-garces-i-iii-rey-de-sobarbe/f869e86fd05b-4eea-a6b2-8fd525b46d86>> (Consulta: 31 de enero de 2021).
63. Recoge testimonios que atestiguan que algunos de ellos sobrevivieron, y propone pinturas conservadas que pueden identificarse con los regios retratos. C. MORTE GARCÍA, «Enseñas, blasones...», op. cit., p. 364-365.
64. En los inventarios reales se conservaba alguna obra que reproducía retratos de reyes de Aragón en 1587 y además realizaron algunas copias de los originales en grabado en 1639, sin embargo, desconocemos su paradero. En el siglo XVIII se realizaron reproducciones, aunque no se podrían calificar de fidedignas. C. MORTE GARCÍA, «Pintura y política en...», op. cit., p. 20.
65. AHPNZ, Diego Francisco Moles, 1653, f. 662 v.-669 v. (Zaragoza, 23 de febrero de 1653). Documento recogido en V. GON-

ZÁLEZ HERNÁNDEZ (1981), *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, p. 184.

66. Á. VICENTE ROMEO (2021), «Novedades en torno al arte aragonés del siglo XVII: el pintor Diego Escobar (1631-1672)», en *IV Jornadas de investigadores predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*, coords. E. Andrés; P. C. Anía; D. M.^a Espada; J. Martín; L. Ruiz; A. M. Sanz; B. Torralba, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 65-78.
67. Esta cuestión fue señalada por M.^a Elena Manrique Ara en su edición de los *Discursos practicables*. J. MARTÍNEZ (2008), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. M.^a E. Manrique, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 11.
68. V. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *Jusepe Martínez...*, op. cit., p. 80-81.
69. Ibídem, p. 194.
70. El cronista referencia a Palomino, quien en su tratado dice textualmente que «de el —Jusepe Martínez— hay muchas obras en aquella ciudad, especialmente los quatro lienzos del monasterio de los Gerónimos». L. B. MARTÓN Y AZNAR (1737), *Historia del subterráneo santuario, hoy Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza. Origen y antigüedades del subterráneo y celeberrimo Santuario de Sta. María de las Santas Masas*, Zaragoza, Imprenta Juan Malo, p. 733 y A. PALOMINO (1727), *El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, p. 599.
71. Á. VICENTE ROMEO (2020), *Francisco Lupicini, caballero noble florentín. Vida y obra de un pintor entre la Toscana y Aragón (1591-¿1656?)*, Trabajo Fin de Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, p. 96-97.
72. AHPNZ, Diego Francisco Moles, 1653, f. 662 v.-669 v. (Zaragoza, 23 de febrero de 1653). Su regesta en M.^a I. GIL ASENJO, *Documentación artística...*, op. cit., doc. 9420.
73. Posiblemente, la diferencia en el precio, unida a la rivalidad profesional entre ambos, contribuyó a formar la opinión sobre el florentino que Jusepe Martínez recogió en su tratado. Es bien sabido que el pintor zaragozano opinaba que, en la España de la época, en cuanto a

pintura, se apreciaba mucho más lo extranjero que lo nacional —es decir, en demérito suyo— y es por ello que podía tener aversión al buen pintor florentino. Es probable que la rivalidad entre ellos fuese conocida, y la cofradía de carpinteros optara por Lupicini, movida por la inquina, pero también por el talento del florentino. AHPNZ, Diego Francisco Moles, 1655, f. 1312 v.-1315 v. (Zaragoza, 10 de octubre de 1655). Su regesta en M.^a L. CALVO COMÍN (1982), *Documentación artística de los años 1655, 1656 y 1957, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, doc. 350.

74. AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1656, f. 1529 v.-1531 (Zaragoza, 21 de agosto de 1656). Su regesta en M.^a L. CALVO COMÍN, *Documentación artística...*, op. cit., doc. 764.

75. Tal y como deliberó la cofradía, esa fecha es el límite máximo para la entrega de las pinturas. Además, por aquel entonces Lupicini ya habría fallecido. V. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *Jusepe Martínez...*, op. cit., p. 80.

76. Como testigo de este acuerdo, figura el también pintor Luis de Espinosa. AHPNZ, José Mateo Corredor, 1661, ff. 96 v.-109 v.

(Zaragoza, 7 de marzo de 1661). Su regesta en P. M.^a GÜEMBE ELIZALDE (1982), *Documentación artística de los años 1661, 1662 y 1663. Según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, doc. 1823 y 1824.

77. La información sobre este artista procede únicamente de la documentación que concierne a este encargo. No descartamos la identificación de este pintor con otro poco conocido de la escuela madrileña, Juan Montero de... Rozas. Fue discípulo de Pedro de las Cuevas —como Juan Carreño de Miranda o Francisco Camilo—, y en su juventud viajó a Italia, donde se impregnó del caravaggismo, que plasmara en las pocas obras que se conservan. Se sabe que fue defensor de la alta dignidad del oficio de pintor, ya que comparó la mala consideración que se tenía en España del oficio con la buena concepción que se tenía en Italia. Según Antonio Palomino, falleció en Madrid en 1683 y fue enterrado en la iglesia parroquial de San Sebastián. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (2010), *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, ed. B. Navarrete Prieto, Cátedra, p. 252 y A. PALOMINO, *El parnaso español...*, op. cit., p. 599-600.

78. AHPNZ, José Mateo Corredor, 1661, f. 626 y 627 (Zaragoza, 8 de noviembre de 1661). Sus reges-

tas en P. M.^a GÜEMBE ELIZALDE, *Documentación artística de...*, doc. 3078-3079.

79. AHPNZ, José Mateo Corredor, 1661, f. 111 v.- 112. Su regesta en ibídem, doc. 1832.

80. En ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 4 de bautizados desde 1642 a 1666, p. 170 (12 de junio de 1655).

81. Ibídem, p. 97 (Zaragoza, 2 de febrero de 1649).

82. Francisco Camilo realizó una obra más en la ciudad de Zaragoza, que es el lienzo titular del retablo de la capilla de las Santas Justa y Rufina de la Seo, que reproduce a las dos mártires sevillanas, datable en 1640. La obra se encuentra firmada. J. C. LOZANO LÓPEZ (2006), «La pintura barroca en la Seo de Zaragoza: viejos problemas. nuevas visiones», en *El Barroco en las catedrales españolas*, coord. M.^a C. Lacarra, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 83.

83. La galería completa de las copias puede consultarse en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/ariostofelipe/9f991e9d-a2f6-4f10-abf4-f3ff71c269be>> (Consulta: 24 de enero de 2021).