

# CONEXIONES ITALIANAS EN EL ARTE BARROCO ARAGONÉS DEL SIGLO XVII

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ

Italia ha sido siempre, en términos artísticos, una referencia inexcusable, y para los artistas un valor seguro, un espejo donde mirarse, un manantial inagotable del que beber y, en cierto modo, un indicador o marchamo de calidad, una «marca». Lo fue en todas las épocas y en muchos lugares, por descontado también para los creadores españoles, y entre ellos los aragoneses del periodo barroco. Hasta podríamos hablar de un cierto esnobismo en el gusto generalizado por lo foráneo, en detrimento de lo autóctono, fenómeno que ya suscitó agrios comentarios de Jusepe Martínez en sus *Discursos*<sup>1</sup> y se convirtió en un *topos* de la literatura artística.

Esas conexiones italianas adoptan muy diversas formas, se solapan y entremezclan con otras influencias (*v. gr.* la flamenca o la francesa, por ese orden, para el caso que nos ocupa), haciendo del estudio del arte en Aragón en ese momento una realidad compleja y diversa en la que resulta difícil encontrar rasgos propios lo suficientemente marcados como para poder hablar de una escuela. Este fenómeno es especialmente evidente en el caso de la pintura, en la que centraremos nuestra atención, pues en otras manifestaciones, como la arquitectura o la escultura, lo autóctono y ciertas tradiciones locales se abren camino más fácilmente a través de los materiales y las técnicas empleados, los elementos formales, los motivos decorativos y los lenguajes.

Pero las influencias artísticas no son fenómenos aislados ni se producen al margen de otros factores que las favorecen y condicionan. Tal sucede, por ejemplo, con las comunicaciones o la economía. Así, Aragón disponía en ese momento de vías terrestres tan importantes como el «camino real» que, procedente del

---

1 MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ed., introd. y notas de María Elena Manrique), Madrid, Cátedra, 2006.

reino de Castilla, tenía como destino el principado de Cataluña (Ariza, Ateca, Calatayud, La Almunia, Zaragoza, Pina, Bujaraloz, Fraga...), o el camino que unía el reino de Valencia con Zaragoza a través del Bajo Aragón (Peñarroya, Alcañiz, Velilla, Pina, Alfajarín...), pero también vías fluviales como el Ebro, a la sazón río navegable, que permitía el comercio con parte de Cataluña y por mar con Italia a través de barcas, sin olvidar por supuesto los pasos fronterizos del Pirineo, que fueron muy permeables en momentos puntuales del siglo XVII y permitieron un notable movimiento de personas e intercambio de mercancías con los vecinos del norte.

Y en lo que a la economía se refiere, a partir de las últimas décadas del s. XVI se vislumbra ya la aniquilación del capital mercantil aragonés, consecuencia de la desaparición de las principales dinastías de judeo-conversos, bien por falta de herederos (*v. gr.* los Zaporta o los Santángel), bien por las consecuencias de la expulsión de los moriscos a comienzos del XVII y por los escasos beneficios que producía el rentismo. Los descendientes de alguno de aquellos mercaderes cayeron en la ociosidad, desentendiéndose de las actividades productivas, o fueron absorbidos por la «*sed de títulos*» que parece marcar el signo de los tiempos, lo que favoreció la llegada de extranjeros, fundamentalmente franceses pero también italianos (genoveses) que, sin ser muchos en número, en la primera mitad del siglo XVII coparon los circuitos comerciales y los negocios especulativos (es decir, las actividades que generaban la mayor acumulación de capital). Este protagonismo extranjero trajo a su vez nefastas repercusiones a la economía autóctona, pero a cambio generó consecuencias más positivas en otros terrenos.

La situación se modificó en parte en la segunda mitad de la centuria, momento en que una nueva burguesía mercantil regnícola se refuerza y vuelve a ocupar — aprovechando la posición antifrancesa de las Cortes — un lugar prioritario, desplazando a los foráneos. Esta circunstancia, unida a una cierta recuperación en todos los órdenes que se aprecia en los últimos años del reinado de Carlos II, y la coyuntura que se produjo por la estimulante presencia como virrey de Aragón de Juan José de Austria (1669-1677), quien se atrajo a la aristocracia y la burguesía locales, apoyó el despegue político aragonés frente al centralismo castellano, llevó a cabo una extraordinaria labor de promoción y mecenazgo artísticos<sup>2</sup> y creó un ambiente favorable que sin duda contribuyó al progreso del arte barroco apreciable por estas tierras en el último tercio del siglo.

---

2 GONZÁLEZ ASENJO, Elvira, *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

Cuando hablamos de las conexiones italianas en el arte aragonés estamos hablando en realidad de una tradición artística que hunde sus raíces al menos desde la Baja Edad Media —incluso mucho antes si consideramos la importante huella que por estas tierras dejó el glorioso pasado romano— y, a diferencia de otras influencias más definidas y limitadas en el tiempo, tuvo amplio desarrollo aunque también fue más difusa, prolongándose, casi sin solución de continuidad aunque de diversas formas, hasta más allá del siglo XVIII. Esas conexiones habían tenido un punto álgido en el siglo XVI, afectando a múltiples manifestaciones artísticas (arquitectura, artes plásticas, artes decorativas...), con la destacada presencia de artífices foráneos que trabajaron por estas tierras; de la huella que produjeron dejó testimonio literario Mateo Alemán en la segunda parte de su *Guzmán de Alfarache* (Lisboa, 1604), cuando su protagonista llegó a la ciudad de Zaragoza, donde permaneció varios días:

Desta manera camine por aquella tierra toda hasta venir a Zaragoza con mi persona. Que no me dio pequeño contento aportar en aquella ciudad tan principal y generosa. Como la mocedad instimulaba y el dinero sobraba y las damas della incitaban, me fui deteniendo allí algunos días. Que todos y muchos mas fueran muy pocos para considerar y gozar de su grandeza. Tan hermosos y fuertes edificios, tan buen gobierno, tanta provisión, tan buen precio todo, que casi daba de si un olor a Italia.

## CONEXIONES ITALIANAS EN EL ARTE ARAGONÉS DEL BARROCO

Lo italiano se dejó sentir en fenómenos transversales y poco visibles como fue la existencia en Zaragoza a finales del siglo XVII —según consta en un documento de la Real Audiencia fechado en 1784—, de una primera academia de dibujo, precedente de la que fundó Juan Ramírez en 1714, a la que acudían pintores y escultores para hacer estudios del natural, fruto de la estancia del escultor bilbilitano Gregorio de Mesa Martínez en Toulouse, una de las ciudades francesas donde el fenómeno académico según modelos trasalpinos tuvo especial arraigo<sup>3</sup>. Y, aunque centraremos nuestra atención en la pintura, señalaremos a continuación algunos

3 BOLOQUI LARRAYA, Belén, «Los escultores del siglo XVIII en Zaragoza entre la tradición gremial y la renovación académica», en *I Coloquio de Arte Aragonés* (actas), Teruel, 1978, p. 55; ANSÓN NAVARRO, Arturo, *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, Fundación y Organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993, pp. 49 y ss.; y JIMÉNO, Frédéric, «El viaje de Gregorio de Messa a Tolosa (1670-1673)», *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L (2003), pp. 159-182.

ejemplos significativos correspondientes a la arquitectura y la escultura, aunque obviaremos otros no menos interesantes<sup>4</sup>.

En lo que a la arquitectura se refiere, las relaciones artísticas establecidas entre Italia y Aragón en la Edad Moderna dieron frutos tan relevantes como la recepción y uso de diversos modelos templarios de la que es buen ejemplo la denominada «planta jesuítica» inspirada en *Il Gesù* de Roma, o la aparición de una nueva tipología palacial de planta abierta y con implicaciones urbanísticas que introdujo en estas tierras h. 1670 el arquitecto bearnés Juan de Marca en el palacio de los condes de Morata, en Morata de Jalón (Zaragoza), y unos pocos años después en la casa-palacio del señor de Villafranca de Ebro (Zaragoza)<sup>5</sup>, sin olvidar una de las realizaciones más espectaculares, como fue la construcción de la torre-campanil de la zaragozana catedral de San Salvador (la Seo). El recién unificado Cabildo Metropolitano había decidido enviar las trazas elaboradas por un maestro local, Gaspar Serrano, para ser sometidas al dictamen de destacados miembros de la Academia de San Lucas en Roma (entre ellos Giovanni Battista Contini, recién nombrado *Principe* de dicha institución, y los *stimatori di architettura* Carlo Rainaldi y Carlo Fontana), quienes lo rechazaron y enviaron a Zaragoza una versión corregida del proyecto, ejecutada por Contini siguiendo los presupuestos del clasicismo tardobarroco que la citada institución académica defendía y promovía; una operación en la que resultó decisiva la mediación del agente o encargado de negocios del Cabildo en Roma, Jorge de Solaya<sup>6</sup>. Los planos fueron realizados en 1684-1685 y las obras comenzaron en 1686, prolongándose hasta 1704.

Por esos mismos años, Francisco Sanz de Cortés, conde de Morata y marqués de Villaverde, había emprendido a su costa la reedificación en estilo barroco de la iglesia de San Felipe y Santiago el Menor de Zaragoza, empresa que tras su fallecimiento en 1686 hubo de asumir su hijo José con el auxilio de los parroquianos y de otras familias nobles<sup>7</sup>. Para ello y muerto Juan de Marca (1678), arquitecto

4 Por ejemplo la técnica de yesos polícromos (o «piedras fingidas»), de la que trata de manera monográfica la profesora Rebeca Carretero en otro texto de esta misma publicación.

5 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Recepción aragonesa de la tipología del palacio barroco», *Artigrama*, 1 (1984), pp. 199-225.

6 Para todo lo referido a esta obra, remitimos a: IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y SUTERA, Domenica, «Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral de Zaragoza», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), pp. 189-207.

7 Sobre este asunto, véase: LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «Architettura da esportare: unas trazas de Roma para la iglesia de San Felipe y Santiago el Menor de Zaragoza», *Aragonía Sacra*, XXII (2011-2012), pp. 155-172.



FIGURA 1. Autor desconocido, alzado para la nueva iglesia de San Felipe y Santiago el Menor de Zaragoza.

«de cámara» de los condes, se contó con el concurso del maestro de obras —y parroquiano de la iglesia— Miguel Ximénez, quien aportó las trazas, sin tener en cuenta otras traídas de Roma que aparecen citadas en la documentación parroquial y que localizamos en el Archivo Condal de Morata<sup>8</sup>. Se trata de seis planos realizados a lápiz grafito sobre papel verjurado, repasados con tinta negra e iluminados en un tono gris uniforme (plantas) y con ligeras aguadas sepia y gris de diferente intensidad (alzados), que se complementan con un texto manuscrito en italiano a modo de leyenda. La planimetría consta de dos plantas y cuatro alzados que plantean dos soluciones para el nuevo edificio [fig. 1]. Ni en los planos ni en la leyenda hay inscripción o mención alguna relativa a la autoría, y solo en el reverso del plano más grande figura el siguiente texto manuscrito a tinta: «Plantas Para acerla [sic] / Iglesia de San Felipe».

Conviene señalar que el citado Miguel Ximénez fue uno de los arquitectos (junto con Gaspar Serrano, Pedro Cuyeo y José de Borgas) a los que el Cabildo

<sup>8</sup> Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ], Archivo del Condado de Morata, sig. P 2449 /1.

solicitó un informe sobre la solidez de los fundamentos propuestos para la nueva torre de la Seo en relación con los de otras dos grandes torres zaragozanas: la de la iglesia de San Pablo y la Torre Nueva<sup>9</sup>. Además de Ximénez, también el maestro cantero Francisco de Urbieta, responsable de varios trabajos en la nueva iglesia de San Felipe, fue requerido para participar en la construcción de la torre catedralicia<sup>10</sup>. La participación de estos dos artífices y la coincidencia de fechas permite especular con que existiera alguna vinculación entre ambos proyectos, y que los contactos abiertos por el Cabildo en Roma para el diseño de la torre pudieran haber servido también para el encargo de los planos de la iglesia parroquial, si bien es cierto que existen otras posibilidades, como las relaciones que pudo establecer durante su estancia romana Diego Castrillo como auditor del Tribunal de la Rota, antes de ser nombrado obispo de Cádiz (1673-1676) y arzobispo de Zaragoza (1676-1686). Como es sabido, durante su gobierno en la sede zaragozana, Castrillo desarrolló una notable labor de promoción artística, impulsó empresas tan importantes como el nuevo templo del Pilar (cuya primera piedra bendijo en 1681) y fundó instituciones benéficas como el Hospital de Nuestra Señora de Piedad de Pobres Convalecientes (1683), además de traer consigo algunas destacadas pinturas italianas, de las que luego se hablará.

A medio camino entre la arquitectura y la escultura, la tipología del baldaquino según el modelo ideado por Gian Lorenzo Bernini para la basílica romana de San Pedro (1624-1633) se introdujo en Aragón en la década de 1660<sup>11</sup>, y el primer ejemplo conocido fue el de la capilla de San Pedro Arbués en la Seo, erigido h. 1664-1666 y al que siguieron muchos otros en el último tercio del Seiscientos y la primera mitad del Setecientos, entre ellos el de la colegiata de Daroca, uno de los más espectaculares<sup>12</sup>. La elección del tabernáculo o baldaquino para la citada capilla catedralicia, tal como hemos demostrado recientemente<sup>13</sup>, fue intencionada y estuvo llena de sentido, pues con ella se quiso establecer un vínculo entre el

9 ALMERÍA, José A. y otros: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*, Zaragoza, IFC, 1983, p. 183.

10 ALMERÍA, *op. cit.*, p. 192.

11 BORRÁS GUALIS, *op. cit.*

12 BOLOQUI LARRAYA, Belén, «El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia de Daroca. Precisiones a un tema», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 24 (1986), pp. 33-64.

13 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «Jugar con el tiempo y el espacio, otras retóricas de la pintura barroca. A propósito de la capilla de San Pedro Arbués en La Seo de Zaragoza», en *El tiempo y el arte. Simposio Internacional Reflexiones sobre el gusto IV* (actas), Zaragoza, IFC, 2019, pp. 47-67.

primer pontífice y el nuevo beato del mismo nombre<sup>14</sup> haciendo uso de una tipología que en la tradición paleocristiana servía para cobijar los altares y los enterramientos, como también sucede aquí; una conexión que todavía se hace más evidente si pensamos en las reliquias de los primeros mártires de la cristiandad que en el templete romano contienen las cuatro figuras de ángeles —aquí sustituidas por alegorías de las Virtudes— situadas en los ángulos.

La aparición de ese primer baldaquino, con sus cuatro columnas salomónicas de piedra negra de Calatorao, coincide en el tiempo con la generalización del uso de este tipo de soporte en la retablística aragonesa, cuya evidencia más antigua conocida en Aragón corresponde al mueble litúrgico que preside la capilla de Santa Elena en la Seo de Zaragoza, contratado en 1637<sup>15</sup>, y del que luego se hablará a propósito de sus pinturas.

La influencia italiana fue ya determinante en la tímida y progresiva introducción del Barroco en la pintura aragonesa<sup>16</sup>. Un primer atisbo de lo que será la evolución desde la pintura del último Renacimiento hacia el primer Barroco naturalista lo encontramos en una *Adoración de los pastores* (Museo de Zaragoza) atribuida al flamenco Rolán de Moys (Bruselas, 1520-Zaragoza, 1592) y fechable h. 1585-1590, que seguramente procede de una capilla de la iglesia del convento de predicadores de Santo Domingo en Zaragoza (situado junto al palacio de los duques de Villahermosa), donde el artista disponía de capilla con derecho a enterramiento<sup>17</sup>. A nuestro juicio, esta *Adoración* [fig. 2] es una obra clave por su prototenebrismo que inmediatamente trae el recuerdo de las pinturas *di notte e di fuoco* de los venecianos Tintoretto o Jacopo Bassano, cuyas figuras de sólido

14 Del mismo modo, el martirio de Arbués también se ha relacionado históricamente con el del santo dominico homónimo nacido en Verona, miembro como aquel del Tribunal del Santo Oficio. RICO CAMPS, D., «La imagen de Pedro Arbués. Literatura renacentista y arte medieval en torno a don Alonso de Aragón», *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 107-119 (espec. 116-117 y figs. 5-7).

15 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, «Adiciones al estudio del arte aragonés del siglo XVII», *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX (1979), pp. 111-140.

16 Véase: LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «Antonio Bisquert, un pintor en la encrucijada», en DÍEZ ATIENZA, Belén y otros, *Más allá de la obra contemplada. Estudio técnico de la producción artística de Antonio Bisquert en Teruel* (en prensa).

17 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «Flandes y la pintura en Aragón en el siglo XVII», en VERBEKE, Werner y otros, *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 102-130 (espec. 104 y ss.). Y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «“De Flandes”. El gusto por el arte flamenco en el Aragón barroco», en LACARRA, M.<sup>a</sup> Carmen (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Colección Actas, Zaragoza, IFC, 2017, pp. 157-203.



FIGURA 2. Rolán de Moys,

*Adoración de los pastores.*

Museo de Zaragoza.

Foto: Museo de Zaragoza.

José Garrido.

dibujo surgen de un fondo oscuro como apariciones, con una luz concentrada que saca a los personajes de la oscuridad y los gradúa en planos en profundidad; pero también por lo que supone de precoz avance hacia el primer Barroco, no solo por el uso selectivo, claroscurosta y efectista de la luz, sino también por la incipiente plasmación de las emociones a través de la gestualidad y por el pormenor en los detalles y en las calidades y texturas de lo representado, cada vez más lejos de la artificiosidad de la pintura anterior y más cerca del afán de verosimilitud —más que de realidad— buscada por el arte contrarreformista y, en general, por el Barroco.

Es preciso recordar que tanto Moys como Pablo Scheppers (*Pablo Esquert o Micer Pablo* en la documentación) (Malinas, h. 1500-Zaragoza, h. 1576-1577) vinieron h. 1560 traídos por Martín de Gurrea y Aragón (1526-1581), IV duque de Villahermosa y VI conde de Ribagorza<sup>18</sup>, para trabajar a sus órdenes en sus

<sup>18</sup> Sobre la intensa labor de promoción y mecenazgo artísticos de Martín de Gurrea, véase: MOREJÓN RAMOS, José A., *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del duque IV duque de Villahermosa (1526-1581)*, Zaragoza, IFC, 2009.

residencias de Pedrola y Zaragoza. El duque, un humanista apasionado por las medallas y las antigüedades, a las que dedicó unos *Discursos*, había estado viajando por Europa (Inglaterra, Italia, Francia y Países Bajos) entre 1554 y 1559 como integrante del séquito real del príncipe —luego rey Felipe II—, formó parte del cortejo fúnebre, portando la espada imperial, en las exequias celebradas en Bruselas en honor del emperador Carlos V, y debió de contactar con ambos artistas, y con un Guillaume Leon (¿Lyon?) del que nada sabemos durante su estadía flamenca.

A expensas de su mecenas, Moys y Scheppers viajaron a Italia para completar su formación: el primero estuvo en Roma en 1571 —y posiblemente antes— y el segundo en Nápoles en 1565, donde llevó a cabo varios proyectos de decoración mural<sup>19</sup>. Máximos representantes de la pintura contrarreformista e introductores de la *maniera* italiana, y particularmente de la pintura veneciana, la importancia de Moys y Scheppers radica también en el ascendiente sobre otros pintores que desarrollaron su actividad en el último tercio del siglo XVI y en los primeros años del siguiente. Entre ellos el romano Silvestre Estanmolín (doc. 1577/1627-1630), cuñado de Scheppers, Antonio Galcerán (doc. 1578-1616), que trabajó en varios proyectos con Jerónimo de Mora (doc. 1568-1605), o Francisco Metelín *el Joven* (Zaragoza, 1557-Tarazona, Zaragoza, 1614), quien abrió su propio obrador en Tarazona en 1588 y, junto con Juan de Varáz (†1618) y el zaragozano Agustín Leonardo *el Viejo* (†1618) —con quien se formaron sus hijos fray Agustín y Francisco Leonardo de Argensola, y Gil Ximénez Maza, el pintor turiasonense más importante de la primera mitad del seiscientos<sup>20</sup>—, protagonizó la pintura de la ciudad del Queiles entre los años finales del s. XVI y las dos primeras décadas del XVII.

Al igual que Metelín y Galcerán, otro pintor asociado al taller de Moys —colaboró con él en varias obras, como los frescos de la iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza)— fue Daniel Martínez (1555-1636), «de nación flamenco» y padre del célebre Jusepe Martínez<sup>21</sup>, quien entre 1575 y 1577 entró en el obrador

19 *Ibidem*, pp. 317-324. Y MORTE GARCÍA, Carmen (dir.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (cat. exp.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2007, p. 65 y nota 7.

20 CRIADO MAINAR, Jesús y CARRETERO CALVO, Rebeca, «El pintor Agustín Leonardo el Viejo», *Turiaso*, XVIII (2007), pp. 101-150. CARRETERO CALVO, Rebeca, «Los pintores turiasonenses fray Agustín y Francisco Leonardo de Argensola», *Turiaso*, XVIII (2007), pp. 151-196.

21 CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, Imp. y Lit. de los Huérfanos,

del pintor zaragozano Juan Felices de Cáceres —que trabajó en varias ocasiones con Moys—, sin que puedan descartarse otros maestros (como el propio Schepers), y desde 1581 se asentó en Ejea de los Caballeros (Zaragoza) y acometió varios encargos para la comarca de las Cinco Villas, si bien h. 1600 se trasladó definitivamente a Zaragoza, donde ya en 1585-1586 había trabajado para el Cabildo en un monumento de Semana Santa y el *retablo del fosal* de la Seo<sup>22</sup>. No parece descabellado afirmar que el uso de composiciones simétricas, con eje axial muy marcado, así como el uso de un dibujo muy acentuado que perfila las formas y de colores tornasolados, la rigidez de sus figuras e incluso la presencia de donantes que se aprecian en gran parte de la producción de Jusepe Martínez [fig. 3] y que le dota de un cierto aire retardatario, sean en parte consecuencia del poso que, a través del taller paterno y de la visualización directa de sus obras, dejó la pintura de los flamencos Moys y Schepers y de sus discípulos locales (los citados Galcerán y Estanmolín o Felices de Cáceres y Domingo del Camino, entre otros) que, con ligeros avances, perpetuaron su modo de pintar en los primeros años del siglo XVII.

Por esas mismas fechas, otra vía de penetración del primer Barroco se iba abriendo camino a través del Levante, favorecida por su comunicación marítima con la península italiana. Gracias a contactos personales como los propiciados por la figura del agente o encargado de negocios del Cabildo, a la que antes nos hemos referido a propósito de los planos para la torre de la Seo, llegaron obras tan destacadas como el cuadro de José de Ribera *El martirio de san Lorenzo*, fechado h. 1615 y conservado en la basílica de Nuestra Señora del Pilar. La obra, almacenada e invisible durante muchos años en la sacristía de la capilla de San Lorenzo de la Basílica, pudo verse por vez primera en la exposición *El joven Ribera*<sup>23</sup>.

1894, t. III, pp. 21 y 23-24. El origen septentrional de este artista como «natural de la ciudad de Amborg [;Amberes?] del Reyno de Flandes» ha sido documentado recientemente en: CRIADO MAINAR, Jesús, «Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca de la pintura zaragozana en la década de 1570», en Álvaro, Isabel; LOMBA, Concha y PANÓ José L. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, IFC, 2013, pp. 287-300.

22 MORTE GARCÍA, Carmen, «Obras para definir la personalidad artística del pintor Daniel Martínez, padre de Jusepe Martínez», *Archivo Español de Arte*, 285 (1999), pp. 73-80.

23 Madrid, Museo Nacional del Prado, 5 de abril-30 de junio de 2011; comisarios: José Milicua y Javier Portús. Véase: MUÑOZ SANCHO, Ana M.<sup>a</sup>, «*El martirio de San Lorenzo* de José de Ribera (ca. 1615) en la documentación del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza», *Artigrama*, 25 (2010), pp. 407-431; y AZNAR RECUENCO, Mar, «Pedro Cosida, agente de su majestad Felipe III en la corte romana (1600-1622)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 109 (2012), pp. 143-176.



FIGURA 3. Jusepe Martínez,  
*Coronación de la Virgen*.  
Casetas (Zaragoza), iglesia  
parroquial de San Miguel.

Otras obras conservadas en la sala capitular de la Seo, como cuatro *Evangelistas*, también pudieron venir gracias a la mediación del diplomático zaragozano Pedro de Cosida, agente en Roma del rey Felipe III, mecenas y gran colecciónista de pintura; actualmente se atribuyen al holandés David de Haen, que luego formaría parte de los llamados «caravaggistas de Utrecht», como Dirck van Baburen, con quien aquel realizó, tras la partida de Ribera a Nápoles, las pinturas de la capilla funeraria dedicada a la Pasión que Cosida tuvo en la iglesia romana de San Pietro in Montorio. La actividad como promotores, mecenas o simples intermediarios de estos agentes diplomáticos hubo de ser muy intensa, aunque en gran parte nos es todavía desconocida, y tuvo brillante continuidad en el siglo XVIII con los zaragozanos Manuel de Roda y Tomás de Azpuru, y con el oscense José Nicolás de Azara<sup>24</sup>.

De Valencia también llegaron obras de artistas levantinos a Teruel, como las que recogió Antonio Ponz en su *Viaje de España*, o a Zaragoza, como un cuadro

24 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «El siglo de la inquietud. Luces, pensamiento y arte en el Aragón ilustrado (1740-1808)», en BUESA, Domingo J. y otros, *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, Zaragoza, Ibercaja, 2016, pp. 252-261.



FIGURA 4. Juan Ribalta, *Inmaculada Concepción*. Épila (Zaragoza), monasterio de la Purísima Concepción.

no conservado de «Cristo Señor Nuestro con la cruz a cuestas, y a un lado san Ignacio arrodillado...» del solsonés Francisco Ribalta citado por Jusepe Martínez<sup>25</sup> y que contribuiría a la difusión del conocido modelo de Sebastiano del Piombo, o algo más tarde a Épila (Zaragoza), donde Juan Ribalta (Madrid, h. 1596-Valencia, 1629), hijo del anterior —y que en 1618 había contraído matrimonio con la hija de un doctor bilbilitano—, pintó por encargo (1626) de Luisa de Padilla y Manrique, V condesa de Aranda, las pinturas del retablo mayor de la iglesia del monasterio de la Purísima Concepción —entre ellas el espléndido lienzo bocaporte que representa la *Inmaculada*— [fig. 4], autorretratándose incluso en una de ellas<sup>26</sup>.

Pero de Levante también llegó la influencia italiana a través de artistas nacidos o formados allí, algunos de origen aragonés bien conocidos, como Juan de Sariñena (1545-1619), que había viajado a Italia y sentó las bases del naturalismo seiscentista en Valencia, o señaladamente Vicente Castelló (h. 1585-1636), hijo del también pintor Salvador Castelló (ha. 1562-ha. 1604), natural de La Puebla de Alfindén (Zaragoza) y formado en el taller zaragozano de Silvestre Estanmolín; y otros que lo son menos, como Pedro Juan Tapia o Miguel de Altarriba. Muchos

25 MARTÍNEZ, Jusepe, *op. cit.*, p. 266.

26 MARCO GARCÍA, Vicente, «Con la mayor hermosura y arte». Pinturas de Juan Ribalta para los condes de Aranda», *Ars Longa*, 22 (2013), pp. 143-158.

de ellos se matricularon en el Colegio de Pintores de Valencia (creado en 1607 y refundado tras un sonoro pleito en 1616) y se integraron en el círculo artístico formado por Ribalta y sus discípulos —los llamados «ribaltescos»—, como el citado Vicente Castelló, que casó con la hija del maestro, o el murciano Pedro Orrente, quien según Palomino habría estado en Venecia y llevó consigo los modelos bassanescos<sup>27</sup>. Todos estos artistas crecieron además en el estimulante caldo de cultivo generado en torno al Colegio del Corpus Christi, fundado por el patriarca Juan de Ribera, arzobispo de Valencia desde 1569 hasta su muerte en 1611.

De ese grupo de artífices sobresalen dos que, de forma algo dubitativa, van a avanzar hacia la pintura naturalista: Antonio Bisquert y Pedro García Ferrer. De padres valencianos, Bisquert (Valencia, h. 1590-Teruel, 1646) se formó en esta ciudad y en 1616-1617 aparece matriculado como maestro independiente en el Colegio de Pintores. Según Antonio Ponz llegó en 1620 a Teruel, localidad que por esos años contaba con una población de unos 800 habitantes, donde vivió y trabajó hasta su muerte. Este desplazamiento bien pudo deberse a la necesidad de buscar acomodo y clientela lejos de la dura competencia existente en la capital del Turia, que además atravesaba a finales de la segunda década del siglo XVII una situación de crisis, descrita así en 1618 por el propio Francisco Ribalta: «las cosas de la pintura, bien sea por la penuria de los tiempos y las cargas que han sobrevenido a esta ciudad y reino, y por la expulsión de los moriscos, bien sea por cualquier otro respecto, tienen muy poca salida y muy corta paga y remuneración»<sup>28</sup>. Ningún dato seguro permite adscribir a Bisquert al taller de Ribalta, y su obra conocida denota más bien una formación ecléctica, con influencias muy diversas que van desde las procedentes de los Macip (Juan de Juanes y su hijo Vicente Juanes) a otras más avanzadas de pintores coetáneos como Juan de Sariñena, los Espinosa (Jerónimo Rodríguez y sobre todo su hijo Jerónimo Jacinto), el citado Orrente, llegado a Valencia h. 1615, y por supuesto el grupo formado por Ribalta, sus discípulos y colaboradores (Juan Ribalta, Vicente Castelló, Abdón Castañeda...)<sup>29</sup>.

27 TRAMOYERES BLASCO, Luis, *Un Colegio de Pintores. Documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912.

28 BENITO, Fernando y VALLÉS, Vicente, «Un proceso a Ribalta en 1618», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69 (1989), pp. 158-159.

29 ARCE OLIVA, E. y otros, *El pintor Antonio Bisquert (1596-1646)*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 1995. LOZANO LÓPEZ, «Antonio Bisquert...», *op. cit.*

Por su parte, García Ferrer (Alcorisa, Teruel, 1599-1660)<sup>30</sup> era hijo del alcorisano Miguel García Ferrer y de la valenciana Mariana Bonet y Capilla, y fue, según Jusepe Martínez, «pintor de grande capricho [...] grande inventor y muy general en todas las maneras pertenecientes a este arte», y a quien su llegada a Valencia le permitió superar su deficiente formación anterior, no sin considerable esfuerzo y gracias a la contemplación de obras de «grandes artífices»<sup>31</sup>. En Aragón su obra es muy escasa, y hasta hace unos pocos años se reducía a un magnífico *Martirio de san Lupercio* (Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, primitiva iglesia de la Inmaculada del colegio de los jesuitas), firmado y fechado en 1632, que preside una capilla fundada por el bailío de Caspe fray Lupercio Xaureche y Albizu<sup>32</sup>, que en la pintura aparece retratado como donante [fig. 5]. Pintura de intenso naturalismo tenebrista y fuerza dramática, evoca inmediatamente *El martirio de Santiago* de Francisco Ribalta del retablo mayor de la iglesia de San Jaime en Algemesí (Valencia), de 1603-1605, que a su vez remite al cuadro homónimo de Juan Fernández de Navarrete *el Mudo* de El Escorial, de 1571, donde la influencia de autores italianos como Tintoretto y los Bassano está muy presente.

García Ferrer viajó luego a Madrid, donde pudo perfeccionar su arte, pero la fuerte competencia de la Corte le movió a desplazarse al virreinato de Nueva España al servicio de Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla de los Ángeles, entre 1640 y 1649. Se le considera el introductor del claroscuro ribaltiano en tierras mexicanas, si bien sus lienzos para el retablo de los Reyes de la catedral poblana (1645-1649) nos parecen un estancamiento, cuando no un retroceso, con respecto a su obra zaragozana de 1632<sup>33</sup>.

En 2007 y con motivo de la restauración del retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza), la investigadora Rebeca Carretero atribuyó a García Ferrer sus pinturas, ocho lienzos de un *Apostolado* más otros dos de *Cristo y de la Virgen* que

30 GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Pedro García Ferrer: un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, Ayuntamiento de Alcorisa, Instituto de Estudios Turolenses y Diputación Provincial de Teruel, 1996.

31 MARTÍNEZ, Jusepe, *op. cit.*, p. 269.

32 Xaureche había sido también comendador de Aliaga y Castellote (Teruel), tesorero de la orden de San Juan de Jerusalén en la Castellanía de Amposta y procurador del prior de San Juan de los Panetes.

33 En este sentido cabe recordar que ya Diego Angulo aludió a la semejanza entre los ángeles del lienzo principal del retablo poblano y los de Moys en el retablo mayor de las Recoletas de Tafalla (Navarra).



FIGURA 5. Pedro García Ferrer, *Martirio de san Lupercio* (detalle). Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo.

junto con otros dos lienzos exentos de apóstoles componen un Credo<sup>34</sup>. Todas estas obras pudieron ser realizadas por García Ferrer h. 1618-1620 para el doctor Juan de Lumbreiras y Novallas, deán de la catedral de Tarazona (1614-1620), aunque veinte años después se reutilizaron —sin que todavía sepamos por qué y cómo— incorporándolas al retablo.

Relevante es sin duda la noticia de la formación de García Ferrer en Tarazona (Zaragoza) como aprendiz de Gil Ximénez Maza entre 1613 y 1617<sup>35</sup>, año este en que, según la citada investigadora, realizaría un viaje de formación a Italia que le permitiría trocarse «de malo a bueno», lo que minimizaría la importancia de la estadía valenciana planteada por Jusepe Martínez. Y es que, en efecto, la única ocasión en la que el pintor alcorisano está documentado en tierras levantinas es con motivo de una apuesta artística con Vicente Castelló que tuvo lugar en Segorbe (Castellón) en 1630, si bien no es descartable una mayor presencia que se justificaría bien por sus vínculos familiares por línea materna y por algunos

<sup>34</sup> Para todo lo referido a García Ferrer y el retablo de Fuentes de Jiloca, véase: CARRETERO CALVO, Rebeca, «Estudio histórico y artístico», en CARRETERO, Rebeca y otros, *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca (Zaragoza)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2007, pp. 31-89.

<sup>35</sup> Años en los que pudo coincidir en la ciudad del Queiles con Juan de Palafox y Mendoza, lo que ayudaría a explicar su relación posterior.

encargos artísticos que están por estudiar. Ese viaje a Segorbe se produjo además en una etapa en la que supuestamente García Ferrer se encontraba en Zaragoza, pues en 1625 había tomado como aprendiz por seis años a Gabriel Jusepe Castillo, y en 1632 firmó, como ya se ha dicho, el *Martirio de san Lupercio*.

Todos estos artistas, tanto los formados en la estela de Moys/Scheppers como Bisquert y García Ferrer, que estarían en el quicio mismo del Barroco naturalista, u otros como Rafael Pertús, miembro de una saga de pintores y afamado artífice zaragozano especialista en cuadros de batallas, o Pedro Orfélín Cabrer, de origen francés pero formado en Roma, donde conoció a Orazio Borgianni, quien le visitó en Zaragoza de paso hacia Madrid (según Martínez), y cuyo prestigio le hizo ser requerido como tasador en el famoso pleito de los pintores del palacio del Pardo (1612) , forman parte de una generación de transición o protobarroca, todavía poco estudiada y de compleja definición, que trabaja en las primeras décadas del siglo XVII (reinado de Felipe III) y se mueve algo dubitativa entre el tardomanierismo y el Barroco incipiente. Un periodo este en el que, según Martínez, «muertos que fueron estos pintores [Moys, Scheppers y Cósida], estuvo en esta ciudad muerta la pintura por más de veinte años»<sup>36</sup>.

Mucho mejor definida está la generación siguiente, la de los nacidos en torno a 1600 y que trabajan fundamentalmente durante el reinado de Felipe IV, en cuyas obras predomina la influencia del clasicismo italiano, en muchos casos adquirida de modo directo y a la que pertenecen, entre otros, el luesino Juan Pérez Galbán, el zaragozano Jusepe Martínez y el turasonense Francisco Ximénez Maza, si bien este último se muestra más avanzado estilísticamente y tal vez encontraría mejor acomodo en la transición a la siguiente generación. Rasgos caracterizadores de estos pintores son el predominio del dibujo sobre el color, la apuesta decidida por un naturalismo que convive perfectamente con el idealismo clasicista, la pervivencia del claroscuro (tal vez el rasgo caracterizador de más largo recorrido en la pintura barroca aragonesa) y, en el caso de Martínez, el uso de composiciones simétricas y equilibradas. Los tres autores señalados tienen en común el viaje a Italia, pero mientras el de los dos primeros está más documentado, el del tercero solo nos es conocido por la biografía que Palomino le dedicó en su *Parnaso*. Sea como fuere, resulta muy relevante el *grand tour* realizado por estos artistas aragoneses, pues según el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez el paso por Italia, que los flamencos, holandeses o franceses consideraban imprescindible para su formación, fue raro entre los españoles, y de los grandes maestros del siglo solo Ribera y

---

36 MARTÍNEZ, Jusepe, *op. cit.*, p. 256.

Velázquez (y fray Juan Ricci en su madurez y por su condición de religioso benedictino) lo hicieron<sup>37</sup>.

Juan Pérez Galbán (Luesia, Zaragoza, 1596-Zaragoza, 1645)<sup>38</sup> viajó h. 1619 (fecha en que se pierde su rastro documental en Zaragoza) a Roma, donde residían sus suegros, y pudo permanecer allí hasta 1623 (año en que aparece en los libros de fábrica de la Seo un pago a su nombre), aunque Martínez extiende esta estancia a diez años<sup>39</sup>. Tras su regreso, los V condes de Aranda, Antonio Ximénez de Urrea y su primera esposa, Luisa de Padilla y Manrique, le encargaron la pintura mural de la iglesia del monasterio de la Purísima Concepción en Épila (Zaragoza), que debió de ejecutar en 1628-1629. Además de la firma que Galbán dejó en uno de los brazos del crucero, disponemos del documento de visura de la obra, que firmaron en julio de 1629 el ya citado Pedro Lorfelín (Orfelín) por parte de la condesa y Juan Galindo de Medina por parte del pintor<sup>40</sup>. Hay en sus obras ecos del clasicismo romano de Reni y Guercino, y un cierto interés por el tenebrismo, así como un conocimiento de la pintura al fresco (técnica poco frecuentada por los pintores españoles) y de recursos como las perspectivas ilusionistas por medio de arquitecturas fingidas (*quadratura*) [fig. 6], que lo relacionan inmediatamente con la pintura romana y boloñesa, haciendo de este magnífico conjunto un precedente raro y muy temprano de la pintura decorativa barroca en España, en la que tenemos que esperar hasta la década de 1660, ya en el Barroco pleno, para encontrar algo similar (la cúpula de San Antonio de los Alemanes de

37 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 1996, p. 27.

38 Sobre este artista son de obligada consulta: ARCO, Ricardo del, «La pintura en Aragón en el siglo XVII», *Seminario de Arte Aragonés*, VI (1954), pp. 57-58; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Apuntes sobre la vida y obra del pintor Juan Galbán (1596-1658)», *Seminario de Arte Aragonés*, XIX-XXI (1974), pp. 47-59; GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, «El convento de Santa Teresa de Carmelitas Descalzas, de Zaragoza y su proyección espiritual en el siglo XVII» e «Índice de documentos y testimonios notariales para la historia del convento de Santa Teresa, de religiosas carmelitas descalzas, de Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII (1983), pp. 58-76 y 77-99; y ANSÓN NAVARRO, Arturo, «Aparición de la Virgen del Pilar en Zaragoza a Santiago y los Convertidos» y «Aparición y lactatio de la Virgen a san Bernardo», en *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* (cat. exp.), Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001, pp. 115-116 y 119-121.

39 MARTÍNEZ, Jusepe, *op. cit.*, pp. 257-258.

40 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de La Almunia [AHPNLA], not. Martín Duarte, Épila, 7 de julio de 1629, ff. 280-282. Citado en: LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco J., *Los edificios religiosos de la villa de Épila. Estudio histórico-artístico*, Zaragoza, IFC, 2007, p. 144 (nota 274).



FIGURA 6. Juan Pérez Galbán, cúpula de la iglesia del monasterio de la Purísima Concepción en Épila (detalle).

Francisco Rizzi y Juan Carreño de Miranda) y en el caso aragonés hasta veinte años más tarde (las pinturas murales al fresco que cubrían la totalidad de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva ejecutadas en 1684-1685 por Claudio Coello y Sebastián Muñoz, quien por cierto se encontraba en Roma trabajando a las órdenes de Carlo Maratta).

En 1631 Galbán firmó el cuadro del *Hallazgo del cuerpo de san Juan de Atarés por los santos Voto y Félix* de la capilla de estos santos en el claustro del monasterio viejo de San Juan de la Peña (Huesca) y firmada pero sin fecha está una *Aparición de la Virgen del Pilar* del Ayuntamiento de Zaragoza. También se le atribuye una *Aparición y lactatio de la Virgen a san Bernardo* (Universidad de Zaragoza), un cuadro de *Dos ángeles ciñendo una banda a la cintura de san Ignacio de Loyola*<sup>41</sup>, los

41 ANSÓN NAVARRO, Arturo, «La Virgen manda a dos ángeles que ciñan una banda a la cintura de san Ignacio de Loyola», en MORTE, Carmen y GARCÉS, Carlos (coords.), *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, p. 364.

lienzo con ángeles músicos que ocupan los gajos trapezoidales de la cúpula de la capilla de las Santas Justa y Rufina en la Seo (la atribución arranca de Antonio A. Palomino), algunas efigies de reyes aragoneses del salón de sesiones del Ayuntamiento de Huesca, para el que trabajó, y recientemente le hemos adjudicado otras obras en el Pilar (retablo de la capilla de San José) y en la iglesia parroquial de La Puebla de Alfíndén<sup>42</sup>.

De todos los pintores de esta generación, es Jusepe Martínez el más conocido y estudiado<sup>43</sup>, tal vez por sus servicios a la Corte (especialmente con motivo de la guerra con Cataluña y durante la presencia del monarca en Zaragoza en 1642-1647), que le granjearon h. 1645 el título de pintor del rey *ad honorem*, pero también por su faceta de artista-erudito que le permitió integrarse en cenáculos como el muy célebre que aglutinaba el oscense Vincencio Juan de Lastanosa, y por supuesto gracias a su labor como teórico de la pintura, especialmente con sus famosos *Discursos* que dedicó a Juan José de Austria y donde las referencias italianas son constantes y menudean por todo el tratado. Su producción artística, aun siendo abundante y bien conocida en términos generales, carece todavía de un estudio actualizado y en profundidad, y bien merecería por las razones apuntadas un catálogo razonado. Su estadía italiana tuvo lugar entre 1622 y 1625, y varios testimonios lo sitúan en Roma y Nápoles en 1625. Conoció la obra de los clasicistas romanos, especialmente Guido Reni, que influyeron mucho en su obra, y el Domenichino, y en Nápoles trató a Ribera. En Italia realizó los diseños para los veinticinco grabados abiertos en 1627 Matías y Juan Federico Greuter y Lucas Ciamberlano que compusieron la *Historia di S. Pietro Nolasco...*, encargada por mediación del procurador general de la orden en Roma, fray Juan de Antillón, natural de Perdiguera (Zaragoza).

De Francisco Jiménez Maza (Tarazona, 1598-Zaragoza, 1670) disponemos de muy poca obra conservada, pero la existente nos permite establecer algunas interesantes conexiones con lo italiano. Eliminadas de su producción ciertas obras que definitivamente no le corresponden, su actividad queda por ahora reducida a lo que pintó en la Seo zaragozana, destacando entre todo ello los cuatro lienzos

42 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «La Visitación», en *Joyas de un Patrimonio V. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2011-2019)* (cat. exp.), Zaragoza, Diputación de Zaragoza (en prensa).

43 Sirvan como ejemplo las diversas publicaciones dedicadas al pintor por M.ª Elena Manrique, entre ellas: *Jusepe Martínez (1600-1682): una vida consagrada a la pintura*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 2000. Y para el asunto que nos ocupa: *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*, Zaragoza, IFC, 2000.

laterales de la capilla de las Santas Justa y Rufina, las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués, que ya le adjudicó Palomino<sup>44</sup> y las pinturas del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves. En los primeros se mezclan influencias italianas y flamencas, como se aprecia en la *Huida a Egipto* (con evocaciones a la pintura del Guercino) y en la *Adoración de los Magos*, esta última siguiendo la conocida composición rubensiana.

De la capilla de San Pedro Arbués ya se ha hablado a propósito del baldaquino de inspiración berninesca, si bien lo italiano también se hace presente aunque de otro modo en uno de los enormes lienzos (1664-1666) donde se ha representado el proceso de beatificación de Pedro Arbués en Roma, con la reunión de la Sagrada Congregación de Ritos acompañada por la guardia suiza y, en un segundo plano, la celebración eucarística que da carta de naturaleza a la declaración de beatificación, presidida por el Papa (sentado y bajo palio, pero intencionadamente situado en un lugar secundario) y ante la presencia de un tondo sostenido por ángeles con una imagen de medio cuerpo del nuevo beato.

En cuanto a la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, le fue concedida a Ana Manrique, condesa de Puñoenrostro, para enterrar en ella a su hermano, el arzobispo Pedro Manrique (episc. 1611-1615), pero a mediados de siglo experimentó reformas en su arquitectura y decoración, y en 1670 todavía se registran pagos para la fábrica de los sepulcros<sup>45</sup>. El retablo churrigueresco que la preside presenta en su lienzo central, muy deteriorado, la *Fundación de Santa María la Mayor o Santa María de las Nieves en el monte Esquilino en tiempos del papa Liborio* (352-366), mientras en los laterales encontramos a *San Lorenzo* y *San Vicente* con vestimentas canónicas, y en el ático a *Santo Dominguito de Val crucificado*. La iconografía del lienzo principal remite, con muy leves modificaciones, a la advocación mariana *Salus populi romani* (Nuestra Señora del Pópolo) es decir, la Virgen como protectora del pueblo romano, que a raíz de una epidemia de cólera que asoló la ciudad del Tíber se le dio en el siglo XIX al famoso ícono bizantino de la *Virgen con el Niño* (o Santa María la Mayor) que la tradición —con versiones diversas sobre su origen, hallazgo y fortuna histórica— atribuye a san Lucas y se venera en la basílica de Santa María la Mayor (desde comienzos del s. XVII en la capilla Borghese o capilla Paulina, mandada construir por el papa Pablo V).

<sup>44</sup> PALOMINO DE CASTRO, Antonio A., *Vidas* (introducción y notas a cargo de Nina Ayala Mallory), Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 205.

<sup>45</sup> Archivo Capitular de la Seo [ACS], Fábrica, 1651-1675, «Gastos extraordinarios», f. 9.



FIGURA 7. Autor desconocido, *Santa María la Mayor con ángeles músicos, Dios Padre y el Espíritu Santo*. Épila, iglesia parroquial de Santa María la Mayor.

Aunque el ícono ha tenido una datación imprecisa, recientes investigaciones lo sitúan a fines del siglo X<sup>46</sup>. Devoción predilecta de varios pontífices —su primera coronación se produjo en 1597 a instancias de Clemente VIII—, a este ícono se le han atribuido históricamente poderes taumatúrgicos y ha procesionado en muchas ocasiones por las calles de Roma. Copias de esta imagen comenzaron a circular por Europa y América en el siglo XVI —una de las copias más tempranas en España, conservada en la catedral de Sevilla, se fecha en Roma en 1508—, siendo los jesuitas sus principales divulgadores a partir del último tercio de esa centuria, y a esta difusión se sumaron también los grabados, como el de Hyeronimus Wierix de 1600 o el abierto por Jean Leclerc a partir de un dibujo de Leonard Gaultier, un poco más tardío<sup>47</sup>. En Aragón existen varias versiones, entre ellas un gran lienzo de autor desconocido fechable h. 1630 que presumiblemente presidió el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila

<sup>46</sup> WOLF, G., «Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rome», en VASSILAKI, M. (ed.), *Images of the mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Hamshire, Ashgate Publ., 2004, pp. 26 y 31-37.

<sup>47</sup> Véase: Vélez CHAURRI, José J. y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro L., «Un importante legado de dos clérigos en Estavillo (Álava). Los orantes y un cuadro romano de la Virgen del Pópolo», *Ars Bilduma*, 1 (2011), pp. 27-38.

y ahora se conserva en el coro<sup>48</sup> [fig. 7]. Es tal vez el mejor ejemplo, pero no el único, de la importación a tierras aragonesas de devociones italianas que tuvieron su correspondiente plasmación a través de muy diversas manifestaciones artísticas.

Como se ha visto, las conexiones italianas estuvieron muy presentes en la pintura barroca aragonesa de los dos primeros tercios del Seiscientos, de una forma más indirecta en el caso de la generación de transición, a través fundamentalmente de la intermediación de lo levantino, y de primera mano y *grand tour* por medio en el caso de la generación encabezada por Jusepe Martínez. En ambos casos, la influencia trasalpina se hizo sentir también en el uso recurrente de modelos que se difundieron a través del grabado, un fenómeno que se seguirá produciendo en la generación del pleno Barroco, cuyos artistas prestaron mayor atención a lo que sucedía en la Corte madrileña, no tan cosmopolita como Roma pero más cercana y accesible. Este grupo de pintores, con Vicente Berdusán (Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1632-Tudela, Navarra, 1697) como figura más representativa<sup>49</sup>, se caracteriza por la fuerte influencia de la escuela madrileña y por tanto, de forma indirecta, del Barroco flamenco (Rubens, van Dyck, Jordaens...) pero también del Renacimiento veneciano (Tiziano y Verónés): colores vivos, escenarios y ambientaciones teatrales, dinamismo en las figuras, abocetamiento de la pincelada...

Este nuevo estilo empieza a surgir en Madrid en la década de 1640, y en Aragón existen algunas obras foráneas de ese momento inicial que pudieron preparar su asimilación, que no obstante se produjo lentamente, tal vez debido al fuerte arraigo del naturalismo, convertido en rasgo retardatario en muchos artistas menores hasta bien avanzada la centuria. A esta tercera generación pertenecerían, además de Berdusán, que vive y trabaja en Tudela, Bartolomé Vicente, Pedro Aibar Jiménez, Jerónimo Secano y Pablo Rabiella y Díez de Aux, pintores que en su mayoría sobrepasan, vital y artísticamente, los límites del siglo, y sirven de enlace con la generación tardobarroca, activa ya en el siglo XVIII. Es en los años finales de la década de 1660 y los primeros de la siguiente cuando empezamos a ver las primeras obras ejecutadas por los naturales que responden a lo que llamamos «pleno Barroco», de forma coetánea al despegue definitivo que se produce también en la arquitectura y en la escultura, como ya se ha visto.

48 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «Santa María la Mayor con ángeles músicos, Dios Padre y el Espíritu Santo (*Virgen con el Niño bajo la advocación “Salus populi romani” o Nuestra Señora del Pópolo*)», en *Joyas de un Patrimonio V. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2011-2019)* (cat. exp.), Zaragoza, Diputación de Zaragoza (en prensa).

49 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (dir.), *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006.

La pintura de filiación madrileña terminará por imponerse, ayudada por la presencia de artistas y obras foráneos, y cobrará un nuevo impulso en tierras aragonesas, ya con personalidad propia, en las primeras décadas del s. XVIII, con la denominada «generación de Juan Zabalo», también llamada tardobarroca o de los pintores-decoradores (Francisco del Plano, Pablo Rabiella y Sánchez, Miguel Jerónimo Lorieri...), que enlaza con la pintura rococó representada por José Luzán Martínez. Se imponen en ella las grandes composiciones escenográficas en vistosos conjuntos murales, retablos fingidos y grandes cuadros de altar donde abundan los escorzos violentos, los colores y luces claros mezclados con efectos claroscuros de gran teatralidad...; en definitiva, la aparatosidad y «extremosidad» barroca llevada a su máxima expresión.

El uso de modelos italianos a través del grabado en todos estos pintores fue variado (en función de sus habilidades y capacidades) y pensamos que instrumental, es decir, sin que supusiera una opción estilística intencionada y mucho menos excluyente, toda vez que alternativas como la flamenca o la francesa se alternan o se mezclan con las otras<sup>50</sup>, incluso en una misma obra, como sucede por ejemplo en las pinturas que Bartolomé Vicente contrató en 1678 para el retablo mayor de la basílica oscense de San Lorenzo: el *Martirio de san Lorenzo* que lo preside, inspirado en la composición ideada por Tiziano para El Escorial, y la *Asunción de la Virgen* del ático, que remite a modelos rubensianos. Así, podemos encontrar composiciones italianas abiertas por grabadores italianos o flamencos, si bien no dejan de utilizarse soluciones de grandes artífices alemanes y, sobre todo, flamencos y holandeses (muchos de ellos pintores/grabadores y bastantes de ellos formados y/o activos en Italia) que trabajan en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, algunas de cuyas creaciones sirvieron como recurso habitual para los pintores barrocos aragoneses hasta bien avanzada la centuria.

A ellas se sumaron sin solución de continuidad los diseños de Rubens traducidos a la estampa por los magníficos grabadores de su taller (Schelte Bolswert, Lucas Vosterman, Paulus Pontius...), que alcanzaron su apogeo en el pleno Barroco, sin que ello supusiera el olvido de valores seguros como Rafael (a través de las estampas abiertas por Pietro Aquila, Carlo Maratta, Nicolás Beatrizet, Niccolò Nelli o Ludovico Ciamberlano), o las soluciones de Antonio Tempesta usadas de forma recurrente para escenas de batallas y caballos, o las composiciones de éxito

50 Para el uso de grabados flamencos, véase las referencias bibliográficas de la nota 17. Y para los franceses: JIMÉNO, Frédéric y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «La influencia francesa en la pintura española del siglo XVII. El caso aragonés», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 389-405.



FIGURAS 8 y 9. Autor desconocido, *Inmaculada Concepción*. Huesca, convento de las carmelitas calzadas de Nuestra Señora de la Asunción, y Raffaello Schiaminossi, según Bernardo Castello, *Inmaculada Concepción* (grabado). Londres, British Museum.  
©Trustees of the British Museum..

de José de Ribera, Guido Reni (traducido por Juan de Noort y Gilles Rousselet), Federico Barocci (íd. Egidius Sadeler) y, en menor medida, las de los Carracci (íd. Giuseppe Maria Mittelli, quien también pasó a la plancha los diseños esculpidos por Alejandro Algardi), Lázaro Baldi (íd. Albert Clouet), Orazio Samacchini (íd. Domenico Tibaldi), el escultor flamenco afincado en Roma Francesco Duquesnoy (algunas de cuyas esculturas pasaron a soporte bidimensional gracias a Pietro del Po o, ya en el cambio de siglo, los modelos clasicistas de Carlo Maratta. Sin olvidar la importancia de los grabados de canonización y de las vidas ilustradas, como la *Vita et miracula* de san Bernardo ideada por Tempesta o la dedicada a san Benito de Bernardino Passeri. De los numerosos casos existentes de utilización de estampas italianas en la pintura aragonesa, mostramos un magnífico ejemplo: una *Inmaculada* de autor desconocido conservada en el convento de carmelitas calzadas de Nuestra Señora de la Asunción en Huesca, copia literal del grabado de Raffaello Schiaminossi según Bernardo Castello (figs. 8 y 9).

## PRESENCIA DE ARTISTAS Y OBRAS ITALIANAS EN ARAGÓN

En el devenir de la pintura barroca aragonesa desempeñó un importante papel, todavía difícilmente mensurable, la llegada de obras foráneas (originales o copias) y en muy inferior medida de artistas que, sin duda, actuaron como catalizadores de los cambios estilísticos. Es lógico pensar que los artistas implicados fueran requeridos para encargos concretos de cierta entidad, o que su concurso se debiera a contactos y relaciones personales que, por lo general, resulta complicado rastrear, por lo que el estudio en este ámbito exige una investigación específica que desborda los objetivos de este trabajo. Por ello, y dado que la historia de la presencia pictórica foránea en el Aragón del Seiscientos sigue siendo una asignatura en buena medida pendiente, en las líneas que siguen nos limitaremos a reunir algunos ejemplos, algunos bien conocidos, que al menos puedan ayudar a comprender la magnitud y posibilidades de la cuestión.

Al igual que sucede en el resto de España, el caravaggismo no tuvo, a juzgar por lo conservado, especial protagonismo en tierras aragonesas, aunque pueden encontrarse entre lo conservado interesantes obras aisladas de esta tendencia, como tres lienzos de *Jesús entre los doctores*, *Salomé con la cabeza del Bautista* y *Las tres Marías ante el sepulcro* de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Bardallur (Zaragoza), o el *Martirio de san Matías* del convento de las «Benitas» (Real Monasterio de Santa Cruz de la Serós) en Jaca (Huesca), u otro de *Las tres Marías* como el de Bardallur que pudimos ver hace años en deficiente estado en la ermita de Nuestra Señora de la Sagrada en Monzalbarba (Zaragoza), o los cuadros traídos de Roma por Juan Salas Malo de Esplugas en 1624 que se conservan en la iglesia parroquial de la Asunción de Caminreal (Teruel)<sup>51</sup>, o una magnífica copia de *La cena de Emaús* de Caravaggio procedente de la ermita de las Santas Mártires de Huesca y ahora en el Museo Diocesano<sup>52</sup>.

En ese mismo museo y provenientes de la sala capitular de la catedral se exhiben cuatro *Padres de la Iglesia Latina* [fig. 10], eco de obras romanas de las primeras décadas del siglo con evidentes recuerdos de Carlo Saraceni o Claude Vignon, de las que conocemos otros conjuntos de calidad, como el que ocupa los laterales de la embocadura de la capilla de San José (o de los Villahermosa) en la primitiva

51 Estas obras están siendo objeto de estudio por José M.ª Carreras Asensio, a quien agradezco la información sobre su existencia.

52 MORTE GARCÍA, Carmen, «Cena de Emaús», en MORTE, Carmen y GARCÉS, Carlos (coords.), *op. cit.*, p. 254.



FIGURA 10. Autor desconocido, *San Agustín*. Huesca, Museo Diocesano. Foto: Museo Diocesano de Huesca.

iglesia de la Inmaculada Concepción del colegio de los jesuitas en Zaragoza<sup>53</sup>. Y una discreta copia del *Cristo ante el Sumo Sacerdote* (1617; Londres, National Gallery) de Gerard van Honthorst, artista perteneciente a los llamados «caravagistas de Utrecht», se conserva en el convento de Nuestra Señora de los Ángeles de clarisas capuchinas en Zaragoza.

No mucha más relevancia cuantitativa parece tener el tenebrismo de corte riberesco-napolitano, si bien algunas exitosas composiciones del pintor de Játiva dieron lugar a versiones de calidad notable, como una *Estigmatización de san Francisco de Asís* (Zaragoza, la Seo) un *San Pedro orante* (Uncastillo, iglesia parroquial de Santa María) que se atribuye a Jusepe Martínez y varias versiones del *Martirio de san Bartolomé* (Sestrica, iglesia parroquial de San Miguel Arcángel; Zaragoza, col. Diputación de Zaragoza, procedente de la iglesia de San Vicente Mártir del Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona, luego Hogar Doz). Copias de evidente calidad de Ribera son también dos lienzos de formato vertical de *Jacob con el rebaño* y *San Sebastián atendido por las mujeres Irene y Lucina* de la

<sup>53</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón», en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa (siglos XVI-XVII)*, Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, 1994, pp. 162-163.



FIGURA 11. Giacinto Brandi, *Santa María Magdalena*. Zaragoza, iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia. Foto: Pedro Perales Burgaz. Archivo digital: Diputación Provincial de Zaragoza.<sup>54</sup>

parroquial de San Martín de Tours en Arándiga (Zaragoza) aunque proceden de la ermita de la Concepción, como sucede con otros dos cuadros apaisados de *Jesús entre los doctores* y *Adoración de los Reyes* atribuidos a un anónimo napolitano<sup>54</sup>.

Uno de los ejemplos más conocidos es el de cuatro lienzos de *Cristo crucificado*, *Santa María Magdalena*, *San Jerónimo penitente* y *San Juan Bautista* [fig. 11], obra de Giacinto Brandi y fechados en la década de 1660, que Diego Castrillo trajo de Roma y fueron instalados h. 1789 en sendos altares rococó adosados a los machones que sustentan la cúpula de la iglesia del actual Hospital de Nuestra Señora de Gracia. Estas obras han de vincularse con la estancia romana de Castrillo como auditor del Tribunal de la Rota, antes de ser nombrado obispo de Cádiz (1673-1676) y arzobispo de Zaragoza (1676-1686). Durante su gobierno en la sede zara-gozana, desarrolló una importante labor de promoción artística, impulsó empresas tan importantes como el nuevo templo del Pilar (cuya primera piedra bendijo

<sup>54</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Jesús entre los doctores» y «Adoración de los Reyes», en *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza (1995-1999)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1995, pp. 213-221.

en 1681) y fundó instituciones benéficas como el Hospital de Nuestra Señora de Piedad de Pobres Convalecientes (1683)<sup>55</sup>. Y fue también Castrillo quien seguramente enriqueció la dotación artística de este edificio con otros tres cuadros de filiación italiana y aire clasicista que representan a *Cristo y la Samaritana*, *Judit y Holofernes* y el *Éxtasis de santa María Magdalena*<sup>56</sup>.

Un desconocido Basilio Cagier firmó en Roma en 1661 el lienzo de *San Martín partiendo la capa* que presidía el retablo mayor de la desaparecida iglesia parroquial de San Martín en Huesca (mueble actualmente ubicado en el transepto de la iglesia de Santo Domingo y San Martín en la misma ciudad); el cuadro bien pudo ser adquirido en la Ciudad Eterna por el doctor Manuel López y Pérez, natural de Huesca y bautizado en esa parroquia, quien en 1700 hizo dorar el retablo y encargó las pinturas del banco<sup>57</sup>.

Por esas mismas fechas, en 1663, y también en Roma, Bernardino Balduino ejecutó sendas versiones de la *Sagrada Familia con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier* para el Hogar Doz de Tarazona —donde también se le atribuye un *Martirio de san Vicente*— y para la iglesia de San Juan el Real de Calatayud<sup>58</sup>.

Aunque madrileño de nacimiento, el joven pintor Pedro Núñez del Valle, formado en Roma en un estilo clasicista teñido de un acusado tenebrismo, fue el elegido por Tomás Femat, perteneciente a una conocida familia infanzona oscense y secretario del rey Felipe IV en el Consejo de la Corona de Aragón, para pintar en 1628 el lienzo titular del retablo de San Orenco que presidía su capilla de la recién construida iglesia de San Lorenzo de Huesca, que firmó «Petrus Nuñez Academicus Romanus»<sup>59</sup>.

Y de cómo los programas iconográficos romanos se convirtieron en referencia ineludible, resulta paradigmático el caso de la capilla de San Andrés de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona (Zaragoza), ubicada en el eje de la girola. Este ámbito experimentó una profunda actualización barroca promovida por el Cabildo turiasonense a finales del siglo XVII, con la instalación de

55 CALVO RUATA, Ignacio, «Santa María Magdalena» y «San Jerónimo penitente», en *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*. Zaragoza, Diputación Provincial, 2012, pp. 308-313.

56 CALVO RUATA, Ignacio, «Éxtasis de santa María Magdalena», en *Joyas de un Patrimonio III*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2003, pp. 271-274.

57 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «El pintor Pedro Aibar Jiménez, Huesca y los Lastanosa», en MORTE, Carmen y GARCÉS, Carlos (coords.), *op. cit.*, p. 199 y nota 25.

58 CALVO RUATA, José I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza, t. I: Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1991, pp. 69-70.

59 PALLARÉS FERRER, M.ª José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, p. 200.

interesante arrimadero en estucos polícromos de filiación veneciana, un retablo de pintura y cuatro grandes cuadros que muestran episodios de la vida del apóstol; el lienzo titular del retablo, con la *Crucifixión de san Andrés*, está muy próximo al del retablo mayor de la iglesia del noviciado jesuítico de Sant'Andrea del Quirinale, obra de Guillaume Courtois *il Borgognone* fechada en 1668, mientras el resto de composiciones se han relacionado con las de la capilla mayor de la basílica de Sant'Andrea della Valle, ejecutadas por Alessandro Algardi y Domenichino (1624-1628) y Mattia Preti (1650-1651). Aunque de autor desconocido, a todas estas pinturas se les adjudica un origen romano, vinculado a la corriente clasicista representada por los discípulos de Carlo Maratta<sup>60</sup>.

Entre los artistas italianos que trabajaron en Aragón, el más conocido fue Francisco Lupicini (Florencia, h. 1590-Zaragoza, 1652), parroquiano de San Miguel y contemporáneo de Jusepe Martínez, quien llevó a cabo la parte pictórica de la capilla de Santa Elena (también conocida como de Nuestra Señora del Carmen) en la Seo de Zaragoza<sup>61</sup>. La dotación artística de este ámbito obedeció a la ejecución de las mandas testamentarias (1610; codicilo 1611) de Francisco Liñán, muerto en 1612, quien había ocupado cargos destacados en el municipio zaragozano. Con cierto retraso y presionados por el Cabildo, los albaceas de Liñán iniciaron su labor en 1636 con la adquisición de la capilla y la terminaron en 1646 con la reja de bronce y el dorado, estofado y encarnado del retablo, si bien las reformas continuaron en las décadas siguientes (hay pagos hasta 1666). La realización del retablo fue contratada el 9 de marzo de 1637 con el escultor Raimundo (Ramón) Senz y el ensamblador Bernardo Conil, mientras la policromía y el dorado se encargaron al pintor Juan Pérez Galbán y, a la muerte de este en 1645, a Juan Orcoyen.

Tanto los lienzos del retablo como los rectangulares que cubren los paños laterales y los lunetos situados sobre estos fueron contratados el 27 de enero de 1638 con el toscano Francisco Lupicini, hermano del rico hombre de negocios Lupicino Lupicini, cuyas buenas relaciones y posición social debieron de propiciar el traslado de aquel a Zaragoza y beneficiarle a la hora de conseguir encargos. No obstante, y a pesar de los comentarios en general nada positivos que le dedica Jusepe

60 ANSÓN NAVARRO, Arturo y CARRETERO CALVO, Rebeca, «La catedral en los siglos del Barroco», en *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 210-212.

61 LOZANO LÓPEZ, J. C., «La pintura barroca en La Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones», en LACARRA DUCAY, M.C. (coord.), *El barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, IFC, 2010, pp. 69-71.

Martínez<sup>62</sup>, tal vez por motivos de competencia profesional, Lupicini muestra una calidad pictórica bastante notable, como sí supo apreciar el cronista leónes Lázaro Díaz del Valle en su *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices* (1656-1659), para quien Lupicini «vivió y murió en Zaragoza dejando gran fama de su nombre por sus muchas y excelentes obras que hizo en aquella ciudad y reino de Aragón».

Es un artista cuya personalidad se va conociendo poco a poco, deslindándola de la de Giovanni Battista Lupicini, familiar suyo, que destacó como copista<sup>63</sup>. Además de los trabajos que realizó en Zaragoza<sup>64</sup>, Lupicino tiene obra localizada en Florencia (Arzobispado) y en Viena (Kuntshistoriches Museum), así como algún interesante cuadro que ha salido a subasta en los últimos años. Para la capilla de Santa Elena Lupicini ejecutó en total once lienzos, siete de ellos para el retablo (aunque en la capitulación no figuran los tres del banco) y cuatro —dos de ellos medios puntos— para los muros laterales, con un programa iconográfico donde se combinan episodios del ciclo de la Pasión (Última Cena, Crucifixión y Descendimiento) con representaciones de santos considerados émulos de Cristo al haber sufrido estigmatización (san Francisco de Asís y santa Catalina de Siena) y escenas cuya protagonista es la Santa Cruz: *Invención de la Santa Cruz por santa Elena, Milagro de la serpiente de plata en el desierto, Suceso del emperador Heraclio cuando lleva la Cruz al monte Calvario y Aparición de la Santa Cruz el día del Juicio Final*.

Capítulo aparte lo constituyen las obras documentadas pero desaparecidas existentes en colecciones aragonesas. Así, entre las pinturas (copias y originales) de artistas célebres como Durero, Tiziano, Tintoretto o Ribera que Lastanosa había reunido en su palacio del Coso se encontraban al menos dos obras de Caravaggio, ahora perdidas, que Juan Francisco Andrés de Uztarroz menciona en su

62 Distante de trato, derrochador de lo mucho que ganó, prolíjo y cansado en su manera de pintar, lo que le dio fama «entre frailes y gente poco entendida en este arte». MARTÍNEZ, Jusepe, *op. cit.*, pp. 260-261.

63 Algunos datos sobre F. Lupicini, en: GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, "Prontuario breve documental sobre el barroco aragonés. Siglo XVII (II)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LII (1993), pp. 94-106.

64 Entre sus obras documentadas están el retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín (1633), un cuadro de la *Concepción* para el convento de Las Fuentes (1638) y seis cuadros para la iglesia de Santa Engracia (1656). O unos cuadros que aportó al matrimonio con Esperanza de Gurrea el marqués de Villamunt, conde de Robles y de Monteagudo y señor de Sangarrén. ALMERÍA GARCÍA, José A. y otros, *Las Artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*, col. Arte en Aragón en el siglo XVII, 1, Zaragoza, IFC, 1983, p. 289.

*Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa:* «un quadro grande de mano de Caravacho, en que está pintado Baco desnudo, con guarnición de negro y oro», y «otro de Michel Ángelo Carabacho, de figuras enteras del tamaño del natural, que sobre el juego se hieren»; Lastanosa también consiguió para su colección una *Sagrada Familia* de Guido Reni que presidía su oratorio y una *Abajamiento de la Cruz* de Ribera que se llevó a la iglesia oscense de Santo Domingo, pero también cuadros mitológicos como un *Cupido descansando sobre su arco* de Luca Cambiaso o un *Baco* de Carracci, y paisajes de Roma y Nápoles, y escenas de género como *Dos niños fatigados por encender una vela* de Tintoretto. También Juan Antonio Grossó, barón de Purroy, poseyó varias obras de Caravaggio, entre ellas una *Disputa en el templo* y una *Bendición de Jacob*. Miguel Marín de Villanueva y Palafox, marqués de San Clemente, dispuso en su camarín de una obra de Correggio, tal vez la *Virgen de la Cesta* que hoy se conserva en la National Gallery de Londres. Y Cecilia Fernández de Heredia, marquesa de Lierta, llevó al matrimonio ciento cincuenta y tres pinturas, entre ellas obras de Caravaggio, Caracciolo, Guercino o los Bassano<sup>65</sup>.

Y entre las existentes en edificios religiosos, hemos de lamentar la pérdida de obras tan destacadas como el lienzo *La Virgen con el Niño y san Francisco*, atribuido a Giovan Battista Crespi, llamado *el Cerano*<sup>66</sup>, que hasta la década de 1960 se conservaba en la iglesia parroquial de Brea de Aragón. Este cuadro [fig. 12], como otros de notable calidad conservados en el templo<sup>67</sup>, pudieron ser enviados para su dotación desde Zaragoza (recordemos que el Cabildo del Pilar ostentaba desde 1446 la jurisdicción plena sobre la villa) a raíz de la unión de Cabildos (1676) y coincidiendo con el inicio de la reforma barroca de la iglesia, o inmediatamente después de la toma de posesión del señorío de Brea por parte del recién creado Cabildo Metropolitano (11-IX-1679)<sup>68</sup>. También en paradero desconocido están una *Inmaculada* y un *San Nicolás de Tolentino* pintados h. 1651 por el toscano Angelo Nardi —pintor del rey afincado en Madrid— con destino al convento de agustinos descalzos de

<sup>65</sup> MORTE, *op. cit.*, p. 254; ANSÓN NAVARRO, Arturo, «La pintura en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa», en MORTE, Carmen y GARCÉS, Carlos (coords.), *op. cit.*, pp. 109-115.

<sup>66</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid y Fundación Valdecilla, 1965, p. 352 y lám. 107.

<sup>67</sup> V. gr. una *Sagrada Familia* (*Descanso en la huída a Egipto*), algo alterada por los craquelados y barnices degradados, de claras reminiscencias boloñesas (Reni, Domenicchino...).

<sup>68</sup> LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, «Una serie inédita del pintor Francisco Antolínez en la iglesia parroquial de Brea de Aragón», *Artigrama*, 17 (2002), p. 333, nota 10.



FIGURA 12. Giovan Battista Crespi, *La Virgen con el Niño y san Francisco*. Brea de Aragón (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa Ana. Foto extraída de: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid y Fundación Valdecilla, 1965, lám. 107.

Zaragoza, para cuyo pago los religiosos se obligaron a celebrar en el convento dos mil misas por el alma del artista<sup>69</sup>.

Las alusiones a «cuadros de láminas de Roma», «pintura de Roma», «países de Roma», o a copias de reputados artistas menudean en la documentación notarial (testamentos, relaciones de bienes, inventarios, dotes matrimoniales...) <sup>70</sup>, sin que en la mayoría de los casos podamos determinar, debido a su imprecisión, el carácter y calidad de estas obras, o si responden más bien a un afán de prestigio o incluso a un cierto esnobismo que su mero enunciado proporcionaba. En

69 MONEVA RAMÍREZ, Lourdes, *Documentación artística años 1649-1651 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis), 1984, doc. 8334. [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 739].

70 Véase, a modo de ejemplo, el inventario de los bienes muebles de Francisco Navarro de Eugui, tesorero de la catedral de Tarazona y obispo electo de Huesca, realizado en 1628: CARRETERO CALVO, Rebeca, «Gusto y coleccionismo de arte italiano en Aragón hacia 1600: Francisco Navarro de Eugui, obispo de Huesca», en *Simposio “Reflexiones sobre el gusto”*, Zaragoza, IFC, 2012, pp. 185-204.

cualquier caso, la presencia e influencia trasalpina, lejos de diluirse, como sucedió con la flamenca, siguió estando muy presente en la plástica aragonesa del siglo XVIII, y tomó nuevo impulso tras el regreso h. 1735 de José Luzán de su estadía italiana y también gracias a la llegada a España en 1753 de Corrado Giaquinto. Los artífices locales siguieron practicando el *grand tour* como lo habían hecho sus colegas del siglo anterior, a sus expensas o ahora también como pensionados, contando además para ello con el apoyo y mecenazgo de hombres cultos que ocuparon puestos diplomáticos de responsabilidad (Manuel de Roda, José Nicolás de Azara...), y continuaron haciendo uso de modelos (dibujos, grabados, vacíos...) traídos de Italia, aplicados ahora a una enseñanza académica que terminó por asentarse, no sin problemas, muy a finales del Setecientos, con la creación de la Escuela de Dibujo promovida por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (1784) y la fundación de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1792).