

TESIS DOCTORAL



*El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón:
Catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas,
literarias y devocionales de su pintura*



Dirigida por: Dra. M^a. Isabel Álvaro Zamora



JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ



Universidad de Zaragoza
2004



ISBN: 84-7733-766-7
DL: Z-1062-2005

El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: Catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura

ÍNDICE GENERAL

1.	PRESENTACIÓN	
	1.1. Justificación.	p. 1
	1.2. Objetivos, contenidos y estructura.	1
	1.3. Metodología.	2
	1.4. Obstáculos y agradecimientos.	4
	Anexo I. Relación de inventarios no publicados consultados.	5
	Anexo II. Mapa de localizaciones.	6
	Anexo III. Relación de archivos consultados y siglas.	7
	Anexo IV. Principales repertorios de grabados utilizados.	9
	Anexo V. Abreviaturas y terminología bibliográfica.	10
2.	CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: ARAGÓN Y SU PINTURA EN EL SIGLO XVII	
	2.1. Aragón en el siglo XVII: contexto histórico:	12
	2.1.1. Las instituciones	12
	2.1.2. La población	15
	2.1.3. La sociedad	17
	2.1.4. La ciudad y el campo	20
	2.1.5. La economía	22
	2.1.6. La religión y la Iglesia	25
	2.1.7. La cultura	35
	2.2. Estado y prospectiva del conocimiento de la pintura barroca en Aragón:	44
	2.2.1. Fuentes y bibliografía	44
	2.2.2. Estado actual	52
	2.2.3. Prospectiva y metodología	54
	2.3. Panorama de la pintura barroca en Aragón:	55
	2.3.1. Definición y límites cronológicos	56
	2.3.2. El problema de la “escuela aragonesa”	57
	2.3.3. El desarrollo de la actividad profesional y el estatus de los artistas	58
	2.3.4. La clientela	61
	2.3.5. Los géneros y la temática	61
	2.3.6. Las tres generaciones de pintores	73
	2.3.7. Presencia de artistas y obras foráneos	76
	2.3.8. Valoración cuantitativa-cualitativa y distribución geográfica	79
	2.3.9. Las fuentes gráficas y literarias	80

3.	VICENTE BERDUSÁN Y ARAGÓN	
3.1.	Revisión historiográfica y estado de la cuestión:	85
3.1.1.	Metodología	85
3.1.2.	Consideraciones previas	85
3.1.3.	El siglo XVII: la ausencia de Berdusán en la literatura artística	90
3.1.4.	El siglo XVIII: de las <i>Vidas</i> de Palomino al <i>Viaje</i> de Ponz	92
3.1.5.	El siglo XIX: de Ceán Bermúdez al conde de la Viñaza	99
3.1.6.	El siglo XX (1900-1980): de Ricardo del Arco a Esteban Casado	116
3.1.7.	El siglo XX: los últimos veinte años	128
3.2.	Biografía artística:	140
3.2.1.	Nacimiento y formación artística (1632-1660)	140
	Infancia y traslado a Tudela (1632-1644)	140
	El periodo 1644-1653	141
	El inicio de la actividad artística (1655-1660)	157
3.2.2.	La década de 1660	159
	Primera obra conocida	159
	El periodo 1660-1668	164
	Berdusán en la ciudad de Huesca	166
	Pinturas para un retablo documentado en Zaragoza	197
	Un lienzo navarro en Ejea de los Caballeros (Z.)	203
3.2.3.	La década de 1670	205
	El <i>San Acacio</i> de Biota (Z.)	205
	Nuevas obras para la ciudad de Huesca	211
	Las pinturas para el monasterio de Veruela (Z.)	239
	El monasterio de Veruela y los duques de Villahermosa	274
	El <i>San José y el Niño</i> del colegio de San Vicente (Z.)	278
3.2.4.	La década de 1680	283
	El retablo mayor de la parroquial de Magallón (Z.)	283
	El retablo de la Visitación en la colegiata de Daroca (Z.)	290
	El <i>San Francisco de Asís</i> de Corella (Navarra)	299
	Dos retablos en Gea de Albarracín (Teruel)	300
	El retablo de la Dormición de san José en Maluenda (Z.)	310
	El retablo de la Inmaculada en la parroquial de Magallón	312
	Nuevas obras en Daroca	313
	Un <i>Obispo bautizando</i> en una colección particular	318
	El retablo de la Virgen del Pilar de la parroquial de Magallón	321
	El retablo mayor de la parroquial de Villafranca de Ebro (Z.)	324
	El <i>San José y el Niño</i> de la parroquial de Hecho (H.)	332
	El retablo de la Transfiguración en Daroca	333
3.2.5.	Los últimos años: 1690-1697	339
	Primeras obras en Tarazona (Z.)	339
	Un <i>San José y el Niño</i> en una colección particular zaragozana	347
	El ciclo eucarístico de la capilla de San José (Z.)	348
	La <i>María Magdalena arrepentida</i> de Los Fayos (Z.)	370
	Dos retablos en Ojos Negros (T.)	376
	El retablo de San Sebastián de la parroquial de Magallón (Z.)	383
	Nuevas obras en Tarazona	384
	El <i>San Francisco Javier</i> de la parroquial de Encinacorba (Z.)	388
	El retablo de la Inmaculada en la parroquial de Fuendejalón (Z.)	389

3.2.6.	Obras sin datación precisa	395
	La <i>Doble Trinidad</i> de Albalate del Arzobispo (Z.)	395
	Una <i>Levitación de san Juan de la Cruz</i> en Tarazona	397
	El <i>San Lorenzo</i> del Santo Sepulcro de Calatayud (Z.)	401
	Una <i>Santa Catalina de Siena</i> en el Museo de Zaragoza	402
	Una <i>Glorificación de Santa Águeda</i> en paradero desconocido	402
	Tres cuadros con guirnaldas de flores	403
3.2.7.	Obras de atribución rechazada	407
	Obras en la ciudad de Huesca	408
	Obras en la provincia de Zaragoza	415
	Obras fuera de Aragón	419
3.3.	El “berdusanismo”.	422
3.4.	Conclusiones.	426

4. FICHAS DE CATALOGACIÓN

Apéndices

5. BIBLIOGRÁFICO (fuentes manuscritas y bibliografía)

6. EXPOSICIONES

7. DOCUMENTAL

8. GRÁFICO

1. Presentación

1. PRESENTACIÓN

“En general, la época del barroco tardío en España es aún prácticamente desconocida por todos excepto por los especialistas. Los esfuerzos investigadores no han hecho justicia a la mayoría de los artistas que florecieron en este tiempo. Muchas de las principales figuras carecen todavía de monografías y catálogos razonados”.

(Traducción del texto original: SULLIVAN, Edward J.; y AYALA MALLORY, Nina (1982): *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections* (catálogo de exposición). Princeton, The Art Museum y Princeton University Press, p. XV).

1.1. Justificación

En los últimos veinticinco años han tenido lugar una serie de acontecimientos expositivos y editoriales que han permitido un mayor y mejor conocimiento de la trayectoria vital y artística del pintor Vicente Berdusán (Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1632- Tudela, Navarra, 1697), superando de esta forma el infortunio crítico y el olvido historiográfico del que había sido objeto. Estas aportaciones contemporáneas han servido también para evidenciar las lagunas y carencias relativas a determinados aspectos biográficos y artísticos, entre ellas algunas concretas y objetivas, como es el periodo 1644-1653, durante el cual se pierde el “rastros documental” de Berdusán, o las concernientes a su formación artística, tema que hasta el momento no ha recibido una explicación satisfactoria, y otras más difusas y sutiles como la valoración de la participación del taller y de otros artistas en la extensa producción artística a él atribuida, asunto éste que ha planteado no pocos problemas y ha impedido una correcta definición de su personalidad artística.

Además de éstos y de otros retos que la investigación tenía pendientes, existía otra deficiencia importante que afectaba al desigual conocimiento de la producción berdusanesca en los distintos territorios de su “dominio artístico”. Así, en los últimos diez años ese conocimiento ha avanzado notablemente, en lo que a Navarra y País Vasco se refiere, mediante la incorporación de nuevas obras a su catálogo, el hallazgo de valiosos –aunque escasos- datos documentales, el planteamiento de nuevas atribuciones y la profundización en aspectos formales, estilísticos, iconográficos y sociológicos. En Aragón, por el contrario, las aportaciones en todos estos campos han sido puntuales y se echaba en falta un estudio de conjunto que incluyera la actualización y expurgo de su producción.

1.2. Objetivos, contenidos y estructura

Las carencias y desigualdades apuntadas anteriormente motivaron la decisión de dedicar nuestra tesis doctoral a la obra aragonesa de este artista, con el doble propósito de completar los estudios ya existentes y de situar convenientemente a Berdusán en el panorama general de la pintura aragonesa y española de su centuria. La investigación cuyos resultados presentamos aspira, pese a su inevitable y justificada limitación territorial, a conformar una historia total que tenga en cuenta lo ya conocido y comprenda tanto el necesario catálogo crítico y razonado como los múltiples aspectos

que conforman el hecho artístico: circunstancias vitales, relaciones personales, encargos, promoción y mecenazgo, coleccionismo y gusto artístico, funcionamiento del taller, modos de trabajo, programas iconográficos y mentores de los mismos, transmisión y utilización de modelos, fuentes filológicas, préstamos e influencias de otros artistas, consideración artística, relaciones con otras artes, etc.

Para ello, se consideró imprescindible, además de definir el punto de llegada (los objetivos anteriormente citados), establecer el contexto general en el que se desarrollaron los acontecimientos estudiados, razón por la que incluimos sendos capítulos dedicados, por un lado, al ambiente histórico y artístico aragonés del seiscientos, con especial atención a la segunda mitad de la centuria y a los aspectos de mayor relevancia para el tema estudiado, y por otro al estado del conocimiento de la pintura barroca en esas mismas coordenadas espacio-temporales. Este análisis previo, en el que aportamos datos e ideas inéditos acerca de artistas, obras y modelos iconográficos, resultaba además necesario para poder estimar debidamente tanto la aportación artística de Berdusán como nuestra propia contribución investigadora.

El cuerpo del trabajo, centrado en las relaciones entre Vicente Berdusán y Aragón, aborda, en primer lugar y como punto de partida inexcusable, una exhaustiva revisión historiográfica que sirve, al mismo tiempo, de estado de la cuestión hasta el año 1999, fecha en que dimos inicio a nuestra tesis doctoral. A continuación se acomete, siguiendo –en la medida de lo posible– el orden cronológico y por décadas, el estudio y análisis de los datos obtenidos durante la investigación, con los que se intenta reconstruir y completar la “biografía artística” del pintor. Se incorporan también sendos apartados dedicados a obras de cronología imprecisa, a obras de atribución rechazada y al “berdusanismo”, término en el que englobamos a una serie de autores y obras que, de forma evidente, acusan la influencia de Berdusán y prolongan durante algún tiempo –aunque con una acusada pérdida general de calidad– sus estilemas característicos. Este capítulo finaliza con unas conclusiones generales en las que se intenta determinar el protagonismo y papel de Berdusán en la pintura aragonesa del barroco, así como su ubicación correcta en el panorama pictórico nacional, y se analizan objetivamente la importancia de las aportaciones, los avances conseguidos respecto de la situación anterior, los problemas y lagunas todavía existentes y las vías abiertas a futuras investigaciones.

Como capítulo complementario del anterior, se han elaborado las fichas de catalogación de todas las obras estudiadas.

El trabajo incluye cuatro apéndices: el bibliográfico (que incluye también las fuentes manuscritas), el de exposiciones, el documental y el gráfico.

1.3. Metodología

En una primera fase de la investigación se procedió, por un lado, al acopio de bibliografía y otras fuentes sobre el artista y su época, al vaciado sistemático de los mismos y a la creación de un fichero de trabajo. Con estas informaciones, que se fueron enriqueciendo y completando constantemente y hasta el último momento, se elaboraron el estado de la cuestión y la revisión historiográfica.

Paralelamente, y con el fin de iniciar la búsqueda de obras inéditas para completar el catálogo berdusanesco, se vaciaron todos los catálogos monumentales e inventarios –publicados y no publicados– referidos a bienes muebles, que instituciones diversas –con criterios, métodos y resultados igualmente diversos– han venido realizando en esta comunidad autónoma (*vid.* Anexo I), así como algunos archivos

fotográficos antiguos que han aportado, en algunos casos, datos de gran importancia. De todos estos documentos se extrajeron las informaciones pertinentes para confeccionar un mapa de localidades a visitar, que en un primer momento superaban en número las cuatrocientas cincuenta (expurgos posteriores, realizados fundamentalmente mediante la visualización de fotografías, permitieron afinar la búsqueda y rebajar levemente esa abultada cifra inicial). Una vez concedidos los permisos solicitados, dio comienzo el trabajo de campo, consistente en la visita, mediante rutas preestablecidas, a las localidades seleccionadas (*vid.* Anexo II), a la catalogación y fotografiado sistemáticos de las obras halladas y, en su caso, a la consulta de los archivos -eclesiásticos y notariales, básicamente- conservados (*vid.* Anexo III). Los resultados obtenidos en esta fase del trabajo no sólo sirvieron para localizar la producción –bastante dispersa, como veremos- de Berdusán, sino que nos proporcionaron un conocimiento amplio y directo de la pintura barroca existente (que también hemos intentado sistematizar y analizar, con enfoques y aportaciones inéditas); conocimiento que ha sido fundamental para contextualizar y valorar mejor a nuestro artista.

Los datos obtenidos en el trabajo de campo fueron contrastados con lo ya conocido y completados con las informaciones procedentes de fuentes de diversa naturaleza. El trabajo en esta fase de la investigación se centró también en los aspectos iconográficos y en los modelos y textos literarios que pudieron servir a Berdusán de pauta e inspiración para sus pinturas, para lo cual se han revisado los catálogos razonados de numerosos artistas y algunos de los más importantes repertorios y *corpus* de obra gráfica (*vid.* Anexo IV).

La última fase del trabajo consistió en la ordenación y análisis de los datos, la redacción del texto y de las conclusiones, y la elaboración de las fichas de catalogación y de los apéndices.

Las fichas de catalogación han sido clasificadas en cuatro categorías: atribuciones seguras, atribuciones dudosas, atribuciones rechazadas y obras perdidas o en paradero desconocido. Dentro de esta clasificación, el orden elegido es el cronológico y la numeración correlativa. En el caso de los retablos, existe una ficha general y otras (individualizadas mediante letras del alfabeto) para cada pintura.

Para la bibliografía y las referencias en notas se ha optado por el sistema abreviado o anglosajón, de tal forma que en el aparato crítico y en las fichas se citan únicamente los apellidos (en mayúscula) del autor o autores, seguidos del año de publicación y, en su caso, del tomo, capítulo o páginas correspondientes, mientras en el apéndice, que incluye también las fuentes manuscritas, las citas se ordenan alfabéticamente, son completas y se inician, para su perfecta identificación, con el nombre completo del autor o autores, seguido del año de publicación entre paréntesis. En los casos en que a un mismo autor le corresponden dos o más publicaciones del mismo año, éstas se diferencian con una letra minúscula.

El apéndice de exposiciones sigue la misma pauta: la referencia extractada incluye la primera palabra significativa del título de la exposición (en mayúscula y cursiva), seguida del año en que tuvo lugar y del número de catálogo (si lo hay), mientras en la referencia desarrollada aparecen el título completo de la exposición, el año, el lugar y las fechas concretas del evento.

El apéndice documental está ordenado por orden cronológico y en él se incluyen la fecha y el lugar de expedición del documento, la regesta, la localización topográfica exacta, la referencia bibliográfica de las publicaciones donde el documento se cita o reproduce y la transcripción *in extensum*. En muchos otros casos, las referencias a documentos se incluyen únicamente en notas, por tratarse de informaciones puntuales, indirectas o de menor relevancia.

1.4. Obstáculos y agradecimientos

No puedo obviar en esta presentación, sin que ello pretenda ser una justificación de los posibles errores cometidos, sino más bien una crítica constructiva y positiva, los obstáculos y dificultades que han surgido durante los casi cinco años que ha durado esta investigación. En primer lugar, la falta de inventarios y catálogos, así como de buenos repertorios fotográficos, de la que adolece nuestra Comunidad Autónoma; carencia ésta que ha sido denunciada ya en repetidas ocasiones y desde hace bastantes años por voces más autorizadas que la nuestra, y que sigue suponiendo un lastre considerable para cualquier tarea de este tipo. En segundo lugar, el propio estado de los conocimientos sobre la pintura barroca aragonesa (asunto al que dedicamos un apartado específico), y en concreto la inexistencia de catálogos razonados de otros artistas del s. XVII aragonés, sin los cuales resulta complicado establecer relaciones formales o visiones generales de cierta consistencia; lo mismo puede decirse de los escasos estudios monográficos o temáticos, siquiera de asuntos transversales o interdisciplinares (historias locales, biografías...), lo que obliga a costosas indagaciones paralelas a las del tema propio de investigación. En tercer lugar, la dificultad para conocer las obras conservadas en las colecciones particulares y, una vez salvado este primer obstáculo, para acceder a las mismas; este mismo problema afecta a algunos conventos de clausura, cuyas rígidas -y respetables- normas hacen imposible el estudio del riquísimo patrimonio que suelen albergar. Y, por último, las pérdidas, expolios y enajenaciones, producidos en determinados momentos históricos bien conocidos, pero también constatables en tiempos mucho más recientes; a este triste e irremediable empobrecimiento patrimonial se suma el deficiente estado de conservación de muchas de las obras conservadas, que en ocasiones hace casi imposible su identificación, descripción y estimación artística.

Finalmente, quiero expresar un primer y especial agradecimiento compartido a mi familia, por su ayuda y comprensión, y a mi directora de tesis, la profesora M^a. Isabel Alvaro Zamora, quien desde el principio de esta aventura –y aún antes- depositó en mí su confianza y ha sabido durante este tiempo dosificar, a partes iguales, su apoyo y exigencia.

En segundo lugar, a los propietarios y responsables de las obras estudiadas, por las facilidades dadas para su estudio, y en particular a los obispados, delegaciones de patrimonio y religiosos de las diócesis aragonesas, sin cuya colaboración este tipo de trabajos no serían posibles.

Y, por último, a un numeroso conjunto de personas que con sus informaciones, consejos, opiniones y apoyo moral han hecho que el resultado final se haya visto enriquecido de forma notable.

Juan Carlos Lozano López
Abril de 2004

ANEXO I





Relación de inventarios no publicados consultados (entre paréntesis, el autor o autores, y entre corchetes la localización del ejemplar utilizado):

- *Inventario artístico del partido judicial de Ateca* (Francisco Martínez García y Agustín Rubio Semper) [Agustín Rubio Semper].
- *Inventario artístico del partido judicial de Borja* (M^a. Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis) [Borja, Centro de Estudios Borjanos].
- *Inventario artístico del partido judicial de Calatayud* (Francisco Martínez García y Agustín Rubio Semper) [Agustín Rubio Semper].
- *Inventario artístico del partido judicial de Cariñena* (Belén Boloqui Larraya y Carmen Morte García) [Carmen Morte García].
- *Inventario artístico del partido judicial de Daroca* (Juan F. Esteban Lorente y otros; revisado por Fabián Mañas Ballestín) [Juan F. Esteban Lorente y Fabián Mañas Ballestín].
- *Inventario artístico del partido judicial de La Almunia* (Adelaida Allo Manero, Juan F. Esteban Lorente y Ana Jesús Mateos Gil) [Juan F. Esteban Lorente].
- *Inventario artístico del partido judicial de Pina de Ebro* (Belén Boloqui Larraya, M^a. Carmen Lacarra Ducay y Carmen Morte García) [Carmen Morte García].
- *Inventario de bienes muebles e inmuebles del obispado de Jaca* (Jesús Lizalde, José Luis Lobera y José Ramírez) [Jaca, palacio episcopal].
- *Inventario de bienes muebles e inmuebles del obispado de Teruel* (Pedro Martínez y Ángel Novella) [Teruel, palacio episcopal].
- *Inventario de bienes muebles e inmuebles del arzobispado de Zaragoza* (Hermanos Albareda) [Zaragoza, palacio arzobispal].
- *Inventario de la diócesis de Tarazona (borrador)* (Fabián Mañas Ballestín, a partir del inventario realizado a fines de la década de 1960 por Carlos Domínguez y José Galindo, completado con otras fuentes) [Fabián Mañas Ballestín].
- *Inventario General de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en Aragón (diócesis de Huesca, Barbastro, Jaca y parte de la de Zaragoza)* (M^a. Carmen Lacarra Ducay, dir.) [Zaragoza, Diputación General de Aragón].
- *Arxiu Mas* del Institut Amatller d'Art Hispanic (Barcelona). Copias de las fotografías correspondientes a las provincias de Zaragoza [A.D.P.Z.] y Huesca [Fototeca de la Diputación de Huesca].
- Archivos fotográficos de arte aragonés “Juan Mora Insa” y “José Galiay” [A.H.P.Z.].

ANEXO II

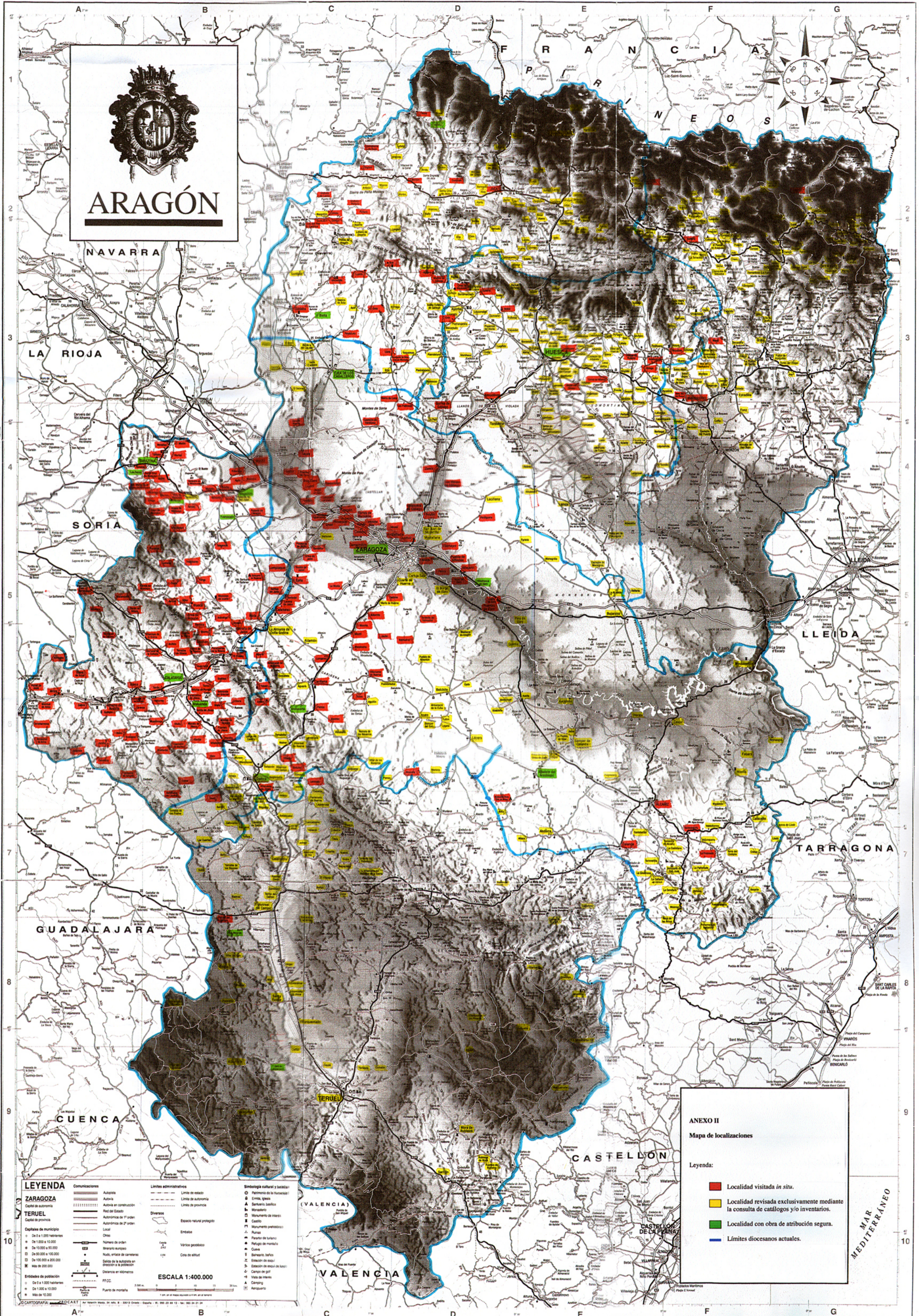
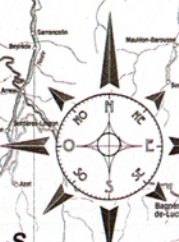
Mapa de localizaciones

Leyenda:

-  Localidad visitada *in situ*.
-  Localidad revisada exclusivamente mediante la consulta de catálogos y/o inventarios.
-  Localidad con obra de atribución segura.
-  Límites diocesanos actuales.



ARAGÓN



LEYENDA

ZARAGOZA Capital de autonomía		Comunicaciones		Límites administrativos		Simbología cultural y turística	
TERUEL Capital de provincia							
Capitales de municipio							
De 0 a 1.000 habitantes							
De 1.000 a 10.000							
De 10.000 a 50.000							
De 50.000 a 100.000							
De 100.000 a 200.000							
Más de 200.000							
Entidades de población							
De 0 a 1.000 habitantes							
De 1.000 a 10.000							
De 10.000 a 50.000							
De 50.000 a 100.000							
Más de 100.000							

ANEXO II
Mapa de localizaciones

Leyenda:

- Localidad visitada *in situ*.
- Localidad revisada exclusivamente mediante la consulta de catálogos y/o inventarios.
- Localidad con obra de atribución segura.
- Límites diocesanos actuales.

MAR MEDITERRANEO

ANEXO III**Siglas y relación de archivos consultados y/o citados**

A.B.S.L.	Archivo de la Basílica de San Lorenzo de Huesca
A.C.C.H.	Archivo del Convento de Capuchinas de Huesca
A.C.C.D.H.	Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Huesca
A.C.C.D.O.	Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Orduña (Vizcaya)
A.C.D.	Archivo de la Colegiata de Daroca
A.C.H.	Archivo de la Catedral de Huesca
A.C.P.	Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza
A.C.S.	Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza
A.C.T.	Archivo de la Catedral de Tarazona
A.D.A.	Archivo Diocesano de Albarracín
A.D.J.	Archivo Diocesano de Jaca
A.D.P.Z.	Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza
A.D.T.	Archivo Diocesano de Tarazona
A.D.Z.	Archivo Diocesano de Zaragoza
A.E.P.	Archivo Episcopal de Pamplona
A.H.N.	Archivo Histórico Nacional (Madrid) *
A.H.P.B.	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Borja
A.H.P.C.	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Calatayud
A.H.P.D.	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Daroca
A.H.P.H.	Archivo Histórico Provincial de Huesca
A.H.P.M.	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid
A.H..P.T.	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tudela
A.H.P.Ta.	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona
A.H.P.Z.	Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
A.H.Prot.Z.	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza
A.M.H.	Archivo Municipal de Huesca
A.M.P.Z.	Archivo del Museo Provincial de Zaragoza
A.M.Z.	Archivo Municipal de Zaragoza
A.P.A.	Archivo Parroquial de Albalate del Arzobispo

* . Consultado en soporte digital en el Centro de Documentación Ibercaja (Zaragoza).

A.P.B.	Archivo Parroquial de Biota
A.P.E.	Archivo Parroquial de Encinacorba
A.P.F.	Archivo Parroquial de Fuendejalón
A.P.G.A.	Archivo Parroquial de Gea de Albarracín
A.P.H.	Archivo Parroquial de Hecho
A.P.L.	Archivo Parroquial de Lucena de Jalón
A.P.M.	Archivo Parroquial de Magallón
A.P.O.N.	Archivo Parroquial de Ojos Negros
A.P.S.F.	Archivo Parroquial de San Felipe y Santiago el Menor (Zaragoza)
A.P.S.G.	Archivo Parroquial de San Gil Abad (Zaragoza)
A.P.S.Gi.	Archivo Parroquial de San Ginés (Madrid)
A.P.S.I.	Archivo Parroquial de San Ildefonso (o Santiago el Mayor) (Zaragoza)
A.P.S.M.	Archivo Parroquial de San Miguel (Zaragoza)
A.P.S.P.	Archivo Parroquial de San Pablo (Zaragoza)
A.P.S.S.	Archivo Parroquial de San Sebastián (Madrid)
A.P.V.E.	Archivo Parroquial de Villafranca de Ebro
A.R.A.H.	Archivo de la Real Academia de la Historia (Madrid)
A.V.B.	Archivo Vizcondal de Biota (particular)
B.A.D.C.D.D.P.U.Z.	Biblioteca del Área de Derecho Civil del Departamento de Derecho Privado de la Universidad de Zaragoza
B.C.S.Z.	Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza
B.G.U.Z.	Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza
B.L.G.	Biblioteca Lázaro Galdiano (Madrid)
B.P.H.	Biblioteca Pública de Huesca

ANEXO IV

Principales repertorios de grabados utilizados (además de los catálogos razonados, catálogos de exposiciones y monografías reseñados en el aparato crítico)

- BERNINI, Grazia; MASSARI, Stefania; y PROSPERI, Simonetta: *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezione dell'Istituto Nazionale per la Grafica*. Roma, Ed. Quasar, 1985.
- GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español: siglos XV, XVI y XVII*, 2 vols. Valladolid, Diputación Provincial, 1984.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José M^a: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 12 vols. Vitoria, Ed. Ephialte, 1992-1996.
- MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royale Albert I^{er}*, 4 vols. Bruselas (Bélgica), Bibliotheque Royale Albert I^{er}, 1978-1983.
- PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 3 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1983.
- VV.AA.: *The Illustrated Bartsch*. Norwalk Connecticut (USA), Abaris Books.
- VV.AA.: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. Bruselas (Bélgica), Arcade Press.

ANEXO V

Abreviaturas y terminología bibliográfica utilizados

Abad.	Abadiado.
Agust.	Agustino / a / os / as.
Áng.	Ángulo.
Ant.	Anterior (para cronologías)
Aprox.	Aproximadamente.
Atrib.	Atribución / atribuido.
C.m.	Con marco.
Cap.	Capítulo.
Carmel.	Carmelita / s.
Cat.	Catálogo.
Cfr.	Confróntese.
Cister.	Cisterciense.
Cms.	Centímetros.
Cron.	Cronista.
Dcho / a.	Derecho / a.
Dean.	Deanato.
Dep.	Depósito (para obras de arte).
Det.	Detalle
Doc. / s.	Documento / s.
Dom.	Dominico / a / os / as.
Episc.	Episcopado.
F. / ff.	Folio / folios.
Fig. / s.	Figura / s.
Franc.	Franciscano / a / os / as.
H.	Hacia (para cronologías)
Ibidem	En la misma obra (para impresos).
Ídem	Del mismo autor.
Il. / s.	Ilustración / ones.
Imp.	Imprenta / impresor.
Inf.	Inferior.
<i>Infra</i>	Más abajo.
Inv.	Inventario.
Izdo/a.	Izquierdo/a.
Lám. / s.	Lámina / s.
Leg.	Legajo
<i>Loc. cit.</i>	Lugar citado (para documentos).
Ms.	Manuscrito.
Not.	Notario.
Núm / s.	Número / s.
<i>Op. cit.</i>	Obra citada.
P. / pp.	Página / páginas.
<i>Passim</i>	En toda la obra.
Post.	Posterior (para cronologías).
R.	Recto (para documentos o manuscritos foliados).
Resp.	Respectivamente.

S. / ss.	Siglo / siglos.
S.f.	Sin foliar.
S.I.	Compañía de Jesús.
S.m.	Sin marco.
S.p.	Sin paginar.
<i>Sic</i>	Así, de este modo.
Sig.	Signatura.
<i>Supra</i>	Más arriba.
Ss.	Siguientes (referido a páginas o folios).
T.	Tomo
Trad.	Traducción.
<i>Ut supra</i>	Arriba del todo.
V.	Vuelto (para documentos o manuscritos foliados).
Vers.	Versículo (para citas bíblicas).
<i>Vid.</i>	Véase.
Vol.	Volumen.
<i>V.gr.</i>	Por ejemplo.

**2. Contexto histórico-artístico:
Aragón y su pintura en el siglo XVII**

2. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: ARAGÓN Y SU PINTURA EN EL SIGLO XVII

2.1. Aragón en el siglo XVII: contexto histórico ¹

La situación general que Aragón presenta en el s. XVII reproduce, con algunos matices singulares, la existente en el resto de España. Ese paralelismo incumbe también a la fortuna historiográfica del periodo, pues tanto en el ámbito aragonés como en el español se han ido deslizado algunos tópicos que han lastrado el acercamiento científico a la realidad histórica. Uno de los más extendidos afecta precisamente al reinado de Carlos II (1661-1700) –periodo en el que centraremos nuestra atención- y a la propia figura real, considerados de forma particularmente despectiva dentro del contexto de crisis y decadencia que caracteriza el reinado de los Austrias menores. Aun siendo innegables las evidencias empíricas de la crisis y la pérdida de la hegemonía europea en beneficio de Francia –fenómenos en realidad heredados del reinado anterior-, así como el carácter enfermizo del último monarca Habsburgo, considerado por algunos como un “*final de raza*”, la historiografía actual tiende a una reivindicación de la imagen del *Hechizado* e incluso apunta a un ligero cambio de tendencia de signo positivo en las dos últimas décadas de su gobierno²; cambio materializado en una cierta recuperación económica y demográfica que no afectó por igual a todas las regiones, pues fue más evidente en la periferia cantábrica y mediterránea –zonas donde la crisis no había sido tan aguda- y que en cualquier caso quedó interrumpida por la guerra de Sucesión (1701-1714).

2.1.1. Las instituciones

En el ámbito político, durante el siglo XVII Aragón mantiene sus instituciones de origen medieval independientes de la Corona, que constituyen el fundamento de su identidad frente a Castilla. Entre ellas destaca el Justiciazgo, tal vez la más representativa en la defensa de los fueros y libertades aragoneses, que serían conculcados a raíz de la promulgación de los *Decretos de Nueva Planta* (1707-1711) por Felipe V. Sin embargo, a lo largo de la centuria se observa cómo alguna de esas instituciones cede progresivamente parte de su autonomía en beneficio del poder central –así sucede con el propio Justiciazgo, cuya estrella había comenzado a declinar a fines del s. XVI como consecuencia de las denominadas “alteraciones de Aragón”-, mientras otras ven limitada su capacidad de actuación y alguna –v.gr. la Diputación del Reino- concentra múltiples competencias, convirtiéndose en un órgano complejo de difícil definición.

Las instituciones aragonesas de la época pueden agruparse en cuatro categorías, en función de su dependencia: Diputación y Justiciazgo (del Reino), Audiencia Real,

¹ . Para la elaboración de esta síntesis hemos tomado como base los siguientes autores y obras: DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1963 y 1970 / 1992; SOLANO y ARMILLAS, 1976; COLÁS LATORRE y SALAS AUSÉNS, 1977; VV.AA., 1977; TORRAS ELÍAS, 1982; MARAVALL, 1983; GÓMEZ ZORRAQUINO, 1987a y 1987b; UBIETO ARTETA, 1994; CALVO POYATO, 1998; GARCÍA CARCEL y ALABRÚS IGLESIAS, 2001; BENNASSAR, 2001; y VV.AA., 2001. A ellos hay que añadir, para cuestiones particulares, otras referencias que aparecen en notas.

² . La mayor parte de los historiadores sitúan el periodo más crítico de la España moderna entre los años 1640-1685, lapso en el que se produjo una lamentable coincidencia de factores negativos.

Gobernación, Virreinato, Consejo de Aragón e Inquisición (de la Corona), Cortes (mixta) y Concejos (de los municipios).

La Diputación suplía a las Cortes cuando estaban disueltas y hacía cumplir sus dictámenes y acuerdos, entre ellos los referidos a las prestaciones –los llamados “servicios”- económicas y militares a la Corona, que fueron especialmente gravosos en dinero y capital humano para Aragón. Los ocho diputados se elegían por insaculación entre los cuatro brazos: estamento eclesiástico, con dos bolsas: alta jerarquía y capitulares; alta nobleza, con otras dos bolsas: nobles con y sin título; baja nobleza, también con dos bolsas: caballeros –los que eran armados con el ceremonial- e infanzones –que podían heredar o comprar la infanzonía-; y universidades (nombre dado en Aragón a las ciudades, villas y lugares del Reino), que disponían de cuatro bolsas, una de las cuales correspondía a Zaragoza, que proporcionaba un diputado, y las otras tres (resto de ciudades de realengo, villas con voto en Cortes y las cuatro comunidades del Reino: Teruel, Albarracín, Daroca y Calatayud) que aportaban el otro de forma rotativa.

El Justiciazgo simbolizaba las libertades del Reino basadas en la primacía absoluta de la ley, que obligaba por igual al monarca y al último de sus vasallos. Defendía al Reino y a los regnícolas de los abusos de la monarquía, como se puso de manifiesto a fines de la centuria anterior en el caso de Antonio Pérez (1591-1592).

La Real Audiencia representaba la justicia impartida por el monarca. Sus dos consejos, civil y criminal, eran presididos por el virrey o, en su ausencia, por el gobernador, y sus miembros eran elegidos entre los naturales y doctores en derecho.

El gobernador era nombrado por el monarca entre los caballeros y tenía como misión mantener el orden y la paz social.

El virrey era también un representante del monarca, quien lo nombraba entre los miembros de la alta nobleza, pero sus facultades estaban limitadas por los Fueros. De los que ejercieron el cargo cabe mencionar al arzobispo Juan Cebrián, que tomó posesión del virreinato y la capitanía general de Aragón en 1658, lo que suponía un extraordinario acaparamiento de cargos y de poder; y a Juan José de Austria, hermanastro de Carlos II y uno de los personajes más interesantes de la España de su tiempo, que ocupó el puesto desde 1669³ hasta 1677 en que tras un golpe de estado recibió el nombramiento de primer ministro, y destacó por su clara vinculación hacia Aragón, lo que le granjeó las simpatías de la aristocracia y la burguesía locales y un gran predicamento entre las clases populares; a sus oficios se debe, entre otros logros, el viaje real de 1677 a Zaragoza (el desplazamiento más largo que el monarca hizo en toda su vida), en el que Carlos II, además de visitar otras poblaciones⁴, juró los fueros del Reino en las únicas Cortes aragonesas reunidas durante su gobierno.

El Consejo Supremo o Consejo de Aragón fue el medio de comunicación entre el rey y sus súbditos.

El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición era el brazo eclesiástico de la administración del Estado encargado de combatir la herejía y tuvo presencia regional en Zaragoza –y esporádicamente en otras ciudades de Aragón- desde 1484 hasta su supresión en 1834. La jurisdicción del tribunal de Zaragoza incluyó, desde 1519, las

³ . El nombramiento fue ampliamente celebrado en Zaragoza, pese a la prohibición real de cualquier festejo. Su entrada triunfal en la ciudad es el acontecimiento que, a juicio del profesor Arturo Ansón (VV.AA., 2001, pp. 89-91), quedó inmortalizado en la conocida *Vista de Zaragoza con la Virgen del Pilar en el cielo* de autor anónimo (1669; Madrid, colección Gonzalo Mora).

⁴ . El borgoñón Francisco Fabro Bremundans, secretario del virrey, fue el encargado de redactar la crónica del viaje (FABRO BREMUNDANS, 1680 / 1985), durante el cual tuvo oportunidad de entablar amistad con la intelectualidad local, representada por Diego Vicencio Vidania, Luis Porter y Casanate, Vincencio Juan de Lastanosa, Juan Francisco Andrés de Uztarroz o Diego José Dormer, entre otros.

diócesis de Zaragoza, Huesca, Jaca, Barbastro y Lérida, mientras la de Teruel quedó incorporada ese mismo año al de Valencia. No obstante, los tribunales regionales durante la edad Moderna carecieron de independencia pues dependían de un inquisidor general y no eran sino meros transmisores de órdenes superiores⁵, por lo que no cabe buscar en ellos particularismos ni comportamientos diferenciados. La sede del tribunal zaragozano fue habitualmente la Aljafería hasta 1708, año en que se trasladó a un edificio en cuyo solar se construyó poco después la casa Tarín (o del Canal Imperial), si bien sus autos tuvieron lugar en los habituales escenarios urbanos de los acontecimientos públicos (plaza de la Seo, plaza del Mercado...).

Las Cortes, formadas por el monarca y los cuatro brazos, eran el órgano legislativo del reino y eran convocadas por el rey, quien no perdía ocasión para obtener de ellas cuantiosas sumas de dinero en concepto de “servicios” que el Reino debía pagar a la Corona. Durante el s. XVII pueden diferenciarse dos periodos bastante definidos en la actividad parlamentaria: el primero, que podríamos denominar “periodo autoritario”, se inicia en las Cortes de Tarazona de 1592, termina con las de Zaragoza de 1646 (coincidiendo por tanto con la influyente actividad política del conde-duque de Olivares) y se caracteriza por un aumento de la potestad real en detrimento de los fueros y libertades, y por un incremento de la presión fiscal a costa de la cada vez más débil economía aragonesa; en ese tiempo hubo sólo dos reuniones de Cortes (1626 y 1645-1646) y algunas juntas de brazos (1599, 1601, ¿1632?, 1634 y 1641) que suplían en parte la no convocatoria de aquéllas. El segundo periodo, que coincide básicamente con el reinado de Carlos II, significa una cierta reactivación de la vida parlamentaria, una evidente distensión en las relaciones entre el Reino y la monarquía y un intento por liberalizar el comercio y agilizar la actividad económica; las Cortes se reunieron también en dos ocasiones (1677-1678 y 1684-1687)⁶.

Finalmente y por lo que se refiere a los Concejos, dependientes de los señores laicos o del rey, se elegían por insaculación, y entre los cargos que lo componían –casi todos ellos de origen medieval- estaba el justicia o zalmedina (juez municipal de designación real, con jurisdicción civil y criminal), los jueces de tabla, el racional (inspector de cuentas), los jurados, el mayordomo, el almutazaf (juez de pesas y medidas)... además del Tribunal de los Veinte (Veinte o Privilegio de los Veinte), que defendía los intereses de la ciudad.

La vida política aragonesa del siglo XVII, tal como ya ocurrió en la centuria anterior, estuvo pues caracterizada por la tensión originada debido a la existencia de instituciones y privilegios forales propios, frente a la política autoritaria, centralizadora y castellanizante de los Austrias. Felipe III (II de Aragón, 1598-1621) intentó solventar el tema de las “alteraciones” con un perdón general a los implicados pero, como ya se ha visto, durante su reinado no se celebraron Cortes. Este monarca decretó además la expulsión de los moriscos (1610), medida que, además de producir perniciosos efectos demográficos y económicos, evidenció la imposibilidad de una integración cultural y puso fin a la convivencia pacífica y a la política de asimilación con esta minoría étnica puesta en práctica por los Reyes Católicos.

⁵ . Este hecho provocó recelos y no pocos enfrentamientos políticos y jurisdiccionales, pues la presencia en el Tribunal de numerosos castellanos y la actuación arbitraria –y en ocasiones ilícita- de sus funcionarios se entendía como una injerencia en la administración del Reino y una merma de sus derechos forales. Estos problemas quedaron perfectamente escenificados en las Cortes de 1654, donde el rey hubo de ceder a la presión popular y dictó una serie de reformas que constituyeron un punto de inflexión en la autoridad y consideración que la institución había tenido hasta entonces en Aragón.

⁶ . En 1702 se celebraron en Zaragoza las últimas Cortes privativas del Reino de Aragón, pues éstas quedaron disueltas por los *Decretos de Nueva Planta* de 1707 y 1711.

Uno de los aspectos que ha suscitado mayor controversia entre los historiadores de este periodo –y concretamente del reinado de Carlos II- es el de un supuesto renacimiento del sentimiento foral (el denominado “neoforalismo” aragonés, surgido como respuesta a la inhibición y debilidad del poder central), cuya cabeza visible habría sido el mencionado Juan José de Austria, hombre de notable popularidad en el que muchos habían depositado sus esperanzas de cambio, frustradas con su inopinada muerte por enfermedad tifoidea en 1679. Este fenómeno está actualmente en revisión, pues parece que lo que en realidad se produjo fue un cambio de estrategia: se abandonó la vía de la confrontación, que tan nefastas consecuencias había producido anteriormente, y ante la necesidad de entendimiento centro-periferia se optó por la negociación y la colaboración.

2.1.2. La población

En lo demográfico, el siglo XVII fue un periodo de estancamiento –si no de recesión- para Aragón, pudiéndose fijar el cambio de tendencia con respecto al siglo anterior ⁷ en los primeros años de la centuria, momento en el que el número de nacimientos comienza a descender, y sobre todo a raíz de un acontecimiento de profundas y funestas repercusiones: la expulsión de los moriscos decretada en 1610 por Felipe III (II de Aragón). El vacío dejado por esta población ⁸, unido a otros fenómenos menos tangibles ⁹ (v.gr. el descenso de matrimonios, el ascenso de la soltería y la baja natalidad ¹⁰, fenómenos que a su vez se relacionan con el incremento del número de eclesiásticos ¹¹), no pudo ser compensado por el único factor demográfico positivo del periodo: la inmigración francesa, ya existente desde la reconquista pero que experimentó un notable crecimiento en Aragón durante los siglos XVI y XVII ¹².

⁷ . Entre 1601 y 1605 Aragón había alcanzado su techo demográfico (algo más de trescientos treinta mil habitantes registra el censo de Tomás González de 1603), llegándose a una situación que los especialistas llaman de “mundo lleno”. No todos los autores son de la misma opinión; así, Jaume Torras Elías piensa que, si bien durante el s. XVI se dio un crecimiento significativo, nunca existió una excesiva tensión demográfica, sino más bien una “sobrepoblación relativa”, visión que minimiza el retroceso del s. XVII y aún lo convierte en positivo, por lo que tuvo de reajuste de la población a los recursos disponibles.

⁸ . En Aragón los moriscos suponían entre el 15 y el 20 % de la población y se concentraban en las zonas más fértiles: el valle del Ebro, sus afluentes de la margen derecha y algunos “islotos” como Teruel, Albarracín o Huesca. Gran parte de esa población atravesó los Pirineos y se estableció en ciudades como Rouen, Nantes, Burdeos o Lyon, aportando su rica experiencia comercial e industrial y contribuyendo al “esnobismo español” que impregnó la sociedad francesa en las primeras décadas del siglo (BATICLE, 1962, p. 282). El paso a Francia y a otros lugares pudo producirse, en gran medida, en los años previos a la expulsión, de tal forma que el contingente realmente expulsado pudo no ser muy numeroso.

⁹ . Entre estos fenómenos no se incluye la emigración a América, pues apenas tuvo repercusión en Aragón.

¹⁰ . A juicio de la profesora Carmen Ansón (ANSÓN CALVO, 1977, p. 132) los bajos niveles de reproducción, que se mantuvieron estacionarios durante bastantes años, fueron una causa determinante de la despoblación, hasta el punto que un pequeño aumento en los mismos hubiera enjugado los efectos negativos de las causas coyunturales.

¹¹ . Incremento que, como ocurrió en el resto de España, afectó a los frailes en mayor medida, debido a que las penurias económicas obligaban a los conventos de monjas a exigir una dote a las candidatas, lo que a su vez explica la mayor proporción de religiosas de familias nobles y acomodadas. Las dotes podían ser en dinero y/o en especie, y en este último caso no eran raras las aportaciones de obras artísticas a la comunidad.

¹² . Ignacio de Asso (ASSO Y DEL RÍO, 1798, p. 202) señala, tal vez con exageración, “... que en 1628 se contaban en Zaragoza diez mil franceses los más pelaires...”, cifra que coincide con la que daba en 1604 Bartolomé Joly, consejero y limosnero de Enrique IV de Francia. En 1635 la población francesa podía suponer una cuarta parte de la población total del reino. La corriente migratoria se frenó –sin llegar a desaparecer los contactos transfronterizos- a raíz de la guerra de secesión catalana (1640-1652),

Además, la población de origen galo se asentó preferentemente en las ciudades y en los núcleos rurales al norte del Ebro, y se dedicó fundamentalmente al comercio, a la banca y al sector textil –sin ser desdeñable su vinculación a otros oficios como la impresión de libros o a actividades artísticas–, por lo que no solucionó uno de los problemas principales producidos por la expulsión: la falta de brazos y de arrendatarios para el campo. El peso de la población francesa fue tal que, a fines del siglo, el comercio del Reino dependía fuertemente de las importaciones de productos manufacturados galos, controladas por individuos de esta nacionalidad¹³. De la notable presencia francesa y de otros acontecimientos del periodo se hicieron eco y dejaron testimonio escrito algunos ilustres viajeros extranjeros, como por ejemplo Juan Francisco Pablo de Goudi, cardenal de Retz, en sus *Memorias* (1654), donde afirma que “... *todo el mundo hablaba francés en las calles*”, o Antonio de Brunel en su *Diario del viaje de España* (1655), donde se dice que “... *no obstante las guerras con Francia se ha mantenido siempre el comercio libre más allá de las fronteras, y los comerciantes de Olorón, de Tolosa, y de otros sitios de Bearne y Languedoc van y vienen muy libremente a Zaragoza y a todos los sitios*”¹⁴. No obstante, a fines de siglo la población gala se había reducido considerablemente¹⁵.

A los factores demográficos negativos hay que añadir otros que, a su vez, interactuaron entre sí: las epidemias (como el brote de peste o tifus de 1623-1631; la de 1642-1643, posiblemente de gripe y que causó gran número de muertes; y sobre todo la peste bubónica que, procedente de Argel, penetró en Aragón por el Levante en 1647 y adquirió especial virulencia en los años inmediatos), las sequías (como la de los años 1614-1615), las hambrunas, los conflictos bélicos (y entre ellos la guerra con Francia y el conflicto de Cataluña de 1640-1652, que supusieron levadas continuas¹⁶ y provocaron no sólo pérdidas humanas y económicas, sino también la destrucción de cosechas y la desertización de las regiones fronterizas), las crisis agrarias (la serie de malas cosechas fue especialmente continuada entre 1676-1685, y de modo general se produjo un descenso en los rendimientos cerealistas), la presión fiscal (sobre todo en virtud de las aportaciones obligatorias de hombres, armas y dinero que implicaba la “Unión de

llegándose incluso a una expulsión de franceses en 1646, pero tomó nuevo impulso, sin llegar a los niveles anteriores, tras la Paz de los Pirineos (1659). La procedencia de estos nuevos habitantes del reino era, predominantemente, el Languedoc y la Gascuña, y su aceptación e integración fue buena, salvo en contadas ocasiones en que se produjeron episodios xenófobos e incluso tentativas de expulsión.

Sobre el tema de la emigración francesa a Aragón en la edad Moderna, *vid.*: SALAS AUSÉNS, 1985; REDONDO VEINTEMILLAS, 1986; LANGE, 1993; y un estado de la cuestión actualizado en: BENEDICTO GIMENO, 2002.

¹³. En estos intercambios cabe incluir, por supuesto, el trasiego de obras artísticas (francesas, españolas, pero sobre todo flamencas) y en menor medida de artistas, constante durante toda la centuria a pesar de las circunstancias políticas, las prohibiciones oficiales y los frecuentes cierres de fronteras. Los pormenores y repercusiones que este trasiego tuvo a uno y otro lado apenas han sido estudiados; pueden citarse como excepciones el temprano artículo de Jeannine Baticle (BATICLE, 1962) y las investigaciones que en este momento está llevando a cabo Frédéric Jiménez y que han dado ya algunos interesantes frutos (JIMÉNO, 1998; *idem*, 2000).

¹⁴. GARCÍA MERCADAL, 1999, vol. III, pp. 247 y 350.

¹⁵. Según Asso, en 1678 su número rondaba los 2.500.

¹⁶. Estudios del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza estiman en más de 14.000 la cifra de aragoneses que sirvieron en el ejército hasta 1653, número al que hay que añadir 10.000 soldados que la ciudad de Zaragoza aportó por su cuenta entre 1638-1652. Fueron muchos los nobles que “levantaron bandera” y reclutaron ejércitos mal pertrechados y organizados, integrados por gente de variada condición, pero también debieron de ser numerosas las deserciones. En general puede afirmarse que la actitud aragonesa hacia este conflicto fue bastante apática, a pesar de su proximidad geográfica, y se limitó a suministrar a disgusto las aportaciones y los contingentes pactados.

Armas”, proyecto unificador diseñado por el conde-duque de Olivares para distribuir los gastos de sostenimiento del ejército) y el bajo desarrollo económico y técnico.

La peste de 1647-1654 causó tal impacto en Aragón –sobre todo en los centros urbanos-¹⁷ que la recuperación demográfica –y económica- fue más lenta que en otros territorios de la Corona (*v.gr.* Cataluña o Valencia) y hubo que esperar a la década de 1680 para que se produjera una inversión en la tendencia¹⁸ y hasta comienzos del s. XVIII para conseguir tapar el hueco creado cien años atrás con la expulsión¹⁹.

2.1.3. La sociedad

Si en lo político el Aragón del s. XVII conserva –más o menos íntegras- sus instituciones medievales, en su estructura social responde al modelo clásico del Antiguo Régimen, basado en sistemas de dominio muy arcaizantes de origen rural, organizado en torno a la tierra y su propiedad, que definía el estatus de los hombres según una jerarquía estamental bastante rígida y desigual, y sometido a la amenaza constante de la muerte en forma de hambres, epidemias y guerras.

En el Aragón del seiscientos se consolida una élite aristocrática (en la que se incluye el alto clero²⁰) que monopoliza gradualmente los poderes económico y político, acapara la propiedad de las personas, los medios de producción y los servicios, detenta los cargos públicos, copa las altas esferas del ejército y de la Iglesia, protagoniza la vida municipal y goza de múltiples privilegios y exenciones fiscales. A diferencia de la de Castilla, la nobleza aragonesa tuvo un fuerte cuño señorial, casi feudal, y no fue, en general, una nobleza de dinero. Los títulos aragoneses lo eran de sangre o *a natura* y no eran personales sino vinculados a la tierra; a mediados de siglo se contabilizaban dos ducados (Villahermosa e Híjar), diecisiete marquesados, veintiún condados y cuatro vizcondados.

Paralelamente, una burguesía escasa y pobre aspira a ocupar su lugar en la pirámide social sin conseguirlo nunca de forma estable; en general su actuación en el seiscientos fue bastante tímida y menos atenta a buscar el beneficio en sus inversiones que a obtener títulos honoríficos –así como los privilegios inherentes a los mismos- con los que ascender en la escala social y reproducir así miméticamente el comportamiento aristocrático²¹. Para mantener la posición social alcanzada, esta burguesía ennoblecida hizo uso del sistema de mayorazgo como fórmula histórica de propiedad vinculada y de

¹⁷ . MAISO GONZÁLEZ, 1982. Se calcula que en la ciudad de Zaragoza entre un 10 y un 30 % de la población fue víctima de la peste, mientras en Huesca el porcentaje oscilaría entre el 20 y el 25 %.

¹⁸ . Afortunadamente, la siguiente gran epidemia de peste (1676-1684) afectó sólo a la mitad sur peninsular. Según el cronista Dormer, Zaragoza no tenía todavía en 1689 la población de 1650, aunque el profesor Antonio Domínguez estima que el número de habitantes a mediados de siglo y a comienzos del s. XVIII era aproximadamente el mismo: unos 30.000 habitantes. En cualquier caso, esta cifra era la mitad de la que era capaz de albergar la ciudad, si hacemos caso a lo que el nuncio Nicolini escribió en 1686 (DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1992, pp. 155 y ss.).

¹⁹ . En 1700 la población aragonesa se estima en unos 450.000 individuos (DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1992, pp. IX y ss.).

²⁰ . Dada su jerarquía interna, al hablar del estamento eclesiástico se hace necesaria una distinción previa entre el alto clero (obispos, canónigos, priores, abades...) y el bajo clero (párrocos, capellanes y monjes), pues las desigualdades entre ambos son notorias, como también lo son las existentes entre el clero regular y secular, e incluso entre frailes y monjas. Esta complejidad aconseja tratar el tema de forma individualizada (ver más adelante en el apartado “La religión”).

²¹ . El escaso crecimiento y el comportamiento acomodaticio de la burguesía y de las clases medias, habituales impulsoras de la renovación y el cambio social, fue sin duda una de las causas principales del anquilosamiento de la sociedad del seiscientos.

perpetuación del patrimonio familiar²², y se rodeó de signos externos que evidenciaran y justificaran su nuevo estado siquiera de forma aparente: servidumbre, mansiones, fiestas, indumentaria, joyas y adorno personal... pero también fundaciones pías, capillas funerarias, etc.²³

En Aragón existió también una clase intermedia, la de los “ciudadanos honrados” (o simplemente “ciudadanos”), cuya situación se puede calificar como prenobiliaria.

Frente a todas estas minorías se sitúa la amplia mayoría del estado llano (formado por mercaderes, comerciantes, artesanos, labradores, ganaderos, etc.²⁴ pero también por el bajo clero y por un considerable y creciente número de pobres acogidos a la caridad pública²⁵), el más sensible ante cualquier alteración de las ya de por sí difíciles circunstancias económicas, principal proveedor de la mano de obra y receptor de las cargas impositivas, con nula participación política y escasas posibilidades de ascenso social.

Uno de los fenómenos más llamativos en esta centuria es el notable incremento del contingente de nobles (lo que se ha venido en llamar “inflación de los honores”) y el consiguiente acaparamiento de cargos e influencias por parte de esta clase privilegiada. Este aumento se produce durante todo el siglo y no es exclusivo de Aragón (ni de España respecto de otros países)²⁶ y denota el peso que en esa sociedad seguía teniendo el concepto caballeresco medieval del honor, entendido como emulación por alcanzar un elevado grado de consideración social y principal motor de la movilidad social vertical²⁷.

Los nuevos títulos recompensaban servicios o sancionaban la ascensión social – léase económica- de ciertos individuos, pero no modificaban la jerarquía nobiliaria, pues los mismos linajes seguían controlando la sociedad y sus instituciones, y los grandes personajes acumulaban numerosos títulos (hasta seis o siete, en algunos casos), produciéndose así una clara tendencia a la endogamia²⁸. Estos “grandes” copaban los puestos claves, pero en lugar de servir al estado y de prestar buenos servicios al rey –

²² . Fórmula que tuvo como fenómeno asociado el ingreso en religión de los segundones, debido también a la incapacidad de casar debidamente a todos los hijos.

²³ . Estas manifestaciones materiales deben entenderse como una muestra más de la obsesión barroca por el aspecto y la apariencia, por la imagen de las cosas y las personas. De hecho, las medidas de control del lujo que en ocasiones se quisieron imponer no surtieron efecto.

²⁴ . Dentro de este grupo, e incluso en el seno de cada oficio, cabría establecer una jerarquía interna, con “élites populares” que tenían una mejor consideración social, que aspiraban a una mayor participación en los órganos de poder y que en algunos casos conseguían el ascenso a los siguientes escalones de la pirámide social: la ciudadanía y la infanzonía, demostrando así la flexibilización del sistema. Cfr. DESPORTES BIELSA, 2000.

²⁵ . Amén de un nutrido grupo de vagabundos, pícaros, gentes de mal vivir, niños indigentes y prostitutas que pueblan las ciudades y forman una estampa tan animada y pintoresca como sórdida y dramática que dejó su huella en la literatura y en el arte.

²⁶ . En 1580 había en España un centenar de títulos. A fines del reinado de Felipe IV (que creó 116 títulos) había unos 250 y Carlos II dobló esta cifra (en 35 años creó 236 marquesados y 89 condados). En Aragón el mayor paquete de títulos se adjudicó en las Cortes de 1677-1678. La creación de títulos fue práctica habitual y estuvo motivada por la necesidad del monarca de procurarse dinero, razón por la que su venta incrementaba a medida que aumentaba la deuda del Estado.

²⁷ . La movilidad horizontal (es decir, los desplazamientos y cambios de residencia) fue bastante intensa y no sólo estuvo motivada por la búsqueda de mejores condiciones de vida, sino también por el deseo de elevar el status social encubriendo una tacha familiar, cambiando un apellido malfamado, limpiando los antecedentes “infectos”...

²⁸ . La endogamia no fue exclusiva de la alta nobleza, pues se dio también entre los caballeros e infanzones, e incluso en la burguesía mercantil, pues era una estrategia que garantizaba y reforzaba el poder del grupo.

circunstancia que en tiempos pasados había sido lo habitual- pasaron a servirse de aquél y a aprovecharse de la debilidad de éste para controlar el gobierno. Y es que en esos tiempos convulsos la nobleza muestra una inclinación general al parasitismo, abandona las ambiciones políticas y evita cualquier iniciativa o inversión arriesgada para ocuparse exclusivamente de mantener sus cargos (cargos que, paradójicamente, suponían en ocasiones cuantiosas pérdidas para sus poseedores), lo que provocó la aparición esporádica de movimientos antinobiliarios y también de alguna iniciativa de regeneración promovida por la propia nobleza; sirvan como ejemplo de esto último los escritos de tono moralista y aleccionador en clave cristiana de Luisa María de Padilla, condesa de Aranda, donde advierte de los vicios y malas costumbres de su clase social y propone a cambio una serie de pautas de comportamiento virtuoso ²⁹.

Si bien los nobles ocupaban un lugar preeminente en las sociedades urbanas, la mayor parte de sus ingresos procedía de las rentas de la tierra, razón por la cual la nobleza aragonesa acusó especialmente la expulsión de 1610, que la dejó sin brazos y sin arrendatarios. A estas pérdidas económicas se sumaron en muchos casos las deudas producidas por la imposibilidad de obtener dinero líquido mediante ventas de bienes raíces o señoríos, y otros gastos a los que la posición social obligaba: la ostentación y el lujo, signos externos de riqueza y poder; las dotes que concedían a sus hijos para “tomar estado” o “entrar en religión”; la obligación de practicar la caridad con los pobres y la santa limosna, tan estimadas en la sociedad barroca ³⁰; y por supuesto las grandes sumas dedicadas a honrar su padrinazgo en iglesias y monasterios ³¹ y, por ende, a promover la actividad artística, de la que algunos aristócratas fueron además practicantes (sobre todo en el campo de la pintura, la más accesible de las manifestaciones artísticas) y, en menor medida, el coleccionismo ³².

Otro aspecto peculiar, heredado del siglo anterior y de origen castellano, que afectó a la sociedad del seiscientos, fue el del estatus de los conversos y la pureza de sangre ³³. Instituciones de diversos ámbitos (incluidas las de carácter religioso y los gremios) promulgaron estatutos para impedir el acceso a los candidatos que no pudieran probar que su linaje estaba limpio de sangre -judía o mora, indistintamente- desde dos o más generaciones ³⁴. Las ofensivas contra los conversos llevaron incluso a la confección

²⁹ . Entre sus obras: *Nobleza virtuosa* (1639), *Noble perfecto y segunda parte de la nobleza virtuosa* (1639), *Lágrimas de la nobleza* (1639), *Ideas de nobles y sus desengaños en aforismos. Cuarta parte de nobleza virtuosa* (1644) y una *Cartilla para instruir nobles*.

³⁰ . Acciones que redimían de los pecados y, en ocasiones, se materializaban en legados de particulares para “colocar doncellas” huérfanas o necesitadas.

³¹ . Con estas donaciones se pretendía asegurar la vida en el más allá pero, al mismo tiempo, transmitir una buena imagen en la vida terrenal. Sin embargo, para cumplir con los “píos legados” y otras mandas testamentarias se debía recurrir con frecuencia a préstamos de otros particulares o del propio estamento eclesiástico, como hemos podido constatar en bastantes ocasiones.

³² . No obstante, es éste un tema por investigar, pues únicamente hay algunos casos del s. XVII bien estudiados -v.gr. el de Vincencio Juan de Lastanosa en Huesca-. Para una aproximación al coleccionismo en Aragón, remitimos a: CENTELLAS SALAMERO, 2001 a.

³³ . Fenómeno éste que a su vez debe relacionarse con el concepto de honra, que afectaba a los antecedentes religiosos pero también a la actividad laboral, al considerar los oficios manuales como degradantes e incompatibles con honores y distinciones. No obstante, ya en los años iniciales del reinado de Carlos II las duras condiciones socioeconómicas se encargaron de modificar paulatinamente esa forma de pensar.

³⁴ . Uno de los más conocidos fue el llamado *Estatuto de Siliceo* (llamado así por su promotor, Juan Martínez Siliceo, arzobispo de Toledo), promulgado por la Iglesia Primada en 1547 y aplicado luego por el resto de las diócesis españolas con la finalidad de que perdurase la memoria de los descendientes de judíos y se distinguiesen de los hombres nobles. La aplicación del estatuto llevó consigo para muchos la pérdida de oficios públicos y de dignidades y prebendas eclesiásticas (AMADOR DE LOS RÍOS, 1984, t. III, p. 332-333, 495 y 504).

de listas negras y, en muchos casos, obligaron a los individuos incluidos en ellas a la emigración³⁵. En numerosas lugares se colocaron, en las partes más visibles de los templos, grandes lienzos o tablas donde se incluían “... *para eterno baldón e ignominia...*” los nombres de las familias conversas; estos listados recibían el nombre de “mantas” y en algunos casos no fueron retirados hasta comienzos del s. XX³⁶. La nómina de las familias expuestas a la pública execración fue abundante, como también lo fueron los casos de individuos cuyos escritos se incluyeron en los denominados “índices expurgatorios”³⁷.

2.1.4. La ciudad y el campo

La herencia medieval se percibe también en el hábitat y modo de vida de los aragoneses, que eran básicamente rurales; de hecho, más del noventa y cinco por ciento de los núcleos de población no superaban los cinco mil habitantes. Los niveles de densidad de población eran muy bajos y no se recuperaron ni siquiera a partir de la década de 1680, cuando se inicia una recuperación demográfica natural que afectó especialmente al mundo rural. Otro fenómeno arcaizante que afectó también a este ámbito fue la importante implantación del régimen señorial³⁸, como lo demuestra el reparto de la propiedad de las tierras: a comienzos del s. XVII las de realengo suponían unos 21.495 km²., la nobleza sería dueña de unos 13.467 y la iglesia de unos 12.198. En el mundo rural había unos pocos propietarios, algunos arrendadores y una gran masa de jornaleros que vivían en condiciones miserables y tenían una baja consideración social, lo que impulsó a muchos de ellos a abandonar el campo y marchar a la ciudad, donde la mayor parte terminaban por engrosar el contingente de pobres.

En cuanto a los centros urbanos, los de mayor influencia y peso demográfico fueron Zaragoza, Calatayud, Tarazona, Daroca, Huesca y Alcañiz. Zaragoza, capital política del Reino, centro de la vida administrativa y núcleo de concentración de la aristocracia y de la burguesía mercantil, funcionaba casi como una república urbana (como ocurría también con Valencia o Barcelona) y fue potente foco de inmigración sobre todo durante la primera mitad del siglo, aunque el éxodo de población afectó igualmente al resto de ciudades episcopales³⁹, debido a que la Iglesia fue la única institución que resistió bien la crisis y destinaba un alto porcentaje de sus rentas a la asistencia a los más desfavorecidos. Esta atención se materializaba en repartos directos de alimentos o en importantes subsidios destinados a hospitales (como el de Nuestra Señora de la Piedad o de Convalecientes en Zaragoza, fundado gracias a la espléndida donación del arzobispo Diego Castrillo en 1686), albergues u hospicios (*v.gr.* la Casa u Hospicio de Misericordia en esta misma ciudad, inaugurada en 1669). También en Zaragoza abrió sus puertas en 1642 la Real Hermandad del refugio y Piedad, dedicada

³⁵ . Estas listas tenían ya precedentes en la centuria anterior, como lo demuestra el famoso *Libro Verde de Aragón* (1507), libelo clandestino que alcanzó amplia difusión, donde se detallaban genealogías de familias aragonesas de ascendencia hebráica, muchas de ellas emparentadas con linajes aristocráticos.

³⁶ . Conocido es el caso de la “manta” de Tudela, colocada en 1610 en la capilla del Cristo del Perdón de la entonces colegiata, donde permaneció hasta fines del siglo XVII.

³⁷ . AMADOR DE LOS RÍOS, 1984, t. III, p. 504 y 542.

³⁸ . La excepción la protagonizaron los valles pirenaicos –salvo el condado de Ribagorza-, donde la población vivía independiente con curiosas formas de autogobierno.

³⁹ . Antonio Domínguez Ortiz se refiere a ello cuando habla de un “*éxodo de miserables*” formado por campesinos arruinados, mendigos, ociosos... que si bien incrementaron cuantitativamente la población de las urbes, la empobrecieron cualitativamente.

al socorro de los indigentes ⁴⁰, como también lo hizo la llamada “Casa de locos”, que tuvo su sede en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia y que fue un centro pionero en toda Europa por aplicar a sus pacientes –sin distinción por razón de nacionalidad o religión- la consideración de enfermos, y por hacer uso de tratamientos médicos y terapias ocupacionales para su curación. Este hospital ⁴¹, junto con la prestigiosa Facultad de Medicina zaragozana, son además considerados los protagonistas de la renovación de la enseñanza tradicional y la ciencia aragonesa, que se produjo –paralelamente al resto del país y con considerable retraso respecto de Europa- en las décadas de 1670-1680, tras un periodo de aislamiento y anquilosamiento; esta ruptura del pensamiento científico, que se dio especialmente en los campos de la Medicina, la Química y la Biología, coincidió con la aparición de los *novatores*, inspirados a su vez por autores y obras importadas de otros países (fundamentalmente Francia e Italia), y tuvo en Juan José de Austria a uno de sus principales valedores y en el médico zaragozano José Lucas Casalet y su discípulo Cabriada a sus más precoces representantes.

En cuanto a la morfología urbana, Zaragoza debía de ofrecer a comienzos del siglo una imagen de gran ciudad. En el *Guzmán de Alfarache* (Lisboa, 1602) de Mateo Alemán se la nombra como “*ciudad tan principal y generosa [...] tan hermosa y fuertes edificios, tan buen gobierno, tanta provisión, tan de buen precio todo, que casi daba de sí un olor a Italia*”; y Bartolomé Joly, consejero y limosnero de Enrique IV de Francia, la visitó en 1604 y la calificó como “*la harta*”. Su caserío experimentó a lo largo de la centuria escasos cambios, aún condicionado en buena medida por el trazado medieval, aunque mediado el siglo el estilo barroco se había hecho presente en el paisaje urbano y, en especial, en los edificios religiosos. En ese escenario, la vida ciudadana alcanzaba su auge con los abundantes acontecimientos que tenían lugar en los espacios públicos: festividades religiosas como procesiones, beatificaciones y canonizaciones; acontecimientos profanos como entradas reales, ajusticiamientos y nombramientos; y celebraciones mixtas como las exequias por la muerte de algún miembro de la familia real. Todos estos eventos se rodeaban de una especial pompa y conseguían con ello un efecto epatante, evasivo y anestesiador para una sociedad habitualmente castigada en su devenir cotidiano, además de ser aprovechados como medio de control social ⁴².

En el s. XVII el río Ebro era navegable y en sus riberas se desarrollaba una intensa actividad ciudadana, como quedó reflejado en las espléndidas vistas pintadas por Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1646-1647; Madrid, Museo del Prado) y por un anónimo aragonés (1669; Madrid, col. Gonzalo Mora). Ya desde comienzos del s. XVI existía un paseador desde la puerta del Ángel hasta el postigo del mercado (es decir, el equivalente a la actual calle Echegaray y Caballero) que fue, hasta mediados del s. XIX, uno de los principales lugares de esparcimiento de la ciudad. El propio río fue utilizado para vistosas naumaquias nocturnas entre embarcaciones iluminadas.

En las calles zaragozanas había una presencia habitual de juglares, títeres de guante, titiriteros, *mundinuevos* y otros artefactos que ayudaron a familiarizar al público con los espectáculos escénicos y a crear un ambiente que propiciaría la aparición de teatros permanentes. Espacios urbanos especialmente indicados para lo teatral fueron las

⁴⁰ . Esa misma finalidad tuvo el “padre de huérfanos”, institución de origen medieval que seguía prestando sus servicios en varias ciudades durante el s. XVII.

⁴¹ . Fue allí probablemente donde pasó sus últimos días el pintor Jusepe *Leonardo* (MAZÓN DE LA TORRE, 1978, pp. 74-75) y siglo y medio después sirvió de inspiración a Francisco de Goya para pintar su *Corral de locos* (1794; Dallas, EE.UU.; Meadows Museum).

⁴² . Para este tema, remitimos al que consideramos el estudio de conjunto más ambicioso sobre las fiestas públicas en Aragón realizado hasta el momento: VV.AA, 1995 a.

plazas frente a las iglesias -y sobre todo la de la Seo-; el ensanchamiento del Coso frente a la puerta Cineja; y la plaza del Mercado, escenario histórico de ejecuciones, autos de fe, algaradas, mascaradas, arquitecturas efímeras... pero también justas, torneos, corridas de toros y otros espectáculos que todavía se celebraban en ese lugar a comienzos del s. XVII -y, en el caso concreto de las capeas y corridas de toros, siguieron teniendo esa ubicación hasta mediado el s. XVIII, cuando se construye el nuevo coso taurino de la Misericordia-⁴³

La evocación del panorama urbano no estaría completa sin una alusión a la importante presencia de las corporaciones de oficios (gremios) y sus cofradías⁴⁴, distribuidas en calles cuya nomenclatura todavía hoy los recuerda, y cuya intensa actividad resultaba una curiosa mezcla de elementos sagrados y profanos. Puestas bajo el control municipal desde principios del siglo, su representación en el gobierno municipal fue sin embargo escasa, debido a las duras condiciones impuestas.

A considerable distancia de Zaragoza, el resto de ciudades aragonesas con cierta entidad respondían curiosamente al modelo de ciudad-conventual y dos de ellas (Huesca y Tarazona) eran además sede episcopal, lo que demuestra el peso y la atracción que lo religioso tenía en la sociedad y en la vida cotidiana del seiscientos. Algunas de estas ciudades desarrollaron una notabilísima actividad cultural con proyección internacional (*v.gr.* Huesca) y otras como Daroca o Calatayud fueron cuna de numerosas familias linajudas cuyas casas y escudos en piedra -pero también capillas, retablos, pinturas, etc.- son todavía testimonio material de su pasado esplendor.

2.1.5. La economía

La integración del Reino de Aragón en la política centralizadora de los Austrias menores se produce en el momento de mayores dificultades económicas, por lo que los continuos aportes de hombres, dinero y productos solicitados por el rey (los llamados “servicios”), de forma ordinaria o extraordinaria (como los destinados a la guerra de Cataluña), resultaron especialmente gravosos. A ello se sumó el impacto negativo de la expulsión de los moriscos, sustento fundamental de la economía aragonesa, cuya salida provocó la extinción de una buena parte de la mano de obra y de los arrendatarios del campo, la disminución de los ingresos en el tribunal del Santo Oficio, el descenso de la presión demográfica⁴⁵, una contracción en la demanda de géneros de consumo interior, la desaparición de algunos importantes centros artesanos, una redistribución territorial de la población y de las fuerzas productivas, la desaparición de islotes comarcales de agricultura intensiva con fuerte densidad de población y, a la postre, un retraso de casi un siglo en las ya de por sí débiles estructuras económicas aragonesas, ancladas todavía en el sistema feudal y con esporádicos y muy leves síntomas de capitalismo.

La base de la economía seguía siendo la actividad agraria, de la que la industria -casi inexistente, reducida a la producción textil y muy mermada por la creciente circulación de géneros extranjeros- y el comercio eran un mero complemento. En todos

⁴³ . MARTÍNEZ HERRANZ, 1999 a, pp. 49-54.

⁴⁴ . Para una visión de conjunto, *vid.* REDONDO VEINTEMILLAS, 1981 a. Para los gremios artísticos: ANSÓN NAVARRO, 1993, pp. 23-45.

⁴⁵ . La concurrencia de los factores analizados en el apartado dedicado a “la población” produjeron además una pérdida de población activa. La recuperación demográfica de la década de 1680 no se tradujo inmediatamente en un aumento de dicha población y cuando éste comenzaba a notarse se vio lamentablemente interrumpido por los efectos devastadores de la guerra de Sucesión. Para Antonio Domínguez Ortiz, la recuperación económica no fue posible porque no hubo recuperación demográfica, hecho que provocó falta de consumo, descenso de productos agrícolas y de las rentas, abandono de zonas cultivables, decadencia de las industrias de consumo habitual, etc.

estos ámbitos la crisis generalizada tuvo efectos evidentes: los campesinos, acuciados por la presión fiscal, las malas cosechas y los bajos rendimientos del cereal, malvendieron sus tierras; artesanos y comerciantes vieron caer sus beneficios debido a los impuestos y las devaluaciones, y ambos redujeron su actividad en las economías rurales y urbanas, lo que produjo un desmoronamiento de la anterior estructura de división del trabajo.

Una de las causas de la caída de las industrias artesanas y de su incapacidad para transformarse fue la aniquilación del capital mercantil aragonés. Y es que en este siglo – en realidad el fenómeno se vislumbra ya en la década de 1580- van a extinguirse las principales dinastías mercantiles de judeo-conversos formadas en la centuria anterior, bien por falta de herederos (como ocurre con los Zaporta y Santángel en Zaragoza), bien por las consecuencias de la expulsión de los moriscos y por los escasos beneficios que producía el rentismo. Los descendientes de alguno de aquellos mercaderes del s. XVI van a caer en la ociosidad, desentendiéndose de las actividades productivas, o van a ser absorbidos por la “sed de títulos” que parece marcar el signo de los tiempos, lo que favorecerá la llegada de foráneos, fundamentalmente franceses pero también italianos (genoveses), que sin ser muchos en número, van a copar los circuitos comerciales y los negocios especulativos (es decir, las actividades que generan la mayor acumulación de capital) en la primera mitad del siglo. Este protagonismo extranjero trajo a su vez nefastas repercusiones a la economía autóctona: por un lado, provocó la ruina de las formas de producción ineficientes (sin que fuera posible su renovación o cambio); por otro, impidió la formación de una nueva burguesía y la acumulación del capital mercantil necesario para la transformación del sistema de producción artesanal en un sistema protoindustrial, provocando incluso un fenómeno de desindustrialización.

Esta 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, de tal forma que consigue llenar el hueco social y económico dejado por los mercaderes de la centuria anterior, si bien las circunstancias de ambos fueron bien distintas. Ahora, la burguesía local emergente ⁴⁶ abandona los pilares básicos de la actividad comercial de sus antepasados del s. XVI (los arrendamientos de las rentas feudales y eclesiásticas, y la inversión en censales) y se centra en la participación en empresas de la monarquía, en la compraventa y arriendo de bienes inmuebles, en el arrendamiento de las Generalidades –de las que luego se hablará- y, en menor medida, en la comercialización de productos y préstamos monetarios y de productos particulares. Sin embargo, la acumulación de capital se orientó a la adquisición de prebendas y señoríos y una vez más, la ambición por formar parte de la cúspide social, integrarse en la alta nobleza ⁴⁷ y desempeñar cargos en las instituciones públicas y privadas más influyentes, dieron al traste con cualquier posibilidad de cambio en el sistema.

⁴⁶ . De la que formaban parte influyentes familias como los Francés de Urritigoiti (apellido éste cuya grafía presenta en las fuentes múltiples variantes) y los Virto de Vera, que aunque afincadas en Zaragoza procedían de otros lugares: Navarra y Soria, respectivamente. En ambos casos sus miembros ocuparon importantes responsabilidades tanto en las instituciones públicas (concejo y reino) como en algunas privadas (como la poderosa Casa de Ganaderos), lo que nos da idea de su prestigio social y capacidad de influencia.

⁴⁷ . La mayor parte de la burguesía mercantil aragonesa de la segunda mitad del siglo pertenecía a la baja nobleza, lo que eliminaba toda duda sobre posibles orígenes “infectos”; el salto a la alta nobleza era su máxima aspiración, que podía conseguirse por concesión real, mediante la compra de señoríos o por enlace matrimonial. Este ascenso era además compatible, desde 1680, con el desempeño de la actividad comercial.

El desplazamiento de los géneros aragoneses por los de procedencia extranjera (fundamentalmente francesa) se intentó contrarrestar con medidas proteccionistas y con un fortalecimiento corporativo gremial, pero esto trajo consigo otros efectos negativos: rigidez técnica y organizativa y pérdida de competitividad, de tal forma que su situación en el último cuarto del siglo era especialmente caótica. Los gremios alcanzaron un gran desarrollo, sobre todo en la ciudad de Zaragoza, y su funcionamiento, heredado sin apenas cambios del siglo anterior, es bien conocido: estructura jerárquica encabezada por los mayordomos; veedores y examinadores encargados respectivamente del cumplimiento de las ordinaciones y del acceso de nuevos miembros; aprendiz, oficial (mancebo) y maestro como etapas obligadas del *cursus honorum* profesional; reuniones periódicas; estricto control del trabajo de los agremiados y persecución del intrusismo, etc.⁴⁸

Por otro lado, la miseria y la inseguridad económica provocaron un aumento notable de la delincuencia, el bandolerismo, el contrabando (en la montaña), los motines –breves, pero violentos y duramente reprimidos- y las revueltas organizadas⁴⁹.

Un aspecto poco estudiado todavía pero que tiene claras implicaciones económicas es el de las comunicaciones. Gracias a fuentes como los libros de viajes o los relatos de diplomáticos y militares sabemos que los desplazamientos por tierras aragonesas durante este periodo resultaban bastante dificultosos, con pistas y carreteras polvorientas que se convertían en lodazales con la lluvia y carecían de firme. A ello se añade el problema para vadear algunos ríos, la inseguridad generada por los bandoleros y salteadores, los gravámenes por atravesar algunos territorios o por utilizar ciertos servicios⁵⁰, la incomodidad y lentitud de carretas y diligencias y la dificultad para encontrar posadas y alimentos durante el viaje.

Las principales vías terrestres de comunicación aragonesas de los siglos XVI-XVII partían de Zaragoza o atravesaban la capital: el camino real que, procedente del reino de Castilla, tenía como destino el principado de Cataluña (que pasaba por Ariza, Ateca, Calatayud, La Almunia, Zaragoza, Pina, Bujaraloz, Fraga...); el camino que unía el reino de Valencia con Zaragoza a través del Bajo Aragón (Peñarroya, Alcañiz, Velilla, Pina, Alfajarín...); la vía que nos ponía en relación con Navarra por el corredor del Ebro (Alagón, Pedrola, Mallén...); y la que se dirigía a Francia a través del Somport (Zuera, Almudévar, Huesca, Ayerbe, Jaca...) ⁵¹. Estas vías terrestres se completaban con las fluviales, reducidas al río Ebro, el único navegable, que permitía el comercio con parte de Cataluña y con Italia a través de barcazas, mientras el comercio con Flandes, que intuimos de especial importancia en el ámbito artístico (importación de obras, desplazamientos de artistas e importación de modelos e influencias), se realizaba principalmente a través del Cantábrico (puertos de Bilbao y San Sebastián).

⁴⁸ . Caso especial, del que nos ocuparemos más adelante, fue el del gremio de pintores, escindido del de doradores y desaparecido como tal en el año 1666.

⁴⁹ . Como la de los *barretines* catalanes de 1688-1689, provocada por la negativa de los campesinos de Centelles a pagar la contribución para el mantenimiento de tropas, que fue sofocada –no sin problemas- por el nuevo virrey Carlos de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa.

⁵⁰ . El “derecho del General” o “Generalidades” (impuestos que gravaban la importación y exportación de productos) consistían, algunas veces, en una tasa sobre el valor de la mercancía (que podía oscilar entre el 5 y el 20%, según el tipo de producto, la coyuntura económica y la adopción de medidas proteccionistas) y otras en un gravamen fijo (GÓMEZ ZORRAQUINO, 1991).

⁵¹ . SERRANO MARTÍN, 1991.

Dentro de todo este desalentador panorama, la Iglesia fue la única institución que soportó bien la crisis económica ⁵², aunque ésta también se dejó sentir en las administraciones eclesiásticas, que debieron hacer frente a impagados en los censos y diezmos ⁵³; esta acumulación de deudas obligó incluso en algunos lugares a cambiar el sistema contable ⁵⁴. La recesión también se dejó sentir en los conventos, y de modo especial en los femeninos, que solían estar endeudados, debido a su peor administración y a su menor capacidad para captar y generar recursos ⁵⁵, lo que llevó a tomar medidas como la petición de socorro a la Corona y a los concejos, la elevación de las dotes, el trabajo manual de las religiosas y la admisión de seglares en calidad de huéspedes o pupilas.

Para terminar este apartado, nos referiremos brevemente a la moneda habitual de cuenta y sus equivalencias: la libra jaquesa ⁵⁶; el sueldo (1 libra = 20 sueldos); y el dinero (1 sueldo = 12 dineros). Como monedas efectivas o reales encontramos el escudo, el real (1 libra = 10 reales; 1 sueldo = medio real) y el dinerillo o “menudo” (≈ dinero). También aparecen monedas anteriores como el ducado y otras foráneas procedentes de Castilla, Valencia, Cataluña y Francia ⁵⁷, así como la denominada moneda “perulera”, moneda de plata acuñada en Perú falta de peso y ley. Las alteraciones monetarias y las continuas deflaciones motivaron una pérdida de confianza en el sistema, lo que explica la pervivencia de la primitiva práctica del trueque.

2.1.6. La religión y la Iglesia

Aunque no es un fenómeno privativo de Aragón, todos los aspectos de la vida del seiscientos estuvieron impregnados de lo religioso, fenómeno que se manifiesta en las constantes referencias a la divinidad y en la generalización de una acusada mentalidad providencialista, si bien la complejidad y las contradicciones que caracterizan al barroco como concepto de época, es decir, extensible a todas las manifestaciones que se integran en su cultura ⁵⁸, obligan a matizar esa afirmación, o al menos a tomar ciertas cautelas a la hora de valorar sus implicaciones. Sirva de ejemplo el tan traído y llevado Concilio de Trento y sus consecuencias tanto en el seno de la propia Iglesia como, por ejemplo, en la faceta doctrinal y en la actividad artística. O el comportamiento de no pocos clérigos que mantuvieron costumbres al margen de la rigurosa doctrina conciliar, aunque es innegable que ésta, unida a la actividad inquisitorial, limitó y condicionó la actividad intelectual de muchos otros. Del mismo modo, frente a la pretendida unidad de la Iglesia, se produjeron abundantes –e incluso cruentas- pugnas teológicas entre las distintas órdenes, así como enfrentamientos por hacerse con el monopolio de la enseñanza en los distintos niveles ⁵⁹; debates que, por

⁵² . Lo hizo fundamentalmente mediante la percepción de donaciones, fundaciones de particulares, adquisición de tierras, títulos de deuda y rentas enajenadas.

⁵³ . El diezmo era la principal fuente de las rentas eclesiásticas, y era una tasa obligatoria (de justificación religiosa y que obligaba sobre todo en conciencia) pagada por los fieles y destinada al mantenimiento de la iglesia local, si bien el principal beneficiario fue el alto clero.

⁵⁴ . LATORRE CIRIA, 1992.

⁵⁵ . Tal vez por efecto de los mayores condicionamientos que impuso el rigorismo contrarreformista (v.gr. la estricta clausura).

⁵⁶ . Calificativo éste que se aplicaba a todas estas monedas y tenía más un sentido simbólico o histórico que real, pues la única ceca en activo fue la de Zaragoza.

⁵⁷ . VV.AA., 2001, pp. 47-50.

⁵⁸ . MARAVALL, 1983, p. 29.

⁵⁹ . Los jesuitas tuvieron gran protagonismo en estas luchas que, en el siglo siguiente, alcanzaron su punto álgido con la entrada en escena de los escolapios, orden fundada en el s. XVII por el aragonés san José de Calasanz.

otra parte, tuvieron la virtud de elevar el discurso teológico, generando una interesante literatura, del mismo modo que la competencia en el terreno educativo acrecentó el prestigio de los colegios que las distintas órdenes fundaron en torno a las universidades de Huesca y Zaragoza.

Otro fenómeno, también atribuible a Trento, donde se evidencia la ambigüedad de los tiempos, es el aumento de la importancia del episcopado y su supremacía como autoridad jerárquica –frente a la cual sólo los cabildos ejercieron alguna oposición, aunque solían emplear sus energías en asuntos internos y formales de escasa repercusión exterior-, una vez anulada en gran medida la ascendencia que en la vida pública habían tenido anteriormente las fundaciones monásticas. No obstante, éstas experimentaron un crecimiento notable, con un especial protagonismo de las órdenes mendicantes, bien reformadas o bien de nueva implantación ⁶⁰, que mostraron claramente su preferencia por las áreas urbanas como lugar de ubicación, frente al tradicional emplazamiento rural de las instituciones monacales ⁶¹. A diferencia de lo ocurrido en otros lugares, en Aragón esta “floración” de conventos no supuso una intensificación del fenómeno místico, que careció en estas tierras de figuras estelares –tal vez con la excepción del controvertido Miguel de Molinos- y de incidencia popular. En cambio, la vinculación de estas fundaciones pías con miembros de la alta y baja nobleza –más profunda en el caso de las fundaciones femeninas- fue, igual que sucede en otros lugares, considerable, y se materializó en dotes, herencias y donaciones que contribuyeron –junto con la práctica de la limosna- a contrarrestar la debilidad económica y la austeridad monacales.

A fines del siglo XVII, en Zaragoza había más de 1.500 frailes y monjas y unos 30 conventos, de los cuales más de una tercera parte se habían fundado a lo largo de la centuria ⁶². Otras ciudades importantes por su número de fundaciones fueron Huesca ⁶³, Calatayud ⁶⁴, Tarazona, Teruel, Caspe, Alcañiz, Borja, Barbastro y Alagón; la repercusión social y urbanística que la implantación de todas estas comunidades y sus edificaciones tuvo en la trama de estas poblaciones convirtieron a éstas en verdaderas ciudades-convento.

Aunque las fundaciones aumentaron sobre todo durante la primera mitad del siglo, su dotación se prolongó durante el resto de la centuria, fenómeno al que cabe añadir la reforma y modernización de las comunidades establecidas con anterioridad y, en menor medida, la erección de iglesias seculares (parroquias, ermitas, santuarios...) de nueva planta o la reforma de las ya existentes. Reformas que podían tener una

⁶⁰ . El periodo álgido para la introducción de éstas se corresponde con el último tercio del s. XVI y la primera mitad del XVII. A partir de ese momento se asiste a una progresiva decadencia de la vida monástica, reflejo inevitable del declive nacional en todos los ámbitos.

⁶¹ . En el caso de las comunidades femeninas, el traslado a lugares habitados fue obligatorio a partir del concilio de Trento. Otra excepción la constituyeron los cartujos, que buscaban siempre emplazamientos no demasiado alejados de los núcleos urbanos.

⁶² . Este cálculo parece no concordar con la estimación hecha a comienzos de siglo por fray Diego Murillo (MURILLO, 1616 / ANSÓN CALVO, 1977, p. 395), quien nos dice que en Zaragoza había “... 19 conventos de frailes, 12 de monjas, o iglesias parroquiales y otras 17 que no lo eran, es decir, en total, 56 iglesias”.

⁶³ . En 1618 la ciudad tenía 450 eclesiásticos y 4.523 civiles (DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1992, pp. 3-15). Para los conventos de clausura femeninos de la ciudad de Huesca en el s. XVII remitimos a: FONTANA CALVO, 1998. Esta magnífica monografía es un extracto de la tesis doctoral, todavía inédita, que la autora dedicó a la “Arquitectura religiosa en la ciudad de Huesca durante el siglo XVII” (dirigida por el prof. Gonzalo M. Borrás Gualis y defendida en 1997 en la Universidad de Zaragoza).

⁶⁴ . El crecimiento conventual de esta ciudad resulta especialmente notable, pues a comienzos del siglo existían siete conventos y a lo largo de la centuria se fundaron otros seis (DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1992, p. 79). Sobre la proliferación de fundaciones religiosas en Calatayud y su comunidad histórica, *vid.*: RUBIO SEMPER, 1980, pp. 9 y ss.

finalidad estética (actualizar su apariencia y adaptar los templos al nuevo gusto barroco) o bien basarse en criterios prácticos (ampliar los espacios de culto para santos y devociones locales o particulares y, de esta forma, dar satisfacción a la fuerte demanda de misas, capellanías y lugares de enterramiento por parte de cofradías y particulares), si bien esta distinción entre lo bello y lo funcional puede resultar equívoca y superficial, pues todos estos aspectos tienen un fundamento simbólico y doctrinal que, como veremos, es preciso interpretar de forma conjunta. En cualquier caso, todo ello da idea del fervor religioso existente ⁶⁵, y de la actividad constructiva y artística que este fenómeno implicaba.

No obstante esta proliferación de fundaciones y consagraciones ⁶⁶, sería conveniente analizar hasta qué punto muchas de las “vocaciones” religiosas fueron producto de la obligación, de la necesidad o de la comodidad, dada la heterogeneidad en la composición de las comunidades regulares, su bajo nivel intelectual ⁶⁷, la relajación de costumbres (que tuvo a su vez contestación en forma de movimientos reformadores, de censuras y reprobaciones internas) e incluso el comportamiento poco decoroso y apartado de sus reglas de algunos religiosos ⁶⁸, defectos que los viajeros extranjeros se encargaron especialmente de poner en evidencia. Sirvan como ejemplo las numerosas anécdotas recogidas en la crónica del viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669) ⁶⁹, y en concreto algunas que tuvieron lugar durante su visita a Zaragoza, donde las monjas del convento cisterciense de Santa Lucía, “... *alcune delle quali confessano liberamente starvi per forza*”, hacían señas a los carruajes que pasaban por allí para que se detuvieran, y hablaban “... *facendo un cicaleccio orrendo e assai più simile a una sinagoga sollevata che a un ritirato monastero*” (p. 63). En general, la imagen algo sesgada por interesada que los cronistas de este viaje sacaron de España, en lo que a la religión se refiere, era la de un país fanático y milagrero, con un clero licencioso y poco preparado que sermoneaba sin fundamento sobre lo divino y lo humano, y unas prácticas religiosas donde se mezclaban la beatería, los comportamientos extremos o desviados y los hábitos profanos. Otros síntomas de las prácticas supersticiosas de esta sociedad, que parecía buscar de esta forma soluciones irracionales para sus penurias y males cotidianos (epidemias, plagas, sequías, tempestades...), eran las creencias, muy extendidas, en pronósticos, adivinaciones, sortilegios y maleficios, en la eficacia de filtros de amor y conjuros, y en los actos de

⁶⁵ . Interpretado con dureza por algunos autores como una demostración “... *de mojigatería, de alucinación religiosa y de auténtico escaparate de las creencias*” (ANSÓN CALVO, 1977, p. 130).

⁶⁶ . Ya hemos dicho que la toma del estado religioso fue una de las causas de la recesión demográfica, razón por la cual se intentaron tomar medidas para reducir el elevado número de clérigos –sobre todo regulares- y de fundaciones; medidas que a la postre resultaron infructuosas debido al fuerte atractivo que la Iglesia ofrecía en un momento especialmente difícil (poder e influencia, incentivos espirituales y materiales, ventajas jurídicas, privilegios y exenciones...). No obstante, la sobrepoblación eclesiástica era un problema fundamentalmente urbano, pues el reparto territorial de los religiosos y de los conventos fue desigual y hubo también zonas desatendidas en lo espiritual.

⁶⁷ . Consecuencia de la falta de establecimientos dedicados a la formación del clero, pues las disposiciones de Trento acerca de la creación de seminarios fueron papel mojado, debido a que esto significaba retraer rentas de las mensas episcopales.

⁶⁸ . Como muestra, un texto del libro de Miguel Antonio Francés de Urritigoiti, arcediano mayor de la Seo de Zaragoza, *Desengaño de eclesiásticos en el amor desordenado a sus parientes* (Zaragoza, Diego Dormer menor, 1667, p. 67): “... *si tuviese el Eclesiástico un hijo ilegítimo puede sustentarlo de los frutos del Beneficio y si fuera hija dotarla honestamente para casarla*”. Recogido en: ANSÓN CALVO, 1977, p. 131.

⁶⁹ . SÁNCHEZ RIVERO y MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, s.f. La crónica oficial del viaje (dos volúmenes manuscritos e ilustrados con dibujos Pier María Baldi, conservados en la Biblioteca Laurenciana de Florencia) correspondió probablemente a Lorenzo Magalotti, quien en general se muestra bastante crítico –aunque menos que los cronistas oficiosos- con los españoles.

brujería y hechicería ⁷⁰. Así se explica, por ejemplo, la frecuencia con la que se dan casos de supuestos envenenamientos y posesiones, o el recurso a exorcismos para solucionar lo que en realidad eran trastornos neurológicos o psicológicos. Todas estas prácticas motivaron también la intervención de la Inquisición en forma de persecuciones y autos de fe.

Lo cierto es que los casos verdaderamente escandalosos protagonizados por religiosos fueron escasos y que la situación más preocupante se vivía de puertas adentro, pues conforme avanza el siglo se aprecia un decaimiento del fervor, una mecanización de la devoción y una tendencia a la vida fácil y regalada ⁷¹, a pesar de que en la mayoría de los conventos primaba la pobreza y la mortificación.

Otros aspectos no menos interesantes del periodo que tienen que ver con lo religioso y que tuvieron sus correspondientes implicaciones artísticas fueron la acción pastoral, las devociones, la aplicación de las decretales tridentinas y las fiestas religiosas y funciones litúrgico-teatrales.

La acción más fecunda de la Iglesia aragonesa del periodo fue la acción pastoral, que promovía la piedad popular y divulgaba el concepto de caridad entendida como limosna. En este sentido, el mecenazgo y la promoción artísticos son entendidos como vía de indulgencia y manifestación externa de piedad, lo que explica su mayor inclinación al terreno religioso.

Dos fenómenos relacionados entre sí y directamente implicados en la divulgación de la doctrina que apenas han recibido la atención de los investigadores en Aragón -a pesar de su trascendencia- fueron las misiones interiores y la oratoria sagrada. Las misiones interiores, en las que la Compañía de Jesús desempeñó un papel muy activo, eran un medio alternativo y directo de dar a conocer en lugares alejados de las ciudades los dogmas de la fe y tuvieron como consecuencias positivas una cierta equiparación entre el mundo rural y el urbano, así como una intensificación de ciertas devociones -las propias de los jesuitas, a los que cabría achacar por ello un cierto ánimo proselitista- que se tradujo en la realización en los lugares de misión de gran número de pinturas, imágenes y retablos ⁷².

Por su parte, la oratoria sagrada, ejemplificada en los sermones, fue al mismo tiempo un instrumento fundamental de la práctica religiosa, un poderoso medio de conversión ⁷³ y una forma literaria popular que tendría su análogo profano en la comedia. Los sermones cubrían todo el año litúrgico y constituyen también una fuente fundamental para el historiador del arte en la edad Moderna ⁷⁴, bien por abordar directamente cuestiones artísticas (descripciones de edificios, inauguraciones de capillas

⁷⁰ . MAZÓN DE LA TORRE, 1978, p. 73; a propósito de la locura del pintor Jusepe Leonardo.

⁷¹ . El profesor Antonio Domínguez (DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1992, pp. 125 y ss.) habla de una inclinación general a la “*vida muella*” y de una religiosidad “... *llena de compostura externa, pero de escasa vida interior*” que se prolongará durante el s. XVIII.

⁷² . Una magnífica fuente para el estudio de las misiones interiores jesuíticas en la segunda mitad del s. XVII es la tercera parte -la única localizada hasta la fecha- del manuscrito de Juan de Arbizu (S.I.) *Historia de el Colegio de la Compañía de Iesus de Çaragoza*, redactada en 1725 (ARBIZU, 1725). Véase un estudio de esta fuente, a la que aludiremos en diversas ocasiones, y de las noticias artísticas que contiene en: LOZANO LÓPEZ, 2001.

⁷³ . Hubo, en este sentido, predicadores que se hicieron famosos por sus conversiones de almas, razón por la que su presencia era requerida por los prelados. Un buen ejemplo es el del P. Jerónimo López, llamado en 1648 por el arzobispo Juan Cebrián (ANSÓN CALVO, 1977).

⁷⁴ . Entre los estudios que, con método compilatorio y finalidad instrumental, han abordado este asunto, están los ya clásicos: SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941 y HERRERO GARCÍA, 1943; o el más reciente: DÁVILA FERNÁNDEZ, 1980. La introducción a este último libro corrió a cargo de Juan J. Martín González, a quien seguimos básicamente en las líneas que siguen.

y retablos...), bien por contener grabados ilustrativos, bien por presentar la obra de arte como encarnación o manifestación tangible de lo divino, bien por hacer uso de la retórica de las analogías y los parangones (v.gr. la consideración de Dios como “pintor del mundo”)⁷⁵, o bien porque el sermón condicionaba y dirigía la lectura e interpretación de las imágenes por parte de los fieles, en su mayoría analfabetos. Muchas de esas prédicas se dieron a la imprenta, garantizando su conservación y facilitando su difusión y reutilización, aunque hay muchas otras manuscritas que convendría recopilar y estudiar; de las que salieron de prensas aragonesas podemos señalar, a título demostrativo, las siguientes⁷⁶:

- AZNAR, Jerónimo: *Conceptos en Honor de la Purissima Concepcion de la Madre de Dios*. Huesca, Imp. Pedro Blusón, 1620.
- JARQUE, Juan Antonio: *El Orador Cristiano*, t. I. Zaragoza, Imp. Pedro Cabarte, 1657. (Destinado precisamente a fomentar el celo con que los jesuitas se ejercitaban en las misiones.
- JUSTICIA, José de la: *Aparato fúnebre de la Imperial Ciudad de Zaragoza en las exequias de la S.C.M. Doña Isabel de Borbón reina de España...* Zaragoza, 1644.
- LORTE Y ESCARTÍN, Jerónimo: *El exaltado cedro, en el encumbrado Libano de la Iglesia, San Antonio de Padua, Dixo sus heroycas virtudes...* Zaragoza, Herederos de Ybar, 1677.
- LUMBIER, Raimundo: *Josephina Carmelitana, de varios Sermones del Santissimo Patriarca San Joseph*. Zaragoza, Imp. Agustín Verges, 1676.
- MAYA, Mateo: *Jardin de Sermones de varios Assuntos, y de diferentes oraciones evangelicas*, 2 tomos. Zaragoza, Imp. Agustín Verges, 1676.
- MOSQUERA, Melchor: *Sermones Varios*. Zaragoza, Imp. Herederos de Juan Ybar, 1678.
- ORTIGAS, Manuel: *Discursos Predicables en los Triunfos del Carmelo*. Zaragoza, Juan de Ibar, 1670.
- ROJAS, Francisco: *Fragmentos de los Santos Padres de la Iglesia, sobre los Evangelios...* Zaragoza, Imp. Vda. Pedro Verges, 1647.
- SOS, Raimundo: *Oratoria Carmelitana, de Varios Sermones de diferentes Autores en Gloria del Carmelo...* Zaragoza, Imp. Domingo Gascón, 1684.
- UNDIANO Y SARASA, Francisco: *Oracion panegyrica que predico... en las fiestas de la Canonizacion de San Francisco de Borja*. Zaragoza, Imp. Agustín Verges, 1672.
- ZEYTA, Juan de: *Sermones de Christo y su Madre, y del Santissimo Sacramento*. Zaragoza, Imp. Lucas Sánchez, 1625.

En alguno de los títulos anteriormente mencionados se plasma otro rasgo caracterizador del periodo: la exuberante devoción a los santos, considerados como los intercesores del hombre ante la divinidad, así como la propagación de ciertas devociones locales (y de modo particular la de la Virgen del Pilar, que tomó un

⁷⁵ . Analogías que, por otra parte, fueron también aprovechadas por los tratadistas y teóricos de la pintura para justificar la nobleza y liberalidad de su arte, fenómeno reivindicativo que en Aragón adquiere gran intensidad a partir de 1666 (año en que, como ya hemos avanzado, los pintores zaragozanos abandonan la cofradía de San Lucas, que compartían con los doradores) y que fructifica a fines de la década de 1670 cuando solicitan y obtienen del rey Carlos II la declaración de la pintura como “arte liberal”.

⁷⁶ . Extractados de: DÁVILA FERNÁNDEZ, 1980.

extraordinario impulso tras el milagro de Calanda, acontecido en 1640⁷⁷). La Iglesia postridentina utilizó las canonizaciones y el culto a los santos como un instrumento de exaltación del sacramento del orden sacerdotal ante la contestación protestante, y al mismo tiempo se sirvió de ellos para mantener vivo el esplendor de la España católica. Por ende, una buena parte de los cuarenta y tres españoles que subieron a los altares en el s. XVII estaba entroncada con la nobleza y además en estas canonizaciones estuvieron representadas las principales órdenes y congregaciones religiosas: los franciscanos con san Juan de Perugia y san Pedro de Saxoferrato (1627), san Pedro de Alcántara (1669) y san Pascual Bailón (1690); los carmelitas con santa Teresa de Jesús (1622) y santa María Magdalena de Pazzi (1669); los jesuitas con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier (1622) y san Francisco de Borja (1671); los dominicos con san Luis Bertrán (1671) y santa Rosa de Lima (1673); los mercedarios con san Pedro Pascual (1674); los hermanos de la Misericordia con san Juan de Dios (1691); los oratorianos con san Felipe Neri (1622); los agustinos con san Juan de Sahagún (1691)... a los que hay que añadir a san Isidro Labrador (1622), santa Isabel de Portugal (1625) y san Fernando (1671).

A falta de modelos prestigiosos coetáneos⁷⁸, los católicos se aferraron al culto mariano, a la exaltación de los sacramentos –y en especial la Penitencia y la Eucaristía, los más cuestionados por los protestantes– y a la Inmaculada Concepción, que vive en el s. XVII un momento de esplendor. No obstante y como ya se ha dicho, se produjeron enconados debates internos sobre alguno de estos asuntos, como los habidos sobre las tesis inmaculadistas, con los franciscanos y los jesuitas que apoyaban las tesis suaristas, favorables a aquéllas, y los dominicos, alineados con el tomismo, que las combatían. Felipe III sólo pudo conseguir de Roma un breve (1617) en el que se imponía silencio a las opiniones contrarias, y durante el reinado de su sucesor la corte española envió al Vaticano varias delegaciones encargadas de solicitar y apoyar la proclamación del dogma⁷⁹, acciones que dieron un primer fruto en 1661 con la erección de la fiesta de la Inmaculada por parte de Alejandro VII (bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*), que fue respaldada al año siguiente por las medidas tomadas por Felipe IV (*v.gr.* el decreto de salutación a la Inmaculada en los sermones). No obstante, ya anteriormente el culto inmaculista había producido en las ciudades aragonesas certámenes poéticos, fiestas, juramentos de defensa del voto (como el que hicieron el capítulo y concejo de Zaragoza en 1619) y textos impresos ilustrados con grabados alusivos (sirvan de ejemplo las celebraciones que tuvieron lugar en la ciudad de Huesca en los años 1619-1620⁸⁰), que como es lógico vieron aumentado su número a raíz de su reconocimiento oficial, como se observa ya en los años finales de la década de 1660 (sermones, oraciones panegíricas, oficios, octavas...).

Aumentó también considerablemente el culto al “ángel de la guarda” o “ángel custodio”, cuya fiesta en el reino de Aragón pudo tener su origen remoto en el *Llibre dels Angels* (1392) del franciscano Eiximenis⁸¹; impulsada a raíz de las luchas

⁷⁷ . Tanto es así que en ese mismo año se confirmó el voto de guardar la fiesta del 12 de octubre, instaurado en 1613, y en 1642 el municipio zaragozano declaró a Nuestra Señora del Pilar patrona de la ciudad y del reino, solicitando de Roma rezo propio en varias ocasiones (aunque no obtuvo respuesta positiva hasta 1723).

⁷⁸ . Bennassar (*op. cit.*) ha observado que el s. XVII no tuvo grandes santos contemporáneos, pues los que fueron elevados a los altares en dicha centuria eran anteriores.

⁷⁹ . Proclamación que, como es sabido, no se produjo hasta el año 1854, fecha en que el papa Pío IX promulgó la encíclica *Ineffabilis Deus*.

⁸⁰ . GARCÉS MANAU y FELICES SA, 2003, p. 44. Sobre el culto a la Inmaculada Concepción en la ciudad de Huesca, vid. ARCO Y GARAY, 1915 a, pp. 447-454.

⁸¹ . SEBASTIÁN, 1981, pp. 315 y ss.

religiosas de la centuria anterior, esta devoción se manifestó mediante la erección de altares y creación de cofradías⁸², hecho que Benassar interpreta –junto al culto a María, a la Inmaculada y al sacramento de la Eucaristía- como un signo de la necesidad de intercesión en un tiempo decadente en el que apenas había confianza en las cosas terrenales. Esta misma explicación, unida a la obsesión por la muerte y por la salvación del alma, podría aplicarse para justificar la fundación de gran número de misas y aniversarios –el medio más poderoso para socorrer el espíritu, pero también signo de distinción social- que aparecen en las fundaciones de capellanías y en los testamentos.

Por lo que respecta a las decretales tridentinas⁸³ y a su aplicación al terreno artístico, es preciso puntualizar que tal vez se haya ponderado en exceso su importancia, pues en realidad aquéllas son muy generales –y en ocasiones imprecisas- en lo que se refiere al uso de las imágenes:

- el mandato a los obispos “... y demas personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesion e invocacion de los Santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes...”. Que se destierre toda superstición y se evite toda torpeza, de forma “... que no se pinten, ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa”.
- “... que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros Santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan culto [...] sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales, representados en ellas...”. Y que cuando se representen historias y narraciones de la Sagrada Escritura, “... enseñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuese posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores, o figuras”.
- el mandato a los obispos para que enseñen “... que por medio de las historias de nuestra Redencion, expresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordandoles los articulos de la fe [...] se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los Santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos; con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los exemplos de los mismos Santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad”.
- “... que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que se den ocasión a los rudos de peligrosos errores”.
- “... que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano, y nada deshonesto...”.

⁸² . Este culto dejó su impronta no sólo en las artes plásticas (donde el tema se entremezcla en ocasiones con el del arcángel Rafael y el joven Tobías) sino también en la producción editorial. Sirvan como ejemplo dos libros de Francisco Blasco de Lanuza: *Beneficios del glorioso Angel de Nuestra Guarda, y efectos del gobierno de Dios invisible* (Zaragoza, 1637) y *Patrocinio de angeles y combate de demonios* (San Juan de la Peña, Juan Nogués, 1652), éste último dedicado a san Miguel como “*Príncipe de los Serafines, y Nobilissimo General de los Angeles Custodios*” y concebido como “... una ilustración de los beneficios que hazen los Angeles de la Guarda a los hombres, desde que Dios cria sus almas hasta que suban al Cielo en la resurrección general, y también de las astucias y impugnaciones de los demonios” (Ibidem, p. 54).

⁸³ . Nos referimos al famoso decreto II de la sesión XXV del concilio, que tuvo lugar los días 3 y 4 de diciembre de 1563, titulado “De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus” (LÓPEZ DE AYALA, 1785, pp. 474-480).

- “... *que a nadie sea licito poner, ni procurar que se ponga, ninguna imagen desusada, y nueva, en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo esenta, a no tener la aprobacion del Obispo*”.

Fue más bien el espíritu de Trento, explicitado y desarrollado en las disposiciones papales posteriores y, sobre todo, en las constituciones sinodales y cartas pastorales, el que dejó su impronta en las iglesias a nivel diocesano. Hay buenos ejemplos impresos de esas constituciones correspondientes a las sedes aragonesas⁸⁴: en la de Barbastro durante el obispado de Juan Moriz de Salazar (Zaragoza, Imp. Lorenzo de Robles, 1605); en la oscense bajo el gobierno del anterior (Huesca, Joaquín Oldersum, 1617) y de Esteban de Esmir (Huesca, Juan Francisco Larumbe, 1641); en la de Jaca con Vincencio Domec (Huesca, Pedro Blusón, 1634); o en la de Zaragoza durante el episcopado de Juan Cebrián (1656) y de Antonio Ibáñez de la Riva (1698). En las de Juan Cebrián, por ejemplo, se determina que “... *no se pongan trages profanos a las Imágenes de vulto, y las de pincel sean de mucha devocion*” o que “... *cuando las Imágenes de vulto, o pincel estuvieren viejas, o rompidas, que causen irrision, o indevocion, se entierren en la Iglesia, o Cimiterio*”⁸⁵.

Ese espíritu trentino intentaba superar el fin puramente estético de la obra de arte para convertir a ésta en herramienta o medio de instrucción y doctrina, en factor de elevación espiritual. El artista, sin ser indiferente a la delectación, debía, con todos los medios a su alcance, “... *hablar al intelecto, herir el sentimiento, mover la voluntad y, hasta, sugerir lo sobrenatural*”⁸⁶. El arte era una forma de doctrina, aunque esto no impedía que el artista fuera fiel a un estilo, a una manera de pintar o a las tradiciones de una escuela. Los temas, sin embargo, se sometían a unas pautas de representación, de acuerdo a la idea del *decoro*⁸⁷ y por ello la iconografía religiosa es muy similar en todos los lugares y ha permanecido, sin grandes cambios, hasta los comienzos de la edad contemporánea⁸⁸.

Los jesuitas llevaron a sus últimas consecuencias esa tendencia del arte contrarreformista, haciendo compatibles las exigencias de la fe con un arte halagador de lo sensorial que buscaba, ante todo, mover y conmover al espectador. En palabras del jesuita A. Possevino:

“... *impresionar los corazones expresando el tormento en los martirios, las lágrimas en los que lloran, el dolor en los que sufren, la gloria y la alegría en el resucitado*”⁸⁹.

Dicha compatibilidad es interpretada por algunos autores como uno de los conflictos o dramas internos del arte postrentino, pues a las imposiciones de seriedad y severidad en lo externo dispuestas por los cánones del concilio se opone la tendencia hacia lo

⁸⁴ . Se trata, no obstante, de un fenómeno generalizado. Para lo referente a Navarra, por ejemplo, remitimos a: MANRIQUE ARA, 2002, pp. 20-22, a propósito del retablo mayor de Santa María de Uncastillo, pintado por Jusepe Martínez h. 1649.

⁸⁵ . CEBRIÁN, 1656, Título XVIII, Constitución III, ff. 72 r.-73 r.).

⁸⁶ . OROZCO DÍAZ, 1989, p. XXI.

⁸⁷ . El *decoro* o conveniencia, entendido por Vitruvio como “*el aspecto correcto de la obra*” pero interpretado de forma particular por la Iglesia como sometimiento estricto al dogma y a las Sagradas Escrituras, tuvo también su vertiente práctica, dirigida a los artistas, a través de una literatura que determinaba con bastante precisión la forma correcta de representar los temas y las pautas a seguir por el “pintor cristiano”.

⁸⁸ . MÂLE, 1951, *passim*.

⁸⁹ . POSSEVINO, 1594 / OROZCO DÍAZ, 1989, p. XXIII y WEISBACH, 1942, p. 266.

recargado y artificioso del barroco. El cardenal Roberto Bellamino (S.I.) intentó justificar así la suntuosidad de los templos de su orden:

*“... los templos adonde acude la gente sencilla del pueblo es bueno y pío que se construyan y adornen magníficamente. Porque el templo suntuosamente adornado, atrae a los hombres a la piedad, conserva la majestad de los sacramentos y la reverencia debida a las cosas divinas, y es un incentivo a la devoción”*⁹⁰

, aunque otros autores jesuitas también manifestaron sus recelos hacia la suntuosidad de lo temporal si ésta no iba acompañada de un adecuado comportamiento espiritual, censurando –en sintonía con las invectivas que san Bernardo lanzaba en sus sermones- a todos aquellos que:

*“... contentos de pulir piedras a los ojos de los hombres, descuydan de labrar sus costumbres al nivel de los Mandamientos de Dios: contentos con sobredorar curiosos artesonados, arcos y bobedas en las Iglesias, descuydan de realzar las virtudes de su alma con el oro de la Caridad: afanados en fabricas, aunque sean de Capillas devotas; y descuydados de sus conciencias embueltas en vicios: mucho de perfumes materiales en los Altares, y nada del incienso de la Oracion en sus espiritus; como si apreciase Dios mas los marmoles lustrosos, y tersos, que las almas limpias”*⁹¹.

Pese a estas discusiones internas, no cabe duda de que los jesuitas marcaron la pauta de las directrices en materia artística y desempeñaron también, en muchas ocasiones, el papel de mentores de los programas iconográficos.

Las funciones litúrgico-teatrales⁹², que desde fines del s. XV se trasladaron al exterior de los templos, constituían junto con otras celebraciones religiosas (v.gr. las procesiones o las romerías) acontecimientos ciudadanos de primera magnitud, y puede decirse sin exagerar que el calendario litúrgico marcaba el devenir cotidiano, de la misma forma que las campanas de las parroquias constituían el referente temporal. En todos estos eventos, la fiesta barroca en su vertiente sacra se desplegaba con gran aparato y ceremonia, conjugando el sentimiento íntimo y devocional con la exhibición poderosa y epatante –tan conscientemente alejada de la austeridad e introspección propugnadas por los reformadores- de la Iglesia Católica triunfante, sin que faltasen tampoco ciertos abusos de carácter terrenal o profano a los que la propia fiesta daba lugar⁹³. Además de la dramatización de los textos litúrgicos, es de reseñar la importancia y desarrollo que adquirieron los autos sacramentales y, sobre todo, la procesión del *Corpus Christi*, que en los territorios de la Corona de Aragón alcanzó ya en fechas muy tempranas un carácter teatral, festivo y popular.

⁹⁰ . Citado en: OROZCO DÍAZ, 1989, p. XXIV.

⁹¹ . MUNIESA, 1691, p. 235.

⁹² . Para este tema, remitimos a: GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1986; EGIDO MARTÍNEZ, 1987; y MARTÍNEZ HERRANZ, 1999 a, pp. 45-48.

⁹³ . Las populosas concentraciones y la inevitable mezcla en ellas de hombres y mujeres constituyeron para la Iglesia un problema moral de difícil solución y no era extraño que el talante profano acabara por adueñarse de la fiesta, aunque resulta exagerado generalizar -como hicieron algunos viajeros extranjeros- y achacar estas actitudes a la hipocresía y falsa religiosidad.

2. Contexto histórico-artístico: Aragón y su pintura en el siglo XVII

Finalizaremos este apartado haciendo mención a las divisiones eclesiásticas, aspecto que, aunque de forma tangencial, también tuvo cierta repercusión más allá de lo meramente administrativo. En el s. XVII el desajuste entre los límites eclesiásticos y los civiles fue bastante acusado, pues existieron obispados aragoneses con jurisdicción sobre territorios que no lo eran y obispados foráneos que incluían en sus límites territorios de Aragón.



Mapa del reino de Navarra (det.), grabado (París, 1652).

Así, la diócesis de Tarazona incluía parte de Navarra (la merindad de Tudela, constituida en deanato de la sede turiasonense hasta 1783, año en que por bula del papa Pío VI se erigió la silla episcopal tudelana) y Soria (zona de Ágreda), mientras la castellana de Sigüenza tuvo durante algún tiempo bajo su gobierno gran parte de la antigua comunidad de Calatayud, que luego pasó a depender del obispo de Tarazona. Algo parecido sucedió en las Altas Cinco Villas, primero pertenecientes a la sede de Pamplona y luego incorporadas a la de Jaca, aunque ésta (creada en el s. XVI, como la de Barbastro, a costa de la oscense, con el fin de hacer frente al peligro de infiltración protestante a través de los Pirineos) se ha mantenido hasta la actualidad como sufragánea de la archidiócesis navarra. Por lo que respecta a las diócesis turolenses, Teruel y Albaracín, controlaban un territorio bastante reducido concentrado en la parte meridional del reino, en beneficio de la de Zaragoza, la más extensa de las aragonesas. Los mayores problemas de la centuria en relación con este reparto territorial estuvieron en la dura pugna sostenida entre Calatayud y Tarazona por las pretensiones bilbilitanas de obtener la catedralidad para su iglesia de Santa María frente a la oposición turiasonense, contencioso que en la segunda mitad del siglo alcanzó sus más altas cotas de gravedad y generó una abundante literatura.

2.1.7. La cultura

El s. XVII es para Aragón, lo mismo que para el resto de España, un momento de esplendor de las principales manifestaciones de la cultura, fenómeno que tradicionalmente se ha puesto en relación dialéctica con la decadencia y crisis que caracterizan los demás aspectos de la vida, como si la sociedad, en su búsqueda de valores nuevos, hubiera encontrado en estas manifestaciones del espíritu y la creación – como también lo hizo en lo religioso- el soporte moral para afrontar el desasosiego y la inestabilidad. No obstante, en la segunda parte de la centuria se observa, a nivel nacional, una desaparición progresiva de los grandes creadores en todos los géneros (tal vez por comparación con la extraordinaria primera mitad del siglo) de la que sólo se salvan algunos supervivientes formados en otro clima intelectual y artístico que no tuvieron sucesores de su talla, fenómeno que en Aragón se dio de forma atenuada e incluso adquirió, en el ámbito artístico, un rumbo bien distinto, pues las principales novedades (importadas o adoptadas) y la asimilación de la esencia del nuevo estilo se dan precisamente, como veremos, a partir de 1660.

Por otro lado, la cultura del s. XVII adquirió un fuerte carácter sociológico y una orientación eminentemente visual, con una clara vocación de representación muy vinculada al mundo literario y teatral y, al mismo tiempo, con una notable carga de instrumentalización por parte del poder.

El mayor lustre cultural del periodo se hace patente en la literatura, en la presencia de significados círculos eruditos, en los estudios de artes y la universidad, la imprenta, la música, los espectáculos callejeros y el teatro y, por supuesto, en las manifestaciones artísticas, a las que prestaremos especial atención.

Cabe destacar, por lo que a nuestros intereses se refiere, la intensa actividad cultural que despliega en los dos primeros tercios del siglo la ciudad de Huesca, cuyo motor fue el círculo erudito aglutinado en torno a Vincencio Juan de Lastanosa⁹⁴, estrechamente relacionado con el grupo zaragozano y del que formaron parte, entre otros, Juan Francisco Andrés de Uztarroz⁹⁵, el jesuita Baltasar Gracián y Morales⁹⁶, el carmelita Jerónimo de San José⁹⁷, Juan de Moncayo⁹⁸, Francisco Ximénez de Urrea⁹⁹ y Ana Francisca Abarca de Bolea¹⁰⁰; en la magnífica casa lastanosina del Coso oscense,

⁹⁴ . Lastanosa (1607-1684), escritor y mecenas, protector y editor de Gracián, bibliófilo ejemplar, numismata y tal vez el mejor coleccionista aragonés del momento.

⁹⁵ . Uztarroz (1606-1653) fue escritor, poeta culterano, historiador, cronista del Reino y anticuario; entre sus obras, la que está considerada mejor crónica local del siglo: los *Progresos de la historia en el reino de Aragón*, en la que también intervinieron Diego J. Dormer y el cisterciense Miguel Ramón Zapater y López. Acerca de Uztarroz y del amplio círculo erudito al que pertenecía, vid.: ARCO Y GARAY, 1950.

⁹⁶ . Gracián (1601-1658), predicador, confesor, profesor y, probablemente, el mejor escritor aragonés de la centuria y el de mayor fama internacional. Entre sus obras, *El Héroe* (1637), *El Político* (1640), *El Discreto* (1646), *Oráculo manual* (1647), *La Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), *El comulgador* (1655) y sobre todo *El Criticón* (en tres partes; 1651, 1653 y 1657), la de más trascendencia posterior.

⁹⁷ . En el siglo Jerónimo Ezquerro de Rozas (1587-1654), historiador religioso, poeta, cronista general de su orden y biógrafo de san Juan de la Cruz; autor de una polémica *Historia de la Reforma* (1635), cuya edición fue retirada, de una *Historia* (1641) –alterada por la censura de su orden- y un *Dibujo* (1629) de san Juan de la Cruz, de una inédita *Historia del Pilar* y del *Genio de la Historia* (1651), su obra más conocida y la única que se publicó sin modificaciones.

⁹⁸ . Marqués de San Felices, poeta zaragozano del grupo culterano, autor de *Rimas* (1652) y del *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes* (1656).

⁹⁹ . Ximénez de Urrea (1589-1647), bibliófilo y numismata perteneciente a la casa de los condes de Aranda y cronista de Aragón.

¹⁰⁰ . Ana Francisca (h. 1602-h. 1685), de familia noble, vivió desde los tres años en el monasterio cisterciense de Santa María de Casbas (Huesca), del que fue abadesa. Como escritora participó en varios certámenes poéticos y mantuvo relación epistolar con importantes literatos. Entre sus obras destacan

calificada como un “teatro del mundo” barroco donde tenían cabida las creaciones del hombre y de la naturaleza, se desarrollaban cenáculos y tertulias a las que asistieron también artistas como Jusepe Martínez (pintor y teórico de la pintura), Francisco Artiga (arquitecto, matemático y grabador) o los Agüesca (Lorenzo, Jerónimo y Teresa).

A todos ellos cabría añadir, en el pórtico del siglo, los hermanos de origen barbastrense Lupercio (1559-1613) y Bartolomé Juan Leonardo de Argensola (1562-1631), literatos, cronistas de Aragón y autores de escritos históricos cuyas obras se publicaron póstumamente; el sallentino Vincencio Blasco de Lanuza (1563-1625), doctor en Teología, calificador del Santo Oficio y regidor del Hospital General de Nuestra Señora de Gracia, autor de *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón* (1619 y 1622), obra que continuaba los *Anales* de Jerónimo Zurita; fray Domingo la Ripa (1622?-1696), catedrático de Teología en la universidad de Huesca, a quien debemos obras históricas como *Corona real del Pirineo, establecida y disputada* (1685 y 1686); y el zaragozano José Pellicer de Ossau (1602-1679), genealogista e historiador de desigual rigor, cronista de Castilla y de Aragón y autor de casi trescientas obras, entre ellas algunas de crítica literaria (dentro de la tendencia culterana) y de los *Avisos históricos...*, manuscrito que narra una serie de sucesos curiosos de carácter nacional e internacional acaecidos entre 1639 y 1644 por el que es considerado el precursor del periodismo en España.

Se ha mencionado en las líneas precedentes a varios individuos que ostentaron el cargo de cronistas del reino, institución que en este siglo va a sufrir ciertas dificultades pecuniarias (son frecuentes las quejas por la escasez y tardanza en los pagos) y un excesivo control por parte del poder, manifestado en las dificultades para publicar la historia inmediata y para acceder a la documentación, lo que llevó a muchos de ellos a preservar los anales próximos o coetáneos y dar a la imprenta sólo los referidos al siglo anterior. Si bien hicieron gala en su mayoría de métodos de crítica documental, los condicionantes apuntados –extrapolables a sus colegas hispanos– les llevaron a una postura afín al sistema y a centrarse en exceso en la historia de la clase dominante ¹⁰¹.

En las principales ciudades y con ocasión de los grandes eventos se celebraron justas poéticas (además de en Zaragoza y Huesca, las hubo en Alcañiz, Barbastro, Calatayud, Épila...) ¹⁰² y hay constancia documental de academias literarias en Calatayud, Huesca, Tarazona y Zaragoza ¹⁰³. De la actividad poética del momento, tanto en la vertiente culteranista-gongorina (a la que pertenecen el citado Juan de Moncayo o el navarro Miguel de Dicastillo) como en la clasicista (representada por el turiasonense Martín Miguel Navarro) han quedado algunas compilaciones, como el *Cancionero* de 1628 (Zaragoza, Biblioteca Universitaria) o las *Poesías varias* del editor Alfay de 1654.

En cuanto a la literatura religiosa, tal vez la obra de más trascendencia por sus numerosísimas ediciones fue el *Catecismo* (1591) del jesuita turolense Jerónimo de Ripalda, mientras en la corriente heterodoxa habría que incluir –aunque con reservas– al muniesino Miguel de Molinos (1628-1696), representante aragonés del *quietismo*, cuya *Guía espiritual* (1675) es uno de los mayores logros de la prosa mística española.

Catorze vidas de santas de la Orden del Cister (Zaragoza, herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1655) y la de carácter misceláneo *Vigilia y Octavario de San Juan Baptista* (1679).

¹⁰¹ . ORCÁSTEGUI y REDONDO, 1986, pp. 13-45.

¹⁰² . Vid. VV.AA., 1995; y en particular el texto de Aurora Egido y Luis Sánchez Laílla “Certámenes literarios aragoneses del siglo de oro” (pp. 47-55).

¹⁰³ . A esta ciudad trasladó su sede una tertulia –la *Pítima contra la ociosidad*– creada a comienzos de siglo en Fréscano por el conde de Guimerá, que en su nueva ubicación pasó a llamarse “Academia de los Anhelantes” (o “de los Augustos”), a la que asistió entre otros Uztarroz bajo el pseudónimo de *el Solitario*.

En contraste con el auge de otros géneros, en Aragón hay una escasa presencia de literatura artística, y especialmente de tratados de pintura, si bien la escasez en número es compensada por la calidad del único conocido: los *Discursos practicables...* del pintor erudito Jusepe Martínez, fechable en los primeros años de la década de 1670 aunque no publicado hasta mediado el s. XIX (si bien tempranamente circularon copias manuscritas).

Tampoco hubo un claro reflejo de lo artístico en la literatura en prosa y en verso, pudiéndose citar como *rara avis* el *Aganipe de los cisnes aragoneses...* de Uztarroz, inédito en vida del autor y que no vio la prensa hasta 1781 (en Amsterdam y a cargo de Ignacio Jordán de Asso), donde aparecen citados algunos artífices coetáneos. Hay también alusiones puntuales, como la del citado Uztarroz a Jusepe Martínez en su *Mausoleo* (Lérida, Imp. Enrique Castán, 1636).

Nada desdeñable –aunque bastante desconocida– fue la literatura epistolar, representada por la abundante correspondencia entre intelectuales y eruditos, privilegiada fuente de información histórico-artística de la que han quedado buenos ejemplos.

En el ámbito educativo es preciso mencionar los “estudios o escuelas de artes” (según su acepción medieval), activos en Alcañiz, Barbastro, Calatayud, Daroca, Huesca, Jaca, Tarazona, Teruel, Uncastillo y Zaragoza; y sobre todo las universidades (“estudios generales”) de Huesca, la más antigua de las aragonesas (fue fundada por privilegio del rey Pedro IV en 1354 y revitalizada en 1465), y Zaragoza (cuya creación se retrasó, tras superar no pocas dificultades, hasta 1583). A su labor propia, docente e investigadora, hay que añadir otras empresas no menos importantes que surgieron a su amparo; nos referimos a los colegios universitarios, impulsados por las principales órdenes religiosas –que también aportaban una considerable cuota de profesores a la institución– como instrumento de formación de sus novicios¹⁰⁴, y a las imprentas de la Universidad, encargadas inicialmente de las ediciones de los textos académicos aunque pronto ampliaron a otros ámbitos su campo de actuación. La actividad, tanto individual como conjunta, de estos tres elementos (universidades, colegios e imprentas) coadyuvó en gran medida a crear un ambiente rico en intercambios y relaciones –no exento de controversias ideológicas– que tuvo, como veremos en el caso que nos ocupa, consecuencias positivas para el arte.

La imprenta aragonesa¹⁰⁵ vive en el s. XVII el periodo de su consolidación, con Zaragoza como principal y más antiguo foco editor, con más de mil obras impresas y unos setenta y cinco impresores en activo durante la segunda mitad del siglo, alimentados fundamentalmente por las necesidades de la Universidad y por la actividad de la Diputación del Reino. No todos tenían establecimiento propio y en ocasiones se dedicaron también a actividades vinculadas a su oficio: edición, peritación de bibliotecas, explotación de molinos papeleros, etc. Papel destacado tuvieron, por el número y calidad de obras impresas, las prensas del Real Hospital de Nuestra Señora de Gracia y los tipógrafos Pedro Argayón, Pascual Bueno, Diego Dormer menor –que lo

¹⁰⁴ . Nacidos con un elevado sentido de justicia social, estos colegios acabaron convirtiéndose en uno de los más poderosos instrumentos del predominio político y social de la clase dominante, pues acogieron en su seno a un numeroso grupo de segundones.

¹⁰⁵ . Para lo relacionado con la imprenta, los impresores y los libreros en Zaragoza y Huesca, remitimos a: VELASCO DE LA PEÑA, 1998; PALLARÉS y VELASCO, 2000, pp. 56 y ss.; GARCÉS MANAU y FELICES SA, 2003; y a la tesis doctoral (inédita) de Natividad Herranz sobre *La cofradía de San Jerónimo de libreros y la cultura del libro en Zaragoza en la segunda mitad del s. XVII* (dir. Ángel San Vicente; Zaragoza, 2000).

fue de la ciudad y del Hospital- y sus herederos, Diego Larumbe Español, Juan de Ibar, Agustín Verges y los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca –impresor del Reino y de la Universidad-.

En Huesca la imprenta nació al servicio de su Universidad en el último cuarto del siglo anterior y, aunque de forma no estable, tuvieron actividad tipográfica Tarazona, Barbastro y Calatayud y esporádicamente también otros lugares (*v.gr.* el monasterio de San Juan de la Peña), merced a las imprentas ambulantes.

En general, la calidad de los impresos cae notablemente (tendencia que se había iniciado ya en la segunda mitad del s. XVI), debido fundamentalmente a los criterios de ahorro impuestos por los editores en un momento de recesión económica (papeles y tintas de bajo precio, tipos gastados por el uso...). Por el contrario, aumenta la producción –sobre todo de libros de temática religiosa- y los tipógrafos hicieron frente a esa demanda invirtiendo menos tiempo y dinero. A todo ello debe sumarse el control e injerencia ejercida por la Inquisición y la censura impuesta por las órdenes religiosas sobre la actividad editorial.

A propósito de la condición y estimación social de los impresores, éstos consideraban su oficio como un arte liberal, aunque seguían organizados en una cofradía (la de San Jerónimo); casi todos sabían leer y escribir y algunos como los Dormer o Juan de Ibar en Zaragoza llegaron a formar parte de la élite intelectual y participaron en los círculos literarios. No obstante, en contadas ocasiones esta estima social iba acompañada de una situación económica desahogada, fenómeno análogo al que atañe a los pintores.

Otra cuestión es la referida al uso y consumo de esta producción editorial, para la que no existen, de momento, estudios sistemáticos, aunque conocemos la existencia de importantes bibliotecas entre las que destacaría, sin duda, la reunida en Huesca por Vincencio Juan de Lastanosa, con casi un millar de títulos, entre los cuales había una gran presencia de autores italianos.

Inseparable del mundo editorial es el del grabado de ilustración, cuyo valor didáctico en el barroco fue especialmente significativo. En los libros impresos en Aragón encontramos estampas de autores españoles (Albiniano de Rajas, los hermanos Juan y José Vallés, José Almandoz, Juan de Renedo, Juan Felipe, Pedro de Baeza, Bernardo Bordas, Domingo de la Fuente, Francisco de Artiga, los Agüesca...) pero también de conocidos extranjeros (Nanteuil, Jansen, Jean Blavet, Juan de Courbes, Juan de Noort...), y es habitual el uso, implantado por la escuela plantiniana e introducido en España por Pedro Perret, de llamativas portadas arquitectónicas.

Un hecho coetáneo relacionado con la imprenta pero con repercusiones más amplias fue la aparición de la prensa periódica, de la que los citados “Avisos” del zaragozano José Pellicer serían un precedente en el inicio de la centuria, en la que además surgieron las primeras relaciones de noticias o crónicas informativas, como la *Gaceta Nueva* (Zaragoza, 1661), los *Avisos ordinarios de las cosas del Norte*, las *Noticias Generales de Europa* o la *Gaceta de Zaragoza*, con impresores especializados (*v.gr.* Pedro Argayón) en este tipo de productos.

La música desempeñó un papel particularmente importante en las catedrales, tanto por la presencia de los colegios de infantes, al cuidado del maestro de capilla, como de las “capillas musicales”, en activo desde mediados del s. XV. Estas instituciones estuvieron al día de las corrientes europeas de la gran polifonía, lo que demuestra el elevado nivel de exigencia y la preocupación de los cabildos por la calidad de la enseñanza musical, lo que se tradujo en el especial rigor a la hora de examinar a los aspirantes al puesto de maestro de capilla.

La importancia de la música catedralicia se reflejó también en el auge de la imprenta musical y en la riqueza en órganos históricos, instrumentos de cuya construcción existe en Aragón una arraigada tradición, con figuras como José de Sesma o los Longás.

En cuanto a la composición, la música producida en Aragón en los siglos XVI y XVII es de un planteamiento profundo en cuanto a su factura técnica, con un conocimiento muy notable de las voces humanas y un gran virtuosismo en los efectos sonoros conseguidos (especialmente con la abundancia de contrapuntos). El s. XVII es particularmente progresivo y significa la culminación de la escuela polifónica en Aragón, iniciada por Melchor Robledo y personificada en Pedro de Ruimonte, Sebastián Aguilera de Heredia y fray Manuel Correa.

Por lo que se refiere a la música instrumental, las dos principales aportaciones al panorama español y europeo fueron la escuela de órgano de la Seo (con el citado Aguilera de Heredia, José Ximénez y Andrés de Sola) y la obra del guitarrista calandino Gaspar Sanz; también merece destacarse la figura del darocense Pablo Bruna, al que se llegó a considerar uno de los más insignes entre los españoles.

Otros dos fenómenos de gran incidencia en la vida cotidiana del seiscientos y muy conectados con la sensibilidad barroca fueron los espectáculos callejeros y el teatro¹⁰⁶. En paralelo al desarrollo del teatro vinculado a lo religioso, tema del que ya hemos tratado, el teatro secular surge en la baja edad Media vinculado a visitas reales, victorias bélicas y coronaciones, y se desarrolla en los palacios y en las calles mediante ricas tramoyas y complejos elementos simbólicos. También hemos hablado de los lugares públicos destinados a los espectáculos callejeros, y a la creciente necesidad de habilitar espacios *ad hoc* para las representaciones teatrales. Éstos adoptaron primero la forma de “corral de comedias”, fórmula intermedia entre la instalación provisional y el edificio estable; los corrales disponían de discretas maquinarias escénicas, aunque desde mediados del s. XVII los decorados se fueron sofisticando, tal vez por influencia del teatro cortesano, y en el último tercio se aprecia un especial gusto por obras de aparato y escenografías complejas -sin duda debido al influjo italiano- que exigían mayores gastos de producción para la elaboración de las tramoyas.

En Zaragoza las primeras casas de comedias se pusieron en funcionamiento en el último tercio del s. XVI: la casa de farsas de la calle Alcover (junto a la puerta del Sol y la Universidad), que ya estaba en marcha en 1584 y que se usó de forma esporádica durante el siglo XVIII; la casa de comedias de la ciudad, de propiedad municipal, sita en el Coso (en el mismo solar que hoy ocupa el Teatro Principal), en activo hasta 1589; y una tercera, el teatro del Hospital, también en el Coso (en el solar ahora ocupado por el Banco de España), que vino a sustituir a la anterior y perduró hasta 1778. Regentado por el Hospital de Nuestra Señora de Gracia¹⁰⁷ y por el Consistorio, este teatro experimentó varias reformas (como la de 1657-1658, que le fue encargada a Felipe Busiñac y Borbón, o la reedificación de 1692-1693), así como frecuentes clausuras (especialmente graves las habidas mediada la centuria) y reaperturas, hasta que finalmente quedó destruido por un incendio en 1778. Durante su azarosa existencia, sin embargo, tuvo un

¹⁰⁶ . Para este tema resultan imprescindibles las siguientes publicaciones: GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1986; EGIDO MARTÍNEZ, 1987, pp. 91-123; MARTÍNEZ HERRANZ, 1999 a, pp. 48 y ss. MARTÍNEZ HERRANZ, 1999 b, p. 13.

¹⁰⁷ . Era frecuente el aprovechamiento económico con fines benéficos que algunas cofradías piadosas y hospitales obtuvieron a través de privilegios para la explotación de corrales.

funcionamiento bastante continuado y su programación se convirtió en una distracción casi cotidiana, integrándose como una actividad más en la vida de la ciudad ¹⁰⁸.

Zaragoza gozaba de un enclave estratégico y su carácter de ciudad de tránsito hizo que recalaran en ella numerosas compañías que itineraban por Madrid, Barcelona, Lérida, Valencia, Burgos, País Vasco, La Rioja o Navarra. La ciudad del Ebro era además –todavía lo es– una plaza atrayente y su público tenía fama de exigente y generoso. No debieron de existir en Zaragoza teatros cortesanos, pero sí hubo representaciones palaciegas y en casas nobles, así como celebraciones de “saraos” con motivo de grandes festividades. Algunos edificios institucionales (la Diputación del Reino, el Palacio Arzobispal...) se convirtieron esporádicamente en improvisados escenarios y otros, como la Universidad o los centros de enseñanza, hicieron uso de las representaciones con fines pedagógicos.

La influencia de Zaragoza hizo que en otras poblaciones aragonesas surgieran infraestructuras para las representaciones, ampliando así los circuitos teatrales. Así, Huesca dispuso de un teatro desde 1626, y también tuvieron casas de comedias Calatayud y Tarazona.

Por lo que respecta al fenómeno teatral desde la óptica literaria, Aragón no fue ajeno a los movimientos y modas nacionales (como lo prueba, por ejemplo, el éxito y la influencia de Lope de Vega, algunas de cuyas comedias se imprimieron en Zaragoza), ni tampoco dejó de aportar un rico caudal de poetas y literatos que lustraban las tertulias y academias, presentaban sus obras a certámenes y participaban del fecundo ambiente cultural.

En definitiva, en el siglo XVII existió en Aragón un interés por el arte dramático y se dio un clima favorable para su desarrollo, avalado por el gran número de espectadores, de compañías de actores, de escritores y de imprentas.

El barroco es uno de los momentos más fecundos del arte aragonés, que despliega una gran vitalidad creadora haciendo suya una de las principales características del estilo: la unidad de las artes. Papel preponderante adquirieron en él la Iglesia y la nobleza, habituales promotores y mecenas que pagan sus obras recurriendo a menudo a cargas tributarias sobre terceros. Las actividades artísticas no fueron ajenas al movimiento corporativo gremial, que regulaba el quehacer de los agremiados y defendía sus intereses pero al mismo tiempo limitaba en gran medida la creación artística imponiendo a las obras y a sus autores una restrictiva consideración manual-artesanal ¹⁰⁹. Este hecho propició un movimiento reivindicativo, iniciado por los pintores aragoneses, que pretendía la dignificación social del oficio y el logro de la liberalidad artística ¹¹⁰, movimiento que pasaba por el desmantelamiento del sistema gremial y que no concluyó hasta la promulgación por Carlos III de la Real Cédula de 1785, por la que se declaraba la libertad de la profesión de las Bellas Artes. Si bien los pintores fueron los primeros en conseguir estos objetivos ya en la segunda mitad del siglo, los escultores y arquitectos –salvo algunas excepciones– permanecieron hasta bien avanzado el s. XVIII sujetos a las ordenanzas gremiales.

¹⁰⁸ . Algunos autores han llegado incluso a valorar la importancia del teatro seiscentista en términos de necesidad, dada su función evasiva y su uso didáctico.

¹⁰⁹ . ANSÓN NAVARRO, 1993, pp. 26-45.

¹¹⁰ . En realidad las aspiraciones de los pintores aragoneses conectan con una sensibilidad existente en toda España por conseguir; como ya lo habían hecho los pintores italianos, el reconocimiento de la liberalidad, ingenuidad y nobleza de la pintura. Esta pretensión dio lugar a famosos pleitos que buscaban la exención de impuestos cargados sobre la pintura, así como a una rica tratadística, repleta de retóricas argumentaciones, que en Aragón tuvo como único pero jugoso fruto los ya citados *Discursos practicables...* de Jusepe Martínez (1853, 1ª edición).

En arquitectura ¹¹¹ se emprenden muchas obras, predominantemente de carácter religioso, tanto edificaciones de nueva planta como remodelaciones de las ya existentes, aunque la precaria situación económica se hizo sentir en forma de interrupciones frecuentes del proceso constructivo. El foco artístico se sitúa en Zaragoza, con gran número de artistas locales, a los que se suma una amplia nómina de artífices vasconavarros y franceses, dedicados sobre todo a la cantería. Especialmente intensa fue la década de 1680, en la que se renovaron gran número de edificaciones religiosas y privadas y se inició la construcción del nuevo templo del Pilar ¹¹², la mayor empresa edilicia de la época. Arquitectos destacados fueron Felipe Busiñac y Borbón, el bearnés Juan de Marca y José Estorguía.

Las características de la arquitectura aragonesa del momento podrían resumirse en: sobriedad exterior frente a riqueza decorativa interior y uso mayoritario de materiales pobres como el ladrillo, el tapial y el yeso, con los que sin embargo se consiguen resultados de gran vistosidad, muy en línea con el espíritu apartencial del barroco. La tipología templaria más habitual presenta planta de cruz latina de una nave con cabecera plana, capillas laterales, coro alto a los pies, altares bien visibles - concebidos para una predicación cómoda- y complejos sistemas decorativos, a veces con evidente impronta mudéjar (*v.gr.* las lacerías labradas en yeso que cubren bóvedas y cúpulas). En la arquitectura civil lo más señalado es la aparición del palacio de planta abierta, integrado en el urbanismo y comunicado mediante tribunas con una capilla anexa, modelo que sustituye lentamente al renacentista de planta cerrada, articulado en torno a un patio interior, si bien en el alzado de los paramentos la impronta de la casa-palacio aragonesa es todavía visible. La recepción de esta nueva tipología palacial de filiación romana con ciertos rasgos escorialenses, cuyo ejemplo paradigmático es el palacio condal de Morata de Jalón (Zaragoza), se produce h. 1670 y está vinculada a la presencia del citado Juan de Marca, que pocos años después proyectará, siguiendo en lo fundamental el mismo esquema, la casa-palacio del señor de Villafranca de Ebro (Zaragoza).

En escultura se producen gran cantidad de obras: escultura en piedra y estuco para exteriores (fachadas) e interiores (embocaduras de capillas), imaginería, sillerías de coro, cajas de órganos, monumentos funerarios y otras arquitecturas efímeras... y sobre todo retablos en madera –la tipología más característica del periodo- para iglesias parroquiales y conventuales, destinados a satisfacer una demanda popular alentada por la religiosidad del periodo e impulsada por las numerosas beatificaciones y canonizaciones. Iglesias y conventos serán pues los grandes beneficiados de esta producción escultórica, cuyo foco principal se sitúa en Zaragoza. Aquí se asientan los talleres más importantes, entre los cuales se dan abundantes relaciones familiares y profesionales, lo que origina una notable endogamia. Destacan entre ellos el de la familia Mesa (Antonio y sus hijos Antonio y Gregorio), de origen bilbilitano, cuya actividad se extiende hasta el s. XIX; el de los Franco (los hermanos Antón y Francisco y el hijo de éste, Pedro), con producción fechada hasta 1694; el de los Ruesta (Pedro, su

¹¹¹ . Para las ideas que siguen, referidas sólo a la arquitectura y la escultura (pues la pintura es tratada de forma individualizada) nos hemos valido fundamentalmente de las conclusiones extraídas por los autores de una serie de tesis de licenciatura que, bajo la dirección del profesor Gonzalo M. Borrás, exhumaron durante el periodo 1978-1985 las noticias artísticas existentes en los protocolos notariales de Zaragoza. Para ello, y con el permiso expreso de sus autores, hemos consultado y vaciado las veintiuna tesinas que abarcan los años 1634-1696, así como las publicaciones a que dieron lugar: ALMERÍA GARCÍA y otros, 1983; BRUÑÉN IBÁÑEZ y SENAC RUBIO, 1983; BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987.

¹¹² . La primera piedra fue colocada por el arzobispo Diego Castrillo en 1681, cinco años después de la unión de los cabildos de la Seo y el Pilar por bula de Clemente X.

hijo Pedro y su sobrino Tomás); y el de los Salado (Pedro y su hijo Joaquín Antonio), tal vez el más activo en la producción de muebles litúrgicos. En otros lugares, talleres no menos activos afrontarán los encargos locales de menor entidad o los trabajos que los “grandes” son incapaces de asumir; sirva de ejemplo, por bien conocido, el caso de la ciudad de Calatayud, donde además se da una presencia notable de escultores –y también canteros y obreros- de procedencia vasco-navarra (v.gr. Antonio Bastida, Pedro de Jáuregui o Pedro Virto) que ayudarán a difundir durante la primera mitad del siglo la influencia de Juan de Ancheta y darán origen a algunas de las sagas de escultores más activas en la comunidad de Calatayud (v.gr. Bernardino Vililla, Bernardo Ibáñez...) ¹¹³.

En cuanto a la formación profesional de los artífices (mazoneros, ensambladores, carpinteros y escultores), cabe reseñar aquí la persistencia de la tradición gremial, aunque se dieron algunos conatos de ruptura en el sentido de una cierta renovación académica. Así pueden interpretarse la concesión en 1672 de la licencia de escultor sin examen previo a Pedro Salado por parte de los jurados de la ciudad de Zaragoza, o la existencia a fines del s. XVII, según consta en un documento de la Real Audiencia fechado en 1784, de una academia de dibujo, precedente de la que fundó Juan Ramírez en 1714, a la que acudían pintores y escultores para hacer estudios del natural ¹¹⁴.

Si bien el s. XVII es un siglo de decadencia para la escultura en Aragón –y más en comparación con el brillante s. XVI-, en las dos últimas décadas se aprecia un movimiento renovador, enriquecido por influencias extranjeras (italianas fundamentalmente) que abandona la rigidez anterior, dotando a las imágenes de *contrapostos* y de ropajes más airosos y ondulantes; este fenómeno se dejó notar especialmente en las iglesias de Zaragoza y afectó a encargos de muy diversa procedencia en los que se aprecia la participación de una generación de artífices hasta hace poco desconocidos (Jusepe Guiral, Jaime Rosic, Domingo Tris...) que se suman a los nombres de otros más famosos (los citados Mesa, Franco, Salado...) ¹¹⁵.

Para los retablos se da la clientela eclesiástica, la personal (bien para encargos particulares o de función restringida, bien para obras de interés general) y la comunitaria (cofradías, concejos...) ¹¹⁶. El retablo seiscentista, tal como sancionaba el Concilio de Trento en su famoso decreto sobre “Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos y de las Sagradas Imágenes”, es un instrumento pedagógico y persuasivo que hace uso de un discurso visual complementario del sermón (discurso verbal) y de la liturgia (discurso ritual). De acuerdo con esta finalidad, que permanece invariable a lo largo de los siglos, el retablo fue el soporte idóneo de programas figurativos cuyo estilo y lenguaje se fue modificando en virtud de las modas, de la mentalidad y de las circunstancias de cada momento.

Puede establecerse una primera clasificación entre los retablos mayores, con un sentido doctrinal más acusado, y los retablos colaterales o de capillas, de carácter

¹¹³ . RUBIO SEMPER, 1980.

¹¹⁴ . BOLOQUI LARRAYA, 1978, p. 55; ANSÓN NAVARRO, 1993, pp. 49 y ss. Esta pionera institución formativa tuvo probablemente su sede en la casa del barón de Ayerbe y desapareció a causa de la guerra de Sucesión. Su origen podría estar relacionado con los contactos establecidos por Gregorio de Mesa –quien fue maestro de Ramírez y ejerció de profesor en esa academia- en su viaje a Toulouse (Francia), donde existían varios centros de este tipo, aunque también pudo influir el poso académico que los viajes de formación a Italia dejaron en otros artistas aragoneses.

¹¹⁵ . Esta renovación de la escultura, ya apuntada por el profesor Gonzalo M. Borrás (BORRÁS GUALIS, 1977, pp. 430-431), fue subrayada y ejemplificada por la profesora Belén Boloqui (BOLOQUI LARRAYA, 1978, pp. 53 y ss.).

¹¹⁶ . Para este apartado, seguimos básicamente a: BOLOQUI LARRAYA, 1983, t. I, pp. 120-124; y ARCE OLIVA, 2002, pp. 351-392.

devocional o funerario. Otra taxonomía, en función de la iconografía, establecería básicamente tres categorías: los retablos marianos, los cristológicos y los hagiográficos. No obstante, la diferenciación más habitual se basa en los elementos morfológicos (estructurales y decorativos) y su evolución; según este criterio, pueden distinguirse ¹¹⁷:

- El retablo contrarreformista (también denominado escurialense, romanista, vignolesco o de tradición herreriana): es un retablo de tendencia clasicista y fundamentalmente escultórico, con escaso movimiento en planta, porte monumental y estructura racional aunque fragmentada, dotado de columnas de fuste estriado, frontones partidos y pináculos apiramidados en los remates. Se da desde comienzos del siglo hasta la década de 1630, aunque hay pervivencias en zonas rurales más allá de 1650.

- El retablo del primer barroco (también protobarroco o prechurrigueresco): sigue teniendo gran claridad de líneas y plantas rectas, con grandes columnas de orden compuesto estriadas o mejor entorchadas con los tercios inferiores decorados, frontones curvos, partidos y avolutados en los remates y una ornamentación cada vez más abundante y carnosa. A estos retablos se incorpora como elemento novedoso la columna salomónica, que aporta mayor unidad al conjunto y se enriquece con motivos eucarísticos. Este tipo de retablo surge en la década de 1630 y su uso se extiende hasta 1690. El primero –bastante temprano– con columnas salomónicas es el de la capilla de Santa Elena (actual del Carmen) en la Seo zaragozana (1637), obra de Ramón Senz y Bernardo Conil, y su difusión a las otras dos capitales aragonesas se produce en la década siguiente (el mayor de la basílica de San Lorenzo de Huesca, fechado en 1648, y el de los Santos Reyes en la catedral de Teruel, datable h. 1649), para generalizarse a partir de 1650 ¹¹⁸.

A partir de la cuarta década del siglo se da un predominio de lo pictórico, con la aparición de los primeros grandes cuadros de altar (con o sin calles laterales), siguiendo la moda madrileña. Uno de los primeros ejemplos es el retablo de las Santas Justa y Rufina en su capilla de la Seo de Zaragoza, cuyo gran lienzo central, firmado y fechado en 1644 por Francisco Camilo (aunque durante largo tiempo atribuido, sin ningún criterio, a Juan Pérez Galbán), debió de resultar muy innovador en el panorama artístico zaragozano, pues marcaba un cambio hacia el pleno barroco decorativo, con claro y dulce colorido, pincelada suelta y fluida e influjos evidentes de la pintura veneciana y flamenca.

- El retablo del pleno barroco (churrigueresco): presenta un acusado movimiento en planta y alzado, entablamentos y cornisas quebrados que permiten la fusión del cuerpo con el ático (éste de forma semicircular) y una decoración aún más abundante y jugosa de la que desaparecen los motivos eucarísticos en beneficio de los motivos vegetales y frutales. Los hay de columnas salomónicas (desde la década de 1690 hasta 1730) y de columnas de fuste liso adornado con guirnaldas (a partir de 1710). Una variante de retablo coetáneo de los dos anteriores es el que hace uso de estípites, elemento que abandona el carácter decorativo que había tenido anteriormente para sustituir,

¹¹⁷ . Como se verá, esta clasificación no es muy diferente de la que puede aplicarse a la zona castellana, aunque en algunos casos se introduzcan, a través de la nomenclatura, algunos matices.

¹¹⁸ . En Tudela –y Navarra– el retablo con columnas salomónicas se documenta por primera vez en 1655 (FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 35).

total o parcialmente, a las columnas. En todos estos retablos la escultura recupera el protagonismo perdido, si bien a partir del último tercio del s. XVII (y durante las primeras décadas del XVIII) se recurrió con frecuencia al retablo fingido, pintado bien directamente sobre el muro o bien sobre lienzos cosidos y ensamblados, como alternativa económica y visualmente impactante al retablo tradicional

En el último tercio del siglo una nueva tendencia de procedencia italiana vino a sumarse al retablo convencional: el baldaquino; diseñados a imitación del modelo de Bernini para San Pedro del Vaticano (1624-1633), en Aragón su recepción se produjo a partir de 1666 (año en que se fecha el de la capilla de San Pedro Arbués en la Seo) y alcanzó su punto álgido con la realización del espléndido tabernáculo de la colegiata de Santa María de Daroca (contratado en 1670 pero finalizado veinte años después), en el que tuvo una participación destacada el citado Francisco Franco.

2.2. Estado y prospectiva del conocimiento de la pintura barroca aragonesa ¹¹⁹

El estado actual del conocimiento sobre la pintura barroca aragonesa, con ser todavía deficiente en muchos aspectos, presenta el gran aliciente de ofrecer al investigador un inmenso campo de trabajo, inexplorado en gran parte. Y es que las aportaciones que se han producido en el último cuarto de siglo, con ser importantes, no han hecho sino poner de manifiesto las muchas carencias que todavía existen, así como la necesidad de revisar y poner en cuestión lo publicado anteriormente, con especial atención a las atribuciones formales y a otras noticias que carezcan del suficiente respaldo documental.

Dichas aportaciones, de las que daremos cuenta a continuación, han permitido avances puntuales en el conocimiento de algunos artistas –aunque ninguno de ellos dispone todavía de un catálogo razonado–, y se han centrado en tareas de carácter instrumental (catálogos e inventarios, expurgos de noticias artísticas en *corpus* documentales...) que facilitan enormemente la realización de cualquier investigación en este campo.

Ordenaremos las referencias según los siguientes apartados: fuentes y bibliografía, estado actual, prospectiva y metodología.

2.2.1. Fuentes y bibliografía ¹²⁰

Fuentes

Las propias obras constituyen, sin duda, la fuente principal para el historiador del arte y la información que aportan sigue siendo insustituible, más todavía cuando los datos que proporcionan las demás fuentes (documentales, gráficas y literarias) es escasa, si no inexistente. Para el conocimiento de las obras resultan fundamentales su

¹¹⁹ . Este estado de la cuestión fue el objeto de una comunicación que presentamos a las III Jornadas de “Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI” (Caspe, 15-17 de diciembre de 2000), organizadas por el ICE-Universidad de Zaragoza. Dado que las actas de estas jornadas no han sido publicadas hasta la fecha, hemos optado por incluir aquí ese trabajo de compilación y análisis, completándolo con las novedades que en los tres últimos años se han producido.

¹²⁰ . En este apartado y en el siguiente se mencionan únicamente los trabajos más relevantes, bien por su aportación cuantitativa o cualitativa, bien por sus planteamientos metodológicos o bien por incluir estados de la cuestión o repertorios bibliográficos de interés, siempre dentro del periodo 1978-2003.

localización, inventario y catalogación, ya se trate de obras que han permanecido en el lugar para el que fueron realizadas, ya de obras conservadas en museos y colecciones públicas o privadas, e incluso de obras desaparecidas o destruidas. De ello se deduce la importancia de los catálogos, inventarios y guías artísticas, así como de las publicaciones referidas a museos y colecciones.

Desde el año 1978 se ha realizado una importante labor, todavía inacabada, de inventario y catalogación de bienes muebles, aunque se echa en falta una mínima coordinación en cuanto a los criterios elegidos para la división del territorio, pues hay inventarios que siguen la división eclesiástica por diócesis y arciprestazgos, y otros que utilizan la división civil por provincias, por partidos judiciales o incluso por comarcas; también sería deseable la normalización de los modelos de ficha y de la metodología aplicada, empezando por el uso correcto de los términos “inventario” y “catálogo”, con los que se suelen designar trabajos de diversa índole ¹²¹. Durante este tiempo y en lo que a bienes muebles se refiere se ha continuado la labor emprendida en 1961 por el Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica para la realización de inventarios artísticos a nivel nacional, que como es sabido fueron contratados siguiendo la división en partidos judiciales. Desde 1978 hasta ahora han sido publicados los de Huesca, Tarazona y Boltaña ¹²². En 1991 y como resultado de un trabajo de campo realizado en 1977 para la diócesis de Zaragoza que pretendía ser el primer paso para la elaboración de un catálogo monumental de dicha diócesis –proyecto finalmente truncado- se publicó el inventario artístico del arciprestazgo de Alagón, coincidente con el antiguo partido judicial de La Almunia ¹²³. También puede considerarse dentro de este contexto, pues es la consecuencia de un trabajo de campo llevado a cabo entre 1981 y 1986 por un equipo de especialistas en los partidos judiciales de Sos del Rey Católico y Ejea de los Caballeros, un inventario que se fue dando a conocer parcialmente desde 1988 en diversos artículos publicados en la revista *Suessetania* y que finalmente ha visto la luz con vocación de catálogo monumental ¹²⁴.

Realizados pero sin publicar están los inventarios artísticos de los partidos judiciales de Jaca (redactado por M^a. Carmen Lacarra), Barbastro y Sariñena (José Francisco Forniés Casals), Ateca y Calatayud (Agustín Rubio Semper y Francisco Martínez García ¹²⁵), Borja (Gonzalo M. Borrás y M^a. Isabel Alvaro Zamora), Daroca (Juan Francisco Esteban Lorente, revisado y completado recientemente por Fabián Mañas Ballestín), La Almunia (Juan Francisco Esteban, Ada Allo Manero y Ana Jesús Mateo Gil), Pina de Ebro (M^a. Carmen Lacarra, Carmen Morte García y Belén Boloqui Larraya), Cariñena y Caspe (Carmen Morte y Belén Boloqui) y Zaragoza (José Luis Morales y Marín y Wifredo Rincón García). En este apartado de los trabajos inéditos también debe recordarse la situación del catálogo monumental de Teruel realizado en 1909-1910 por Juan Cabré Aguiló, que espera desde hace años una edición crítica y actualizada que actualmente preparan Ernesto Arce y Francisco Burillo. Sin realizar están los inventarios de los partidos judiciales de Benabarre, Fraga, Tamarite de Litera y Belchite . ¹²⁶

¹²¹ . Para una aproximación al estado general de los inventarios y catálogos, pueden consultarse: BORRÁS GUALIS, 1984 a; BORRÁS GUALIS, 1993; LACARRA DUCAY, 1993 a; y BORRÁS GUALIS, 1998;

¹²² . NAVAL MÁS, 1980; ARRÚE UGARTE, 1991; y GARCÍA GUATAS, 1992.

¹²³ . BORRÁS GUALIS, 1991.

¹²⁴ . RÁBANOS FACI, 1998.

¹²⁵ . En este inventario no se incluyó la ciudad de Calatayud, pues su estudio había sido ya realizado en 1971 y publicado poco después como guía artística: BORRÁS GUALIS y LÓPEZ SAMPEDRO, 1975.

¹²⁶ . El inventario de los bienes de la Franja ha sido uno de los objetivos del proyecto de investigación del Departamento de Historia del Arte "Recuperación cultural de un Patrimonio", dirigido por el Dr. Gonzalo

De forma paralela, la Iglesia católica, propietaria de un gran porcentaje de los bienes muebles conservados, ha emprendido también por su cuenta diversos proyectos de catalogación de sus fondos. Además de las iniciativas ya comentadas es de destacar la existencia de inventarios diocesanos en Zaragoza, Jaca y Teruel-Albarracín, aunque el más ambicioso de estos proyectos, todavía en fase de realización, fue el resultado de un acuerdo establecido en diciembre de 1988 por la comisión mixta Diputación General de Aragón-Iglesia Católica en Aragón para la elaboración en nuestra comunidad del Inventario General de Bienes Muebles de la Iglesia. Desde 1989 este plan, amparado por un convenio entre el Ministerio de Cultura y la Universidad de Zaragoza, se ha ejecutado en distintas etapas bajo la dirección de la profesora M^a. Carmen Lacarra y con la coordinación de los distintos responsables de las diócesis aragonesas. Hasta el momento se han realizado las fichas correspondientes a las diócesis de Huesca (1989-1990), Barbastro-Monzón (1991) y Jaca (1992-1993). El trabajo ha proseguido, siguiendo el sentido norte-sur -y ya en la diócesis de Zaragoza-, por la comarca de las Cinco Villas, y en este momento se está procediendo al inventario de la antigua comunidad de Daroca, zona ésta, como la anterior, de gran riqueza artística en el periodo que nos ocupa. Es de desear que las campañas del inventario continúen sin interrupción en el resto del territorio aragonés y que el resultado final sea un único fichero informatizado, accesible al público interesado con las debidas cautelas que la seguridad y conservación de este patrimonio exige.

Otros trabajos de inventario y catalogación que no deben quedar soslayados aquí son los realizados como parte de los planes directores, tanto de las catedrales como de otros destacados monumentos aragoneses. Hasta el momento se han finalizado los planes de las catedrales de Tarazona, Teruel, Albarracín, Huesca, Jaca, Barbastro y Monzón, faltando los de las catedrales zaragozanas, y se han redactado o están en fase de realización los de los monasterios de San Pedro el Viejo (Huesca), Rueda (Zaragoza) y San Victorián (Huesca), el del castillo del Compromiso en Caspe (Zaragoza) y el de la colegiata de Santa María en Calatayud (Zaragoza).

Con un carácter mucho más limitado en cuanto al ámbito espacio-temporal y temático, en los años 1989-1990 Carlos Buil Guallar y el que esto escribe acometieron, con la colaboración del Departamento de Historia del Arte, un trabajo de catalogación y fotografiado de la pintura barroca en la ciudad de Zaragoza. Sin ser un trabajo exhaustivo, incluía un centenar de fichas de otras tantas obras conservadas en instituciones eclesiásticas y civiles, ordenadas según un criterio topográfico, completadas con un amplio *corpus* gráfico de diapositivas de conjunto y detalle, con un estado de la cuestión, una bibliografía específica de casi cien títulos y los correspondientes índices.

Las guías artísticas, tanto de localidades como de monumentos aislados, constituyen un apartado que ha experimentado un especial crecimiento con el auge que han experimentado en nuestra comunidad fenómenos como el turismo cultural o con la creación de los parques culturales. Entre las iniciativas de este tipo que por su continuidad pueden resultar consolidadas y con proyección están las colecciones “Monumentos de Aragón” (Institución Fernando el Católico), “Cuadernos de restauración”, “Guías de Aragón” y “Guías artísticas de Aragón” (Gobierno de Aragón), “Monumentos y museos (Musea Nostra-iberCaja)”¹²⁷, “Monumenta” (Instituto de

M. Borrás Gualis y dependiente de la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Ciencia. Las fichas de este inventario están siendo ahora debidamente informatizadas y sus imágenes digitalizadas.

¹²⁷ . Entre los títulos publicados hasta la fecha están el dedicado al Museo de Zaragoza (núm.1, 1990) y a la catedral y Museo Diocesano de Jaca (núm. 5, 1993).

Estudios Altoaragoneses)¹²⁸ o la serie “Inventarios. Patrimonio artístico religioso” del Centro de Estudios Borjanos¹²⁹. El actual proceso de comarcalización también ha suscitado la aparición de publicaciones de divulgación como la colección “Territorio 2”, editada por el Gobierno de Aragón, que incluye un apartado histórico-artístico de cada comarca.

De modo individual, cabe reseñar por su carácter modélico y alta calidad científica la *Guía histórico-artística de Zaragoza*¹³⁰ y también por su carácter general la de Caspe¹³¹. Aunque desborda por distintos motivos la consideración de guía artística puede mencionarse el todavía no mejorado estudio de conjunto de *Las catedrales de Aragón*¹³² y lo mismo puede decirse del trabajo colectivo sobre la Seo de Zaragoza editado con motivo de su reapertura en el año 1998¹³³.

Otro grupo de trabajos bastante numerosos que, por su carácter científico y especializado, superan la consideración de guías, han sido el resultado de estudios histórico-artísticos y/o documentales sobre monumentos concretos que suelen incluir el correspondiente apartado dedicado a bienes muebles¹³⁴.

Las publicaciones referidas con carácter global a los museos aragoneses y sus fondos son escasas¹³⁵, cada vez más abundantes las que tratan de museos individualizados¹³⁶, y algo más numerosas las de colecciones de instituciones públicas o privadas¹³⁷.

En lo que se refiere al siglo XVII son casi inexistentes los trabajos referidos al tema del coleccionismo artístico¹³⁸, y casi nada se ha publicado, desde que en 1958 Juan A. Gaya Nuño escribiera su conocida monografía *Pintura española fuera de España*,

¹²⁸ . Colección iniciada con: DURÁN GUDIOL, 1991.

¹²⁹ . De esta última serie han visto la luz las monografías correspondientes a Alberite de San Juan, Albeta, Ainzón, Fuendejalón, Mallén, Magallón y Pozuelo de Aragón, redactadas por Pedro Luis Calvo Hernando y José Carlos Sancho Bas, que amplían la información sobre estas localidades contenida en el inventario (inédito) del partido judicial de Borja.

¹³⁰ . FATÁS CABEZA, 1991 (3ª ed. revisada y ampliada. 1ª ed. 1982). Especial interés tiene para nosotros el capítulo “Zaragoza barroca”, redactado por Arturo Ansón Navarro y Belén Boloqui Larraya (pp. 249 y ss.).

¹³¹ . CALVO RUATA, 1994.

¹³² . VV.AA., 1987. Esta publicación bien merecería una edición revisada y aumentada (incluyendo en ella la iglesia de Santa María del Romeral, concatedral de la diócesis de Barbastro-Monzón).

¹³³ . LOZANO LÓPEZ, 1998. De la catedral zaragozana han aparecido recientemente otras ediciones y reediciones que se aproximan más al formato y a la función de guía artística: RINCÓN GARCÍA, 2000 (1ª ed. 1987); y CORRAL LAFUENTE, 2000.

¹³⁴ . Pueden servir a modo de ejemplo por contener referencias a obras de pintura barroca: OLIVÁN JARQUE, 1983; ALLO MANERO y MATEOS GIL, 1987; ÁGREDA PINO, 1995; y BUIL GUALLAR y MARCO FRAILE, 1995.

¹³⁵ . GORRÍA IPAS, 1987; BELTRÁN LLORIS, 1990; BIEL, BUIL y EXPOSITO, 1991-1992; y RINCÓN GARCÍA, 1995.

¹³⁶ . LACARRA DUCAY y MORTE GARCÍA, 1984; IGLESIAS COSTA, 1986; MARTÍNEZ PÉREZ, 1987; BELTRÁN LLORIS y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988; OLIVÁN BAILE, 1990; VV.AA., 1999 a; BELTRÁN LLORIS, 2000; y BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003.

¹³⁷ . ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, 1983; ABAD ROMEU, 1995; CALVO RUATA, 1991; ANSÓN NAVARRO, 1991 (se refiere a la galería de retratos del Palacio Arzobispal de Zaragoza, edificio que alberga un interesante y poco conocido fondo artístico cuya catalogación y estudio preparamos); GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1992; y VV.AA., 1995 c.

¹³⁸ . BARRIO MOYA, 1980 (este mismo investigador ha publicado en diversas revistas científicas noticias referidas a inventarios y colecciones en los que, esporádicamente, aparecen obras y artistas de filiación aragonesa); MORÁN TURINA y CHECA CREMADES, 1985 (en el capítulo XII -pp. 201 y ss.- los autores incluyen una extensa y actualizada bibliografía sobre la colección de pinturas del oscense Vincencio Juan de Lastanosa, al que se dedicó un importante apartado en la exposición *Signos* -VV.AA., 1994 b-); y ESQUIROZ MATILLA, 1989.

acerca de la presencia de la pintura aragonesa en museos y colecciones españoles y extranjeros ¹³⁹.

Fuentes documentales, gráficas y literarias. Aunque ya hemos hablado sobre ello, es preciso destacar la tarea de exhumación de documentación artística del siglo XVII procedente del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza que abordaron como tesis de licenciatura (leídas entre 1979 y 1985) un grupo de veintiocho investigadores dirigidos por el profesor Gonzalo M. Borrás. El periodo estudiado abarcaba de 1613 a 1696, dividido en trienios, y las conclusiones de estos trabajos ¹⁴⁰ han renovado y clarificado de forma notable los conocimientos sobre el arte del seiscientos, tanto en lo que se refiere a la historia social del periodo como a la nómina de artistas en activo y a las obras ejecutadas. Actualmente algunos integrantes de los mencionados equipos están preparando la edición electrónica de las noticias artísticas exhumadas. En este mismo sentido también son de destacar los trabajos basados en fuentes documentales de Vicente González Hernández en archivos diversos ¹⁴¹, Agustín Rubio Semper en los fondos notariales de Calatayud, Jesús M. Franco en Belchite, Teresa Thomson en Alcañiz, Manuel Gómez de Valenzuela en Jaca o Emilio Jiménez Aznar en Borja ¹⁴². El resto de trabajos de esta índole han sido desarrollados a nivel individual para temas de investigación específicos, sin que exista por el momento ninguna iniciativa sistemática, individual o colectiva, de exhumación documental artística similar a las ya comentadas ¹⁴³.

Las fuentes gráficas aplicadas al estudio de la pintura han sido hasta ahora una herramienta escasamente utilizada, a pesar de su especial validez en los casos – desafortunadamente abundantes en Aragón– en los que las obras han desaparecido o han sido destruidas ¹⁴⁴. Particularmente válidos para nosotros pueden ser los conocidos archivos fotográficos *Mas* (propiedad del Instituto Amatller de Arte Hispánico) y *Mora* (propiedad del Gobierno de Aragón), pero también cualquier otro fondo fotográfico, sin necesidad de que éste sea demasiado antiguo.

En cuanto a las fuentes literarias, nos referiremos en exclusiva al pintor y tratadista Jusepe Martínez, a quien dedica un merecido capítulo Francisco Calvo Serraller en su *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* ¹⁴⁵. Muy destacables son las aportaciones a la teoría del arte del seiscientos y a la literatura artística que está haciendo M^a. Elena Manrique Ara, quien ha defendido como tesis doctoral el análisis crítico de los *Discursos* (en vías de publicación), obra de la que por cierto vio la luz en 1988 una nueva edición con estudio introductorio de Julián Gállego (Madrid, Ed. Akal)

¹³⁹ . Excepción digna de destacar, aunque en ella no aparezca ninguna obra documentada de procedencia aragonesa, es la tesis de licenciatura de Mónica Vázquez Astorga, titulada *La pintura española en los museos y colecciones de Génova y Liguria* (Italia), leída en 1998 y dirigida por la Dra. M^a. Isabel Alvaro Zamora. Un resumen de la misma en revista *Artigramma* núm. 13 (1998), pp. 443-447.

¹⁴⁰ . BRUÑÉN IBÁÑEZ y SENAC RUBIO, 1982; ALMERÍA GARCÍA y otros (1983); GIL ASENJO y otros, 1984; LANASPA MORENO, 1984; BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987; RINCÓN GARCÍA, 1990; y ROMERO SANTAMARÍA, 1995.

¹⁴¹ . GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1994. Este mismo autor ha publicado numerosos artículos con noticias extraídas de documentos notariales de las que iremos dando cuenta.

¹⁴² . RUBIO SEMPER, 1980; FRANCO ANGUSTO, 1987; THOMSON LLISTERRI, 1998 y 2002; GÓMEZ DE VALENZUELA, 1998; Emilio Jiménez Aznar, por su parte, ha publicado abundantes noticias documentales de tema musical y ha realizado también, aunque permanece inédito, el expurgo de noticias artísticas existentes en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Borja.

¹⁴³ . Si las ha habido en comunidades vecinas, lo que favorece el establecimiento de interrelaciones artísticas, como ocurre en el caso de Calahorra: SÁEZ HERNÁNDEZ y SÁEZ EDESOS, 1992.

¹⁴⁴ . Sobre este asunto, remitimos a: LOZANO LÓPEZ, 2004 a (en prensa).

¹⁴⁵ . CALVO SERRALLER, 1981, pp. 478-525.

¹⁴⁶. Queda sin embargo un amplio campo por estudiar referido a la literatura religiosa (sermones, hagiografías, autos sacramentales...) y profana, de tanta incidencia en el arte barroco y tan íntimamente relacionadas con él.

Bibliografía

Entre la abundante bibliografía sobre la pintura española del Siglo de Oro, destacaré únicamente el estudio global elaborado en 1977 por José Camón Aznar ¹⁴⁷, quien dedica un capítulo único a la pintura aragonesa en el que se analizan individualmente las personalidades artísticas más destacadas, sin establecer ninguna periodización ni sistematización, y el trabajo, fruto de muchos años de investigación en la materia, de Alfonso E. Pérez Sánchez ¹⁴⁸, que puede considerarse la publicación más actualizada y completa sobre el particular. En este libro se dedican sendos apartados a Aragón que se incluyen en la sistematización global establecida para todo el ámbito español. Puede ser ilustrativo lo que el profesor Pérez Sánchez dice al referirse a la pintura barroca aragonesa: “*se carece de estudios del conjunto con criterio moderno [...] Por fortuna se conservan muchísimas obras en iglesias y conventos, pero en muy mal estado de conservación y casi nunca fotografiadas*” ¹⁴⁹.

En cuanto a las obras de carácter local o monográficas, distinguiremos los siguientes apartados:

1. Publicaciones que abordan la totalidad de la pintura aragonesa.
2. Publicaciones monográficas de artistas.
3. Publicaciones sobre artistas menores u obras concretas.
4. Publicaciones de carácter temático.
5. Catálogos de exposiciones.
6. Publicaciones periódicas.
7. Actas de congresos, jornadas, coloquios, etc.

1. Al primer apartado pertenecerían los trabajos de: José Luis Morales y Marín ¹⁵⁰, libro que carece de material gráfico y que debe ser manejado con prudencia, pues contiene datos no verificados; Arturo Ansón Navarro ¹⁵¹, quien incluye una cronología y una periodización y sintetiza asuntos como las técnicas y soportes, la temática y el mecenazgo, aspectos sociológicos de la pintura y los pintores y las influencias (nacionales e internacionales); Gonzalo M. Borrás Gualis ¹⁵², a quien debemos la que, por el momento –y a pesar de los años transcurridos–, puede considerarse la visión de conjunto más lúcida y consistente; Vicente González Hernández ¹⁵³, cuyos trabajos de exhumación documental, anteriormente citados, le convierten en referencia inexcusable; Alfonso E. Pérez Sánchez ¹⁵⁴, quien ha trazado un esquema bastante sólido para la pintura barroca oscense; y Ernesto Arce Oliva ¹⁵⁵, que ha actualizado convenientemente

¹⁴⁶. La citada investigadora ha realizado algunas incursiones en el tema de los memoriales artísticos, inédito en nuestra historiografía: MANRIQUE ARA, 1998; y MANRIQUE ARA, 1999 a.

¹⁴⁷. CAMÓN AZNAR, 1977, pp. 189-199.

¹⁴⁸. PÉREZ SÁNCHEZ, 1992.

¹⁴⁹. Ibídem., nota 78 al capítulo I de la segunda parte, p. 437.

¹⁵⁰. MORALES Y MARÍN, 1980.

¹⁵¹. ANSÓN NAVARRO, 1980 b.

¹⁵². BORRÁS GUALIS, 1984 b; y especialmente BORRÁS GUALIS, 1987 a.

¹⁵³. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1989.

¹⁵⁴. PÉREZ SANCHEZ, 1994 a.

¹⁵⁵. ARCE OLIVA, 1997.

el panorama trazado por el profesor Borrás. Finalmente y aunque limitada en su cronología y ámbito espacial, citaremos la visión de las artes en Zaragoza durante la época de Baltasar Gracián (1620-1666) que ha planteado Arturo Ansón ¹⁵⁶.

2. Aquí pueden incluirse los trabajos sobre Rafael Pertús ¹⁵⁷, Pedro García Ferrer ¹⁵⁸, Antonio Bisquert ¹⁵⁹, Francisco Ximénez Maza ¹⁶⁰, Jusepe Leonardo ¹⁶¹, Juan Pérez Galbán ¹⁶², Jusepe Martínez ¹⁶³, Vicente Berdusán ¹⁶⁴, Bartolomé Vicente ¹⁶⁵ y Francisco del Plano ¹⁶⁶. A las referencias citadas deben añadirse las voces dedicadas a estos y otros artistas en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* ¹⁶⁷.

3. Se incluyen aquí aportaciones de varios autores que tratan sobre artistas menores y obras concretas; entre ellas destacan los numerosos y documentados trabajos de Vicente González Hernández ¹⁶⁸.

4. Se agrupan en este apartado trabajos de diversa índole que abordan temas transversales o de enfoque sociológico. Así, destacaremos el estudio de Arturo Ansón Navarro sobre los orígenes de la enseñanza académica de las bellas artes y sobre la superación del sistema gremial ¹⁶⁹, o los todavía escasos referidos a promoción y

¹⁵⁶. ANSÓN NAVARRO, 2001 a.

¹⁵⁷. REDONDO VEINTEMILLAS, 1981 b. Un estado de la cuestión actualizado en: PARDOS SOLANAS, 2003.

¹⁵⁸. GALÍ BOADELLA, 1996.

¹⁵⁹. PÉREZ HERNÁNDEZ, 1985; BUIL GUALLAR y LOZANO LÓPEZ, 1990; FONTANA CALVO, 1992; y VV.AA., 1995 d. Esta última publicación contiene, además del estudio de la trayectoria vital y artística de Bisquert, a cargo de Carlos Buil y Juan Carlos Lozano, un texto firmado por Ernesto Arce Oliva dedicado a “La pintura aragonesa en el tiempo de Antonio Bisquert” y otro de Fernando Benito Doménech titulado “Antonio Bisquert, en el eje artístico entre Valencia y Aragón durante el siglo XVII”.

¹⁶⁰. CANELLAS LÓPEZ, 1977; y GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1988.

¹⁶¹. MAZÓN DE LA TORRE, 1977; SANGÜESA, URZAY e IBARRA, 2001; y CENTELLAS SALAMERO, 2001 b.

¹⁶². GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1983. Este texto contiene noticias documentales sobre el encargo de varias obras a Juan Galbán para este convento. Se completan de esta forma las primeras informaciones publicadas sobre este artista en: BORRÁS GUALIS, 1974.

¹⁶³. GÁLLEGO, 1979 (recopilación de artículos de prensa, entre los que dedica uno a Jusepe Martínez); GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1976; GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1981 (contiene el catálogo de obra más completo realizado hasta ese momento); VV.AA., 1982 (en el catálogo figuran obras del propio Martínez y de otros artistas aragoneses como Vicente Berdusán, Juan Felices de Cáceres o Jusepe Leonardo); ANSÓN NAVARRO, 1989; MANRIQUE ARA, 1999 b; MANRIQUE ARA, 2000 a; MANRIQUE ARA, 2001; MANRIQUE ARA, 2002; ANSÓN NAVARRO, 2002.

¹⁶⁴. *Vid.* apartado 3.1.

¹⁶⁵. ANSÓN NAVARRO, 1985.

¹⁶⁶. GUTIÉRREZ PASTOR, 1985; GUTIÉRREZ PASTOR, 1986 a; y CALVO RUATA, 1995.

¹⁶⁷. VV.AA., 1980. Esta edición se completó con tres apéndices (1983, 1987 y 1997) y recientemente se ha publicado por entregas la *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000* (Zaragoza, iberCaja, Gobierno de Aragón y El Periódico de Aragón, 2000), aunque lamentablemente no se han realizado, en la mayoría de los casos, las correspondientes revisiones y actualizaciones de la información, ni tampoco aparecen los autores de las voces.

¹⁶⁸. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1979 (además de Jusepe Martínez, trata de los Altarriba (Jusepe, Miguel y Pedro), Juan Orcoyen, Francisco Lupicini y los Urzanqui); GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1981; GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1989; GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1991 (recoge noticias documentales sobre los Altarriba, Juan Aznar, Ignacio Blasco, Diego Calzado, Juan Zapata, Juan Domínguez y Diego Escobar); GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1993 (recoge noticias documentales sobre Diego González, Pedro Labetán, Pedro Lorfelín y Francisco Lupicini); ESCRIBANO SÁNCHEZ, 1982; MARTÍNEZ VERÓN y RIVAS GIMENO, 1985; VALLÉS ALLUÉ, 1987 (sobre uno de los miembros de una saga de pintores de apellido Jalón oriundos de Calatayud y que aparecen documentados en Jaca); PALLARÉS FERRER, 1991; RAMÓN PALACIO, 1994; y FONTANA CALVO, 1994.

¹⁶⁹. ANSÓN NAVARRO, 1993.

mecenazgo ¹⁷⁰. Sobre las cofradías y gremios zaragozanos han aparecido algunos artículos que amplían la visión dada por Vicente González Hernández en su conocido artículo del año 1967 ¹⁷¹. Son poco numerosos los estudios iconográficos ¹⁷², así como los referidos a la transmisión de modelos artísticos y la utilización de estampas ¹⁷³. Tampoco son abundantes los trabajos sobre artistas aragoneses que trabajaron fuera de Aragón ¹⁷⁴, ni los que se centran en encargos artísticos a pintores foráneos u obras de estos artistas conservadas en esta región ¹⁷⁵.

5. Los catálogos de exposiciones han adquirido en los últimos tiempos una importancia notable, por cuanto estas muestras temporales no sólo hacen posible restaurar las obras –facilitando de paso su adecuada contemplación–, sino que dan lugar a estudios individualizados o de conjunto que suelen aportar novedades a la investigación. Son además un buen sistema para poder ver reunidas obras habitualmente dispersas y para dar a conocer piezas desconocidas o de difícil acceso (pensemos, por ejemplo, en las piezas procedentes de conventos de clausura o de colecciones particulares) ¹⁷⁶.

6. En este apartado incluimos una serie de publicaciones periódicas editadas por centros e institutos de estudios locales y comarcales donde frecuentemente suelen aparecer noticias artísticas, normalmente de carácter local. Además de las ya citadas en las notas, pueden señalarse: *El Ruego* (Daroca, Centro de Estudios Darocenses), *Turiaso* (Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses), *Boletín* (Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses), *Treserols* (Boltaña, Centro de Estudios del Sobrarbe), *El Ribagorzano* (Graus, Centro de Estudios Ribagorzanos), *Cuadernos* (Monzón, Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio), *Somontano* (Barbastro, Centro de Estudios del Somontano), *Ador* (La Almunia, Centro de Estudios Almunieses), *Cuadernos de Estudios Caspolinos* (Caspe, Grupo Cultural Caspolino (Caspe), *Mas de las Matas* (Mas de las

¹⁷⁰ . CANELLAS LOPEZ, 1977 (sobre del mecenazgo artístico del arzobispo Diego de Escolano en su capilla de la parroquial de Longares); ÁLVARO ZAMORA, 1981; RUBIO SEMPER, 1981; DEL DIEGO INVERNÓN y MOLINERO FRANCO, 1985; TOVAR, 1981; y LEÓN, LÓPEZ y VELASCO, 1985.

¹⁷¹ . GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1967; REDONDO VEINTEMILLAS, 1981 a; y REDONDO VEINTEMILLAS, 1982.

¹⁷² . SEBASTIÁN, 1980; de este mismo autor, los “viajes iconográficos” publicados por entregas entre los años 1990-1993 en la revista *Xiloca* del Centro de Estudios del Jiloca (Calamocha), referidos a diversas localidades del entorno: Singra, Santa Eulalia del Campo, Torremocha, Torrelacárcel, Villarquemado..., con información textual y gráfica sobre pintura barroca del s. XVII, serie continuada por Jorge Sebastián; RINCON GARCÍA y ROMERO SANTAMARÍA, 1982; LATRE GONZÁLEZ, 1984; PÉREZ HERNÁNDEZ, 1991; y FONTANA CALVO, 1992.

¹⁷³ . PEREZ SANCHEZ, 1994 (sobre la utilización de grabados para algunas obras oscenses); JIMENO, 1998; JIMENO, 2000; y AZANZA LÓPEZ, 2003.

¹⁷⁴ . GUTIÉRREZ PASTOR, 1986 b; y MATA, 1998.

¹⁷⁵ . Se omiten las referencias bibliográficas a obras conservadas en museos y colecciones. Sobre la presencia de artistas y obras foráneos, remitimos a lo expuesto sobre este particular en el apartado 2.3.7.

¹⁷⁶ . Se enumeran aquí solamente las exposiciones más relevantes celebradas en la región que incluyan en su catálogo obras del periodo: *María en el arte de la diócesis de Zaragoza* (Zaragoza, 1988), *María en el arte de la ciudad de Borja* (Borja, 1989), *Huesca: la recuperación de un patrimonio* (Huesca, 1991), *El Espejo de nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (Zaragoza, 1991), *Signos. De Forment a Lastanosa* (Huesca, 1994), *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción* (Zaragoza, 1995), *Lux Ripacurtiae* (Graus, 1997), *Lux Ripacurtiae IV* (Graus, 2000), *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco* (Zaragoza, 1998), *Joyas de un patrimonio II* (Zaragoza, 1999), *Arte para la devoción. Pintura de los siglos XVI al XIX en Ejea de los Caballeros* (Ejea de los Caballeros, 1999), *Imagen de la Reina Santa. Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal* (Zaragoza, 1999), *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* (Zaragoza, 2001), *Joyas de un Patrimonio III* (Zaragoza, 2003).

Matas, Grupo de Estudios Masinos), *Serrablo* (Sabiñánigo, Asociación Amigos del Serrablo) y *Vía Lata* (Almudévar, Asociación Cultural La Lonjeta).

7. En lo que a congresos y jornadas se refiere, lo más destacado para el tema que nos ocupa fue la celebración del *III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), cuya sección I estuvo dedicada al arte barroco en Aragón¹⁷⁷. En las actas correspondientes figuran un buen número de estudios, todos ellos ya citados, que supusieron en muchos casos el punto de arranque para nuevas investigaciones. En otras ediciones de estos mismos coloquios también ha habido puntuales aportaciones de interés¹⁷⁸.

Son también reseñables, aunque con un carácter local, los *Encuentros de estudios bilbilitanos*; cuyas ponencias-marco de arte abordaron, en las cuatro primeras ediciones, el estado de la investigación en los diversos periodos históricos y, en el último de los casos, el estado de conservación del patrimonio artístico y las actuaciones en él realizadas¹⁷⁹; en estos mismos encuentros se presentaron algunas comunicaciones interesantes referidas a obras pictóricas del s. XVII¹⁸⁰.

Se han llevado a cabo también otro tipo de encuentros, enfocados hacia aspectos metodológicos e instrumentales, a los que cabe hacer referencia. Es el caso de las *Jornadas de Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*¹⁸¹.

2.2.2. Estado actual

Tesis de licenciatura y de doctorado leídas

Durante estos años se han presentado y defendido en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza un buen número de tesis -y memorias- de licenciatura y tesis de doctorado que han abordado fundamentalmente el estudio histórico-artístico de edificios, incluyendo la descripción de sus bienes muebles. En la mayoría de las ocasiones estos trabajos se han publicado en forma de monografías o artículos de revista, pero otros permanecen inéditos.

De las tesis de licenciatura leídas -y dejando aparte las ya citadas en apartados anteriores- cabe destacar por su interés (se citan por orden cronológico de lectura):

- *Estudio histórico-artístico de la iglesia parroquial de Longares* (1979), realizada por Alicia Ruiz Domingo y dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás¹⁸².
- *La iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza* (1983), realizada por Alfonso García De Paso y dirigida por el Dr. Federico Torralba Soriano¹⁸³.
- *Estudio histórico-documental de la desaparecida iglesia de San Andrés Apóstol de Zaragoza* (1983), realizada por Ana M^a. Castañeda y dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás.

¹⁷⁷ . ACTAS, 1985.

¹⁷⁸ . Sirva como ejemplo: BORRÁS GUALIS, 1978.

¹⁷⁹ . BORRÁS GUALIS, 1982 b; BORRAS GUALIS, 1989; MORTE GARCIA, 1992; y LACARRA DUCAY, 1997.

¹⁸⁰ . SANMIGUEL y PETRIZ, 1992 (contiene una escueta referencia al retablo mayor de la iglesia bilbilitana de San Clemente y al lienzo principal); CACHO NAVARRO, 1992; BARRIO MOYA, (en prensa); y SANMIGUEL MATEO, (en prensa).

¹⁸¹ . Nos interesan especialmente las siguientes ponencias: SALAS AUSÉNS, 1986; ALMERÍA GARCÍA, 1987; ANSÓN NAVARRO, 1987; BUESA CONDE, 1991; PUEYO COLOMINA, 1993; y ALONSO CRESPO, 1994.

¹⁸² . Un extracto en *Cuadernos de Historia "Jerónimo Zurita"*, núm. 37-38 (1980). Zaragoza, IFC. También en "Nueva colección monográfica", núm. 28. Zaragoza, IFC, 1981.

¹⁸³ . Publicada en la colección "Monumentos de Aragón" núm. 11 (1985) y en *Seminario de Arte Aragonés* núm. XXXIX (1985), pp. 5-79.

2. Contexto histórico-artístico: Aragón y su pintura en el siglo XVII

- *Estudio histórico-artístico de la desaparecida iglesia de San Andrés Apóstol de Zaragoza* (1983), realizada por M^a. Pilar García y dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás¹⁸⁴.
- *La iglesia parroquial de Mosqueruela* (1986), realizada por José F. Casabona y dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás.
- *Estudio histórico-artístico de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza* (1986), realizada por M^a. José García-Rodeja y dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás.

Existen otras tesis de licenciatura que, aunque no se refieran directamente a bienes muebles, pueden resultar interesantes por aportar una información complementaria:

- *El Itinerario del Reino de Aragón de Juan B. Lavanha. Edición crítica y estudio* (1984), realizada por Antonio Paulo Ubieto y dirigida por el Dr. José A. Armillas.
- *Cronología y localización de la arquitectura conventual. Zaragoza desaparecida. Aporte documental al estudio de la arquitectura desaparecida en Zaragoza* (1985), realizada por Rosa M^a. Germán y dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás.

Y aunque escapa al ámbito aragonés:

- *Primera aproximación al estudio de la pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas: estado de la cuestión de la investigación y nuevas aportaciones documentales de los archivos madrileños* (1998), memoria de licenciatura realizada por Miguel Hermoso Cuesta y dirigida por la Dra. M^a. Isabel Álvaro¹⁸⁵.

Entre las tesis doctorales cabe reseñar:

- *Las artes en Soria durante el siglo XVII. Estudio documental y artístico* (1987), realizada por M^a. Ángeles Manrique y dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás.
- *La pintura durante el siglo XVII en Huesca* (1992), realizada por M^a. José Pallarés y dirigida por el Dr. Ángel Azpeitia¹⁸⁶.
- *El libro zaragozano en la primera mitad del siglo XVII, según fuentes notariales "in situ"* (1994), realizada por M^a. Esperanza Velasco de la Peña y dirigida por el Dr. Ángel San Vicente¹⁸⁷.
- *Arquitectura religiosa en la ciudad de Huesca durante el siglo XVII* (1997), realizada por M^a. Celia Fontana y dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás¹⁸⁸.
- *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Estudio y edición crítica* (2003), realizada por M^a. Elena Manrique Ara y dirigida por el Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis.

¹⁸⁴ . Esta tesis y la anterior se publicaron de forma conjunta en *Seminario de Arte Aragonés* núm. XXXIX (1985), pp. 117-228.

¹⁸⁵ . HERMOSO CUESTA, 2002.

¹⁸⁶ . PALLARÉS FERRER, 2001.

¹⁸⁷ . VELASCO DE LA PEÑA, 1998.

¹⁸⁸ . Un resumen de la misma en *Artigrama*, núm. 12 (1996-1997), pp. 721-726. Una parte de esta tesis, la dedicada a los conventos femeninos, ha sido publicada en forma de monografía: FONTANA CALVO, 1998.

Trabajos de investigación en curso

Actualmente están en marcha en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza las siguientes tesis doctorales relacionadas con el tema que nos ocupa:

- José M^a. Carreras: *El retablo en la antigua comunidad de Daroca en los siglos XVII-XVIII* (dir. Ernesto Arce Oliva).
- Javier Costa: *El retablo barroco en Huesca* (dir. Ernesto Arce Oliva).
- Miguel Hermoso Cuesta: *La pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas* (dir. M^a. Isabel Álvaro Zamora).
- Carmen Abad Zardoya: *El espacio doméstico en la Edad Moderna: distribución, amueblamiento y ajuar en la arquitectura privada aragonesa entre los siglos XVI y XVIII* (dir. M^a. Isabel Álvaro Zamora).

2.2.3. Prospectiva y metodología

Según nuestra opinión, resulta prioritario abordar el estudio de las personalidades artísticas, revisando todo lo anterior –y de modo especial las atribuciones- y actualizando los datos con las aportaciones documentales o de otro tipo que se hayan producido, con vistas a elaborar los catálogos razonados del mayor número posible de pintores.

Con este objetivo fundamental, el plan de actuación que se propone para la investigación futura pasará por las siguientes fases, cuya consecución permitirá aproximarnos a la idea de “historia total”:

I. Tareas previas (trabajos instrumentales y colectivos):

- completar los inventarios, revisar los ya realizados, informatizarlos y hacerlos consultables.
- campañas de exhumación y transcripción de documentos que contengan noticias artísticas.
- campañas sistemáticas de fotografiado con vistas a formar un exhaustivo archivo de imágenes.

II. Fijación de personalidades artísticas:

- trabajos de campo y estudios de carácter formalista.
- búsqueda de información documental que permita contrastar las informaciones que la obra nos da.
- realización de catálogos razonados de artistas y establecimiento de filiaciones artísticas, grupos, escuelas...

III. Trabajos transversales:

- sobre coleccionismo y gusto artístico: colecciones particulares, obras en anticuarios, obras dispersas, inventarios de bienes...

- sobre la movilidad de obras y de artistas: pintura y pintores aragoneses fuera de Aragón, presencia de artistas y obras foráneos en Aragón e influencias que se derivan de ambos fenómenos.
- sobre el funcionamiento de los talleres y modos de trabajo.
- sobre la transmisión de modelos y utilización de estampas.
- sobre promoción y mecenazgo.
- sobre la relación con otras artes (música, teatro...).
- sobre la consideración del arte y de los artistas.
- estudios iconográficos: ciclos religiosos, pintura profana, fondos pictóricos, géneros...
- estudios basados en fuentes gráficas y literarias.

2.3. Panorama de la pintura barroca en Aragón

Es un hecho comúnmente aceptado que la pintura aragonesa del seiscientos quedó en gran medida eclipsada por la brillantez de otras escuelas peninsulares ¹⁸⁹, lo que ha producido un desdén historiográfico y un olvido del que todavía se resiente, lo que a su vez ha provocado, en un nefasto círculo vicioso, su desconocimiento y escasa valoración. No obstante, como ya hemos visto en el apartado anterior, en las últimas décadas se han venido produciendo algunos avances investigadores que lentamente van modificando ese estado de cosas y nos permiten trazar, siquiera de forma orientativa, un panorama de la pintura barroca en Aragón. Para ello, nos hemos servido de las aportaciones recientes –fundamentalmente de las de carácter documental ¹⁹⁰–, y sobre todo de los datos y observaciones que nosotros mismos hemos podido recabar de forma directa durante el trabajo de campo, de tal forma que muchas de las informaciones que aquí se dan, así como su sistematización, interpretación y análisis, constituyen de por sí una aportación inédita a ese panorama. Confrontar esta compleja realidad con los estudios existentes sobre el tema produce, sin embargo, la impresión de que todavía queda mucho por hacer, de que hay muchos aspectos por revisar y de que nuestros conocimientos actuales apenas nos permiten aproximaciones más o menos consistentes a la cuestión. Haciendo uso de la retórica literaria de la época, podríamos decir que el retrato de la pintura barroca aragonesa está apenas esbozado, mediante gruesos trazos, en su contorno o silueta, faltándole todavía muchos detalles y matices que le aporten definición.

En las líneas que siguen nos proponemos avanzar algunas informaciones e hipótesis de trabajo que han de ser contrastadas con otras fuentes y deberían conducir, a medio o largo plazo (en función de la disponibilidad investigadora, tanto personal como material), a una historia general de la pintura barroca aragonesa que, hoy en día, se nos antoja imposible y, dada su magnitud, inabarcable desde la acción individual.

¹⁸⁹ . Centrándonos en la segunda mitad del siglo, a nivel nacional destaca sobre el resto la escuela madrileña, encabezada por artistas como Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda, Francisco de Herrera *el Mozo*, Francisco Camilo o Claudio Coello, y secundada por los denominados “maestros menores” (José Moreno, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Pedro Ruiz González, Alonso del Arco, Francisco Solís, Joé Antolínez, José Jiménez Donoso, Sebastián Muñoz, Mateo Cerezo, Juan Martín Cabezalero, Isidoro Arredondo, Acisclo Antonio Palomino...). Del resto de escuelas provinciales, únicamente la sevillana consiguió competir con ella, no tanto cuantitativamente como por la calidad de dos de sus artistas, Bartolomé Esteban Murillo y Juan Valdés Leal, y en menor medida la granadina, gracias a la estela de Alonso Cano.

¹⁹⁰ . *Vid.* nota 140 y lo dicho en el apartado 2.2.1. sobre “fuentes documentales, gráficas y literarias”.

Para su mejor sistematización y comprensión, hemos dividido este apartado en los siguientes temas: definición y límites cronológicos, el problema de la “escuela aragonesa”, el desarrollo de la actividad profesional y el estatus de los artistas, la clientela, los géneros y la temática, las tres generaciones de pintores, la presencia de artistas y obras foráneos, valoración cuantitativa-cualitativa y distribución geográfica, y las fuentes gráficas y literarias.

2.3.1. Definición y límites cronológicos

No es fácil determinar con rigor el contenido de la expresión “pintura barroca aragonesa”, ni siquiera el de la aparentemente más concreta y acotada “pintura barroca en Aragón”. Aquélla, por la que nosotros nos inclinamos, plantea algunos problemas que incumben tanto a la espinosa cuestión de la existencia de una “escuela aragonesa” de pintura –tema al que dedicamos un apartado específico- como al ámbito puramente metodológico, pues dada su amplitud acogería elementos tan heterogéneos como:

- Obras realizadas por artistas aragoneses (léase naturales de Aragón), aunque aquéllas se encuentren fuera de los límites regionales o éstos no ejerzan su actividad dentro de dichos límites. Un caso extremo que puede ayudar a comprender la sutileza de la cuestión es el pintor Jusepe *Leonardo* Chavacier (1601-1656), nacido en Calatayud pero que, hasta donde sabemos, trabajó exclusivamente en Madrid y lo hizo bajo presupuestos estilísticos muy personales.
- Obras realizadas para Aragón por artistas foráneos, independientemente del lugar donde esas obras se conserven en la actualidad. Un ejemplo que nos interesa especialmente, pues incumbe de lleno a nuestra investigación, es el de la presencia -nada desdeñable como veremos- en nuestra región de pintores y pinturas de origen madrileño, cuyo influjo en los naturales hubo de ser bastante determinante para el rumbo que tomó la pintura local en las últimas décadas del s. XVII y las primeras del siguiente.
- Obras conservadas en Aragón, sea cual sea su procedencia. Nos encontramos aquí con la cuestión que plantean los museos y colecciones, cuyos fondos han sido producto –casi siempre en momentos posteriores al periodo estudiado- de un cúmulo heterogéneo de adquisiciones, depósitos, legados o movimientos de obras con frecuencia arbitrarios o azarosos.

Vista la casuística, nos resulta complicado considerar bajo el concepto “pintura barroca aragonesa” a artistas como Jusepe *Leonardo*, cuya incidencia en el desarrollo del arte en esta región fue más bien escaso o nulo, y difícilmente podemos aceptar como objeto de estudio, por ejemplo, muchos de los depósitos del Museo del Prado que se encuentran dispersos por la geografía aragonesa. Sin embargo, no nos cabe ninguna duda de que entran de lleno en la definición todos aquellos pintores y obras que, en su momento, tuvieron relación con Aragón y, con su presencia, ejercieron alguna influencia en el devenir del arte local, aunque somos conscientes de que los límites de este territorio conceptual han de ser forzosamente flexibles.

Desde el punto de vista cronológico las cosas parecen un poco más claras, pues el lapso temporal abarcaría desde la superación del manierismo tardío y los inicios del naturalismo (fenómenos que en Aragón se dan, con cierto retraso, durante el primer tercio del s. XVII) hasta la superación del pleno barroco y la llegada de la pintura rococó y académica representada magníficamente en nuestra región por José Luzán

Martínez, cambio éste que comienza a producirse en el segundo tercio del s. XVIII. No obstante, durante esos más de cien años de vigencia del barroco se observan en la pintura aragonesa notables alteraciones que, salvo por algunas singularidades, se sitúan en la línea evolutiva que sigue la pintura del resto de España.

2.3.2. El problema de la “escuela aragonesa”

Relacionado con el problema terminológico y metodológico que planteábamos antes está el de la existencia, durante el periodo establecido, de una “escuela aragonesa de pintura”, cuestión no menos ardua que afecta al planteamiento mismo del concepto “escuela”, tema sobre el que volveremos en distintas partes de este trabajo. Tanto si aceptamos el término “escuela” en el sentido de comunión de rasgos estilísticos entre un grupo de artistas y obras, como si lo hacemos argumentando la presencia en ellos de características que denoten un cierto carácter o personalidad, pensamos que en el Aragón barroco no puede hablarse en puridad de una escuela de pintura, aunque no por ello dejen de apreciarse ciertas maneras o tendencias que en ningún caso nos atreveríamos a relacionar –como algunos autores han hecho en el pasado- con los habituales tópicos asociados al ser aragonés. Así, se observa entre los pintores locales del s. XVII una inclinación general hacia el naturalismo de corte tenebrista que prolonga este tipo de pintura hasta bien avanzada la segunda mitad de la centuria, convirtiéndose así en pervivencia retardataria que pudo obstaculizar una más temprana aceptación del pleno barroco; el claroscuro acentuado, el modelado duro y la pincelada apretada, los tonos apagados, el predominio del dibujo sobre el color, una cierta rigidez en composiciones simétricas y poco dinámicas y un punto de complacencia en el detalle ornamental, son características que encontramos en un alto porcentaje de obras. Por el contrario, conforme nos acercamos al final del siglo y lo sobrepasamos, nos hallamos ante un panorama bien distinto: pinturas de iluminación clara y tonos vivos, pincelada suelta y vibrante, figuras de perfiles difusos, apuesta decidida por el color sobre el dibujo, y de la expresión sobre la representación, composiciones dinámicas que huyen de la simetría y una cierta sensación general de caos organizado; esta forma de hacer, común a una serie de pintores locales –todavía poco estudiados- que trabajan en formatos grandes, podría considerarse una derivación personal de la pintura del pleno barroco, incluso como un amaneramiento de sus presupuestos artísticos, fenómeno que podría dar pie, cuando la investigación sobre estos autores y obras se encuentre más avanzada, a su consideración como una verdadera escuela regional, en la que la “veta brava” formulada por Elías Tormo y Enrique Lafuente adquiriría todo su sentido.

En cualquier caso y centrándonos en el s. XVII, las opciones y propuestas particulares de los artífices locales parecen diluirse ante la presencia de obras y artistas foráneos que condicionan y determinan la evolución general de la pintura aragonesa del seiscientos ¹⁹¹. Es como si ésta se hubiera contagiado del fenómeno de despersonalización que afectó a otros ámbitos de la vida (y sobre todo al político), debido a la presión centralizadora de los Austrias, hasta tal punto que durante el reinado de Carlos II la influencia mutua entre los territorios de la Corona de Aragón, que tan buenos frutos había dado en los siglos anteriores, se disuelve ante el mayor protagonismo que adquieren especialmente los artistas y las obras de la escuela madrileña, de modo similar a lo que había ocurrido durante los dos reinados anteriores, en los que la pintura aragonesa se había sometido de buen grado al influjo inicial de la

¹⁹¹ . El mismo fenómeno se observa en Navarra, donde a la influencia aragonesa del bajo Renacimiento le sucede durante los siglos XVII-XVIII el primado de la pintura procedente de la Corte (ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1988, p. 87).

pintura valenciana y riberesco-napolitana y a la posterior ascendencia de la pintura clasicista italiana.

2.3.3. El desarrollo de la actividad profesional y el estatus de los artistas

En el s. XVII trabajaron en Aragón un número muy elevado de artistas que surgieron como respuesta lógica a la fuerte demanda de obras, especialmente de temática religiosa. Es por ello que la competencia debió de ser dura, tanto en el mercado “doméstico”, con un bajo nivel de exigencia, como en los encargos de mayor entidad, acaparados por artistas o talleres de renombre e inaccesibles para muchos artistas profesionales, que tenían que conformarse con ejercer dignamente su oficio y buscar la supervivencia con la colaboración esporádica como pintores de taller, o mediante la realización de otros trabajos menos “artísticos” vinculados a su actividad propia: pintura decorativa, cielos rasos, motivos heráldicos, ornamentación de carruajes, policromía de imágenes y retablos, aderezo y restauración de obras ajenas, decorados y otras obras efímeras, etc.

Por otro lado, los artistas de la época desarrollaban su quehacer en un marco de acción muy limitado, pues estaban sometidos a la acción gremial (al menos durante los primeros tercios del siglo), a la voluntad del encargante, que imponía los temas e incluso la forma de abordarlos (bien directamente o a través de mentores), al decoro y la moral públicos, y por supuesto a la censura de la Iglesia, que de acuerdo con los preceptos emanados del concilio de Trento anteponía la finalidad doctrinal-pedagógica y la defensa de la fe al valor puramente artístico de las obras. Se comprenderá por ello que los artistas buscaran su desahogo creativo en los aspectos puramente pictóricos y estilísticos, o a través de ciertas licencias en detalles secundarios o anecdóticos (bodegones integrados, fondos de paisaje, decorados arquitectónicos...), pues todo lo demás les venía impuesto, fenómeno que afecta de lleno a la pintura religiosa, la más abundante, y en muy inferior medida a la de carácter profano.

La actividad gremial en la pintura fue, no obstante, inferior a la de otras manifestaciones artísticas, y en el caso de Zaragoza finalizó de forma brusca y precoz en 1666, año en que se produce la ruptura de la cofradía de San Lucas, que hasta entonces agrupaba a pintores y doradores¹⁹², de la que se separaron los primeros, que pasaron a autodenominarse “profesores de pintura” y a ejercer por libre –fenómeno sin precedentes en España- su actividad profesional. Esta escisión se produjo no tanto por los frecuentes problemas de competencia e intrusismo profesional existentes entre los dos oficios como por los deseos de los pintores de superar el carácter servil y artesanal de su trabajo y conseguir para la pintura la consideración de “arte liberal”; aspiraciones que, sin duda, debieron de ser alimentadas por los numerosos contactos con Italia de los que se tiene constancia, y tuvieron el reconocimiento oficial en las Cortes de Aragón de 1677-1678¹⁹³.

En Huesca no debió de existir un gremio de pintores durante el s. XVII, si bien algunos estuvieron inscritos en la cofradía de San José y Santa Ana, que agrupaba a los fusteros, mazoneros, obreros de villa, cuberos y torneros; algo similar sucedió en Calatayud, donde la cofradía de San José, fundada en 1625 y con sede en la colegiata de

¹⁹² . La cofradía de pintores –de la que formaban parte los “pintores de oro” o doradores-, puesta bajo la advocación de San Lucas Evangelista, existía al menos desde comienzos del s. XVI y tenía su sede en la iglesia del convento de San Francisco (ANSÓN NAVARRO, 1993, p. 29-30).

¹⁹³ . Sobre el memorial presentado por los pintores a los cuatro brazos que componían las Cortes para conseguir ese reconocimiento y la trascendencia de éste, remitimos a: ANSÓN NAVARRO, 1993, pp. 33-38; y MANRIQUE ARA, 1998.

Santa María, agrupaba a la mayoría de los artistas ¹⁹⁴. No fueron ajenos los pintores oscenses a los progresos que se estaban produciendo en otros lugares de España acerca del reconocimiento de la nobleza e ingenuidad de la pintura, como se evidenció en algunos pleitos recientemente documentados ¹⁹⁵. En cualquier caso, ni en Zaragoza ni en Huesca se han localizado, hasta la fecha, exámenes para acceder al rango de maestro pintor, ni noticias sobre concursos públicos de obras pictóricas, aunque sí existe documentación de contratos de afirmamiento o aprendizaje. Gracias a éstos sabemos que la estancia en el taller, que se iniciaba entre los doce y los dieciséis años, podía durar entre uno y seis (tres era lo más frecuente) y así se pasaba a oficial (mancebo) y, en su caso, al ejercicio de la profesión como maestro pintor.

En ese proceso de dignificación y ennoblecimiento de la pintura resultaron determinantes los servicios prestados por ésta en defensa de la fe católica, que la encumbraron al puesto de honor entre las artes plásticas ¹⁹⁶. Estos reconocimientos, sin embargo, apenas repercutieron de forma tangible en el estatus social de los pintores. Sabemos que algunos pertenecieron a la baja nobleza, e incluso hubo algún diletante entre la aristocracia (*v.gr.* el propio Juan José de Austria), pero muy pocos se vieron reconocidos o laureados con otros títulos, que además solían ser honoríficos o estaban mal pagados. La compensación habitual por el trabajo era pues la remuneración (en función de la categoría del artista y de la entidad del encargo) y, en el mejor de los casos, la obtención de nuevos contratos.

La liberación del corsé normativo y del sesgo artesanal del gremio tuvo, sin embargo, repercusiones en el aspecto contractual y burocrático, pues se observa cómo, de forma progresiva, desaparecen las capitulaciones en los protocolos notariales, lo que indica que los pintores comenzaron a contratar directamente, bien de palabra o mediante documentos privados. Este fenómeno, unido al de las subcontratas, hechas también de forma particular por los escultores para las pinturas de los retablos, dificulta considerablemente la investigación, pues nos priva, entre otras informaciones, de las circunstancias precisas del encargo y de los programas iconográficos y sus mentores ¹⁹⁷.

En cuanto a la formación, en Aragón hay que esperar al s. XVIII para la aparición de las primeras academias orientadas a la enseñanza de la profesión, aunque hubo algún intento en la centuria anterior; por tanto, los jóvenes aprendices adquirían su oficio de acuerdo con la tradición gremial y, desaparecida ésta, siguieron haciéndolo en los talleres de los maestros, que funcionaron *de facto* como academias, aunque en ellos se utilizara un sistema pedagógico más intuitivo y empírico que organizado y normalizado. Por tanto, con o sin gremio, la base del aprendizaje de la pintura seguía siendo la relación entre maestros y discípulos, lo que implicaba la perpetuación en éstos del estilo, la “manera” y el talante de aquél.

¹⁹⁴ . RUBIO SEMPER, 1980.

¹⁹⁵ . PALLARÉS FERRER, 2002, pp. 100-102.

¹⁹⁶ . En la transformación de artesanos a artistas, la pintura precede a la escultura, pues durante el s. XVII la actividad del escultor y otros gremios afines (carpinteros, ensambladores, entalladores o mazoneros...) no se consideró en Aragón sustancialmente distinta de cualquier otra actividad manual, y permaneció sujeta al control gremial.

¹⁹⁷ . Esta misma situación se da en muchos otros lugares de la Península, por lo que estamos ante un fenómeno generalizado. En ocasiones, en los protocolos aparece sólo la minuta o bastardelo y, en otras, se obvian las fórmulas notariales al uso. En muchos otros casos los protocolos se han perdido o están en pésimas condiciones. En el mejor de los casos, se han conservado y han sido ordenados y clasificados, pero la tarea de su vaciado sistemático conlleva esfuerzos y tiempo improbos, a veces inasumibles por el investigador individual.

En la pintura existió, en general, una menor endogamia que en la escultura, aunque se dan algunos casos de parentesco entre artistas (*v.gr.* Agustín Jalón y Felices de Cáceres, Francisco Ximénez Maza y Pedro Aybar Ximénez, o Bartolomé Vicente y Asensio Eleicegui) y de talleres u obradores familiares (*v.gr.* los Jalón en Huesca-Jaca o los Florén en la comunidad de Calatayud) que acaparaban los pequeños encargos en su área de influencia. También se dieron no pocos casos de relación familiar entre pintores, doradores y escultores (*v.gr.* los Jalón y los Ruesta, los Zabalo y los Salado, el pintor Juan García de la Cueva y el dorador Ambrosio del Plano, etc.), fenómenos todos ellos que habitualmente tuvieron repercusiones artísticas (colaboraciones profesionales, recomendaciones, traspaso de clientes...). En otras ocasiones -ya sin vinculación de sangre- los artistas más aventajados o estimados se organizaban en talleres que daban trabajo a otros artífices o se asociaban con terceros para obras de cierta entidad mediante contratos de sociedad o compañía, aunque de todo ello no haya quedado excesivo rastro documental.

Si bien no existen estudios sobre los desplazamientos de los artistas, parece que éstos no viajaban con las obras, salvo en ocasiones excepcionales o por motivos de publicidad. Los traslados, en cualquier caso, serían penosos y, desde luego, peligrosos para la integridad de las pinturas, que solían ir enrolladas¹⁹⁸. Los trabajos hechos a distancia contaban con medidas predeterminadas, lo que en el caso de los retablos originaba con frecuencia problemas de ajuste y exigía recortes o dobleces en el perímetro de las telas, lo que a su vez provoca la ocultación de algunas inscripciones (el caso de Berdusán puede resultar, en este sentido, paradigmático).

Para los encargos importantes podía requerirse la presencia de “visores” o peritos que mediaban en los conflictos y dictaminaban sobre la corrección técnica, la adaptación de la obra al encargo y los posibles incumplimientos del contrato. Estas labores recaían, como es lógico, en artistas de prestigio, o bien en personas de confianza de alguna de las partes.

Asunto de especial interés es el del talante artístico, concepto de difícil definición que incumbe al modo de afrontar la actividad pictórica. Según este criterio, encontramos por un lado el prototipo representado por artistas como Jusepe Martínez, de sólida formación y amplia cultura libresco, en cuyo aprendizaje artístico resulta determinante el viaje fuera de España (normalmente a Italia), bien relacionado con los círculos eruditos y aristocráticos, laureado y premiado con honores, acaparador de grandes encargos y tan preocupado por la praxis artística como por la reflexión teórica acerca del arte y de los artistas. En el extremo opuesto estaría el pintor artesano¹⁹⁹, proletario o “practicón” de la pintura que la ejerce con la preparación mínima que su maestro y sus dotes personales le proporcionan, que diversifica su actividad para lograr la supervivencia, trabaja de manera utilitaria y mecánica para satisfacer las demandas de una clientela poco exigente y se muestra indiferente a los grandes debates sobre la nobleza de la pintura y el carácter liberal de la profesión. Entre ambos polos, un amplio abanico de modelos -tantos como pintores- que, por lo general, suelen derivar hacia la segunda opción.

2.3.4. La clientela

¹⁹⁸ . En este sentido, se han podido documentar algunos casos de deterioro que provocaron pleitos entre el artista y sus clientes. Véase, a modo de ejemplo: PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 151-153 y 357-361 (doc. 244).

¹⁹⁹ . Un buen ejemplo de esta tipología en: MANRIQUE ARA, 2000 b.

La influencia de la mentalidad contrarreformista y el ambiente de religiosidad y devoción populares convirtieron a la Iglesia en el principal receptor de la pintura que se hizo en Aragón durante el s. XVII, en algunos casos mediante encargos propios (clero secular y regular, obispos, cabildos...) y en muchos otros como beneficiaria de iniciativas ajenas (particulares, concejos...). A medio camino de unos y otras encontramos también a religiosos que actúan en realidad como comitentes y mecenas a título individual, o a instituciones o entidades semirreligiosas como las cofradías o hermandades de los gremios, cuya labor en este terreno no es nada despreciable.

Entre los particulares laicos, la nobleza destaca por encima de los demás estamentos en su labor de patrocinio, destinando importantes sumas a sus residencias –urbanas y rurales- y, por supuesto, a la construcción y dotación de capillas de patronato en edificios religiosos. En uno y otro caso, la pintura se convierte en un signo distintivo de clase, y el mecenazgo en una manifestación externa casi obligada del poder y del estatus; las fundaciones, legados píos y mandas testamentarias eran pues, al mismo tiempo, un seguro para el más allá y una forma de ostentación y reconocimiento en la vida terrena. La baja nobleza -y sobre todo la de nuevo cuño- reprodujo este mismo comportamiento, tal vez buscando de esta forma los méritos necesarios para ascender al siguiente escalafón, del mismo modo que lo hicieron algunos –pocos- integrantes de la burguesía acomodada ávidos de títulos, si bien esta clase no destacó especialmente por su demanda de obras debido a los bajos niveles de renta, lo que sin duda repercutió en el escaso desarrollo de ciertos géneros y asuntos. Por lo que se refiere al estado llano, carecemos todavía de estudios específicos para conocer la cuantía y peculiaridad de su consumo de pintura, aunque en los testamentos, capitulaciones matrimoniales y relaciones de bienes no suelen faltar las alusiones a “quadros” y “láminas”. Podemos suponer que, dada la abundancia de pintura barroca que ha llegado hasta nosotros, el encargo de obras debió de estar muy generalizado, lo que convierte a la calidad –y tal vez también la temática- en la única variable que permite marcar las diferencias.

En el seiscientos aragonés las pinturas responden casi siempre a un encargo previo, y ello implica la imposición al artista de los asuntos a representar, bien directamente por el cliente, o bien por un mentor, quien suele intervenir cuando se abordan iconografías complejas. El pintor es el encargado de traducir en imágenes los conceptos verbales, con un margen de actuación inversamente proporcional a la concreción del programa. No obstante y exceptuando algunas órdenes religiosas como los jesuitas, que cuidaban especialmente estos temas, el nivel de exigencia no fue muy alto, lo que sin duda incidió en el nivel de calidad de las obras. Un claro ejemplo lo tenemos en los exvotos pictóricos, en los que la función particular de la obra como acción de gracias se antepone, en la mayoría de los casos, a su valor artístico.

2.3.5. Los géneros y la temática

Si tomamos como referencia las listas de cuadros que aparecen en testamentos, capitulaciones matrimoniales, inventarios y relaciones de bienes, aproximadamente un sesenta por ciento son de temática religiosa, porcentaje que se eleva al noventa por ciento si hablamos de la obra conservada –y conocida-, aunque esta última cifra está condicionada por la mayor dispersión y pérdida de la pintura profana y por el desconocimiento del coleccionismo privado, que históricamente se ha convertido en su destino principal.

En cuanto a la pintura religiosa, las abundantes canonizaciones abrieron un amplio campo de posibilidades para los programas o series históricas, muy apropiadas

por otra parte para cubrir las necesidades ornamentales y también didascálicas de las fundaciones religiosas recién creadas. Los nuevos santos generaron nuevas iconografías, que en ocasiones no son sino adaptación de las anteriores, a veces de forma forzada o incluso equivocada. La pintura de visiones, que por su abundancia y peculiaridad podría ser considerado un subgénero dentro del religioso, intenta ser la traducción plástica del fenómeno místico, que también generó un notable *corpus* literario y gráfico del que pintores y mentores hicieron frecuente uso. La representación pictórica resultaba idónea para la comprensión de la experiencia visionaria, en la que la imagen desempeñaba un papel fundamental, con el valor añadido de involucrar al espectador, mediante un lenguaje perfectamente codificado (gestos, actitudes, objetos, formas de composición...), como testigo del acontecimiento taumátúrgico.

En la pintura profana se aprecia una inclinación especial por las obras italianas y flamencas, con los siguientes asuntos (por orden de importancia): paisaje, retrato, bodegón, mitología, postrimerías, escenas cotidianas y pintura de historia; las escenas de caza, las fábulas y la cartografía apenas están representadas. No obstante, es preciso matizar la división entre pintura religiosa y profana, pues en ocasiones encontramos elementos insertados en la pintura religiosa que corresponden a géneros profanos (bodegones, paisajes, arquitecturas, retratos, escenas cotidianas...) y, al contrario, hay pinturas de tema aparentemente profano que encierran un claro simbolismo religioso ²⁰⁰.

Consideración aparte merece la pintura de arquitecturas efímeras, levantadas con motivo de celebraciones callejeras ²⁰¹ de variado carácter (religioso, profano o mixto). El “arte de las tramoyas” o “arte para el caso” constituyó una de las manifestaciones más originales del barroco español y contribuyó notablemente a la difusión pública de una cultura visual de base literaria basada fundamentalmente en la emblemática (representada por autores como Andrea Alciato, Cesare Ripa, Paolo Giovio, Juan de Horozco, Sebastián de Covarrubias, Diego de Saavedra Fajardo, Juan de Borja, etc.) y materializada en forma de alegorías, jeroglíficos, emblemas y empresas, elementos cuya presencia fuera de este ámbito fue, hasta donde sabemos, bastante escaso ²⁰². Las arquitecturas efímeras más importantes se erigían en conmemoración de los nacimientos de los príncipes o de las ceremonias de recepción y coronación de los reyes (arcos de triunfo), con motivo de fiestas religiosas (monumentos de Semana Santa y *Corpus Christi*, canonizaciones, recepción de reliquias, colocación de primeras piedras y bendiciones de templos etc.) y en las honras fúnebres de los miembros de la familia real (los “capelardentes” que custodiaban el cenotafio), como ocurrió en Zaragoza tras los óbitos de Felipe III (1621), Isabel de Borbón (1644), Baltasar Carlos (1646), Felipe IV (1665), M^a. Luisa de Borbón (1689), Mariana de Austria (1696) y Carlos II (1700) ²⁰³. Para la definición de los programas se convocaban concursos en los que rivalizaban la Universidad y las distintas congregaciones religiosas, y en particular los jesuitas, quienes a partir de Felipe IV monopolizaron la dirección intelectual y poética de los adornos de las exequias ²⁰⁴. Si bien eran las ciudades más importantes las que competían

²⁰⁰ . Esta “contaminación” de los géneros es propia de la pintura española, cuyo supuesto realismo, entendido exclusivamente como aproximación a lo cotidiano, rara vez se da.

²⁰¹ . *Vid.* ESTEBAN LORENTE, 1973, pp. 35. Una visión más completa e interdisciplinar sobre este tema puede verse en: VV.AA., 1995 a.

²⁰² . Según el profesor Juan Francisco Esteban (ESTEBAN LORENTE, 2000), “encontrar jeroglíficos, empresas o emblemas en el arte monumental es bastante extraño; sin embargo, fueron muy abundantes en el arte privado y en el de la fiesta durante el Renacimiento y el Barroco español, aunque estos ejemplos hayan desaparecido...” (p. 143).

²⁰³ . Sobre las exequias reales de la Casa de Austria y sus programas iconográficos, *vid.*: ALLO MANERO, 1992 y 1994.

²⁰⁴ . ESTEBAN LORENTE, 2000, p. 146.

para dotar a sus construcciones efímeras de una mayor aparatosidad y riqueza, el signo de los tiempos obligó a ciertas restricciones y medidas de contención (v.gr. la eliminación de arquitecturas, la reutilización de elementos o la repetición de trazas), del mismo modo que en la dotación de las iglesias se aprecia la utilización creciente de retablos fingidos –de los que luego se hablará– como alternativa menos gravosa al retablo convencional, o en otras manifestaciones artísticas se apuesta por la vistosidad utilitaria y la suntuosidad aparente en detrimento del valor (v.gr. la generalización de orfebrería de baja ley, los estucos policromos de frontales y zócalos que imitan las taraceas de piedras duras, las efectistas decoraciones en yeso tallado dispuestas en las embocaduras de las capillas, el uso de la cúpula encamionada...) ²⁰⁵. El carácter provisional de esas construcciones hizo que los únicos testimonios de su existencia fueran precisamente los impresos editados para la ocasión, que contenían el desarrollo de los festejos, los panegíricos y loas, las oraciones fúnebres, las descripciones de los monumentos erigidos y sus adornos poéticos y, en algunos casos, grabados con su traza o planta ²⁰⁶. La pintura para elementos efímeros hubo de dar trabajo a no pocos artistas, muchos de ellos en calidad de pintores-decoradores y los menos como supervisores del trabajo y autores de las partes principales. Como circunstancia curiosa, la primera obra de Vicente Berdusán de la que se tiene constancia documental es precisamente la realización del adorno pictórico y los jeroglíficos para el arco triunfal que los carpinteros de Tudela levantaron en 1656 en dicha ciudad con motivo de la entrada de la reliquia de Santa Ana ²⁰⁷. Relacionadas con lo anterior están las escenografías teatrales, especialidad que está por estudiar pero que, habida cuenta del auge del teatro y su progresivo enriquecimiento escénico a lo largo del siglo –asunto del que ya hemos tratado– implicaría a no pocos artífices experimentados en pintura ilusionista y trampantojos.

Los temas de la pintura religiosa ²⁰⁸

En la pintura religiosa se observa, de modo general, un predominio de las escenas protagonizadas por santos, en detrimento de las historias evangélicas (canónicas y apócrifas), aunque éstas no desaparecen completamente o adquieren matices diferenciadores: el *Sueño de san José* (convento de San Miguel en Huesca), la *Presentación de la Virgen* (la Seo de Zaragoza), los *Desposorios* (Cadrete y Daroca), la *Anunciación* (Longares), la *Visitación* (santuario de Salas en Huesca, La Puebla de Alfindén y Nuévalos), la *Huida a Egipto* y la *Matanza de los inocentes* (la Seo de Zaragoza), el *Anuncio a los pastores* (Museo Diocesano de Teruel), las *Adoraciones* (Arándiga, Calatayud, Tauste, catedral e iglesia del Salvador en Teruel y la Seo de Zaragoza), la *Purificación* (Lituénigo), *Jesús entre los doctores* (Arándiga, Bardallur y Daroca), las *Bodas de Caná* (santuario de Salas en Huesca), la *Entrada de Jesús en*

²⁰⁵ . El profesor Esteban Lorente (ESTEBAN LORENTE, 1973, p. 47) marca como punto de inflexión para esta decadencia artística la mitad del siglo, señalando como signos evidentes no sólo la sustitución de los materiales nobles, sino también la “falta de inquietud proyectista” en la arquitectura y la pobreza intelectual que denotan el afán por el alarde y la vistosidad superficiales o la proliferación de la copia y la repetición.

²⁰⁶ . Vid. VV.AA., 1995 a; y en particular el texto de Adelaida Allo Manero “La arquitectura provisional en los túmulos para exequias reales” (pp. 131-154).

²⁰⁷ . GARCÍA GAINZA, 1998, p. 68.

²⁰⁸ . Sin un propósito exhaustivo ni estadístico, hemos tratado de reunir aquí los asuntos más frecuentes y algunos ejemplos relevantes, así como otras pinturas con temas menos habituales pero cuya calidad los hace dignos de mención. Tampoco se analiza su distribución geográfica, aspecto que requeriría una investigación y una metodología específicas.

Jerusalén (catedrales de Huesca y Zaragoza), la *Última Cena* (San Martín del Río), el *Prendimiento* (la Seo de Zaragoza), *Jesús camino del Calvario* (Torrijo de la Cañada), la *Transfiguración* (Jaraba), *Pentecostés* (Calcena) y la *Asunción y Coronación de la Virgen* (Almudévar, Ariza, Calatayud, Calcena –con santa Teresa y san Juan de la Cruz–, Casetas, Cetina, Daroca, Fuentes de Jiloca, monasterio del Pilar en Huesca, Longares, Navarrete del Río, Peñaflo, Pozuel de Ariza y Uncastillo). Más escasos son los personajes veterotestamentarios, como el espléndido *Jacob con el rebaño* de Arándiga, y tampoco abundan, como veremos, las representaciones del ciclo de la Pasión y Resurrección de Cristo. Las series evangélicas debieron de ser más abundantes de lo que indican los ejemplos conservados, aunque afortunadamente las hay de notable calidad tanto de la vida de la Virgen (Brea de Aragón) como de la de Jesús (palacio episcopal de Huesca).

En el s. XVII decae progresivamente la representación de martirios, aunque constituye un subgénero que siguió teniendo cierta vigencia, como lo demuestran los de san Sebastián (Ainzón, Alagón, Añón, Arándiga, Cella Longares, Pradilla de Ebro, La Almunia y Tarazona), santa Bárbara (Albarracín), san Pedro mártir de Verona (Ejea y Sierra de Luna), san Pedro Arbués (Fuentes de Jiloca y su capilla en la Seo de Zaragoza), san Juan Lorenzo (Cetina), Santa Bárbara (Torrijo de la Cañada), Santiago (en su capilla de la Seo de Zaragoza), san Lupercio (iglesia del seminario de San Carlos de Zaragoza), san Esteban (Broto), san Matías (benedictinas de Jaca), san Pedro Bautista (Paracuellos de la Ribera) o san Bartolomé (Calatorao y Sestrica). Lo más habitual, sin embargo, es que las escenas cruentas pasen a un segundo plano de la composición en beneficio de la glorificación o coronación del santo correspondiente (como ocurre con san Bartolomé en Belmonte de Gracián; con san Lamberto en Las Pedrosas; con san Pedro mártir de Verona en Borja y Villafranca de Ebro; con san Esteban en Fréscano; con san Vicente en Sádaba y Somanés; o con santa Bárbara en Fuentes de Ebro y Lanzuela), o bien que se omitan y en su lugar aparezca un elemento alusivo (las armas del martirio, las huellas físicas de la tortura, la palma, la corona de flores...), aplicando una especie de “metonimia visual”; sirvan como ejemplo el retablo de san Bartolomé en Murillo de Gállego, la *Santa Apolonia* de Alfocea y Badules, el *San Pedro Arbués* de Cariñena, Luna, Monterde y Salillas de Jalón, o el *San Lorenzo* de Alfocea. Un caso especial lo constituye la estigmatización de san Francisco de Asís, cuya representación mezcla los elementos del lenguaje martirial (las heridas y la sangre) con los propios de las experiencias extáticas y místicas (presencia divina figurada o simbólica, gestualidad de manos y rostro...); al santo italiano estigmatizado lo encontramos, entre otras muchas localizaciones, en Adahuesca, Cariñena, Épila, Monzalbarba y la Seo de Zaragoza.

Cuando se trata de santos que no sufrieron martirio, suelen aparecer simplemente en efigie, acompañados de algún atributo relativo a su biografía, como el *San Francisco de Asís* de Encinacorba, el *San Francisco de Borja* de Alcalá de Ebro, el *San Luis de Tolosa* de Épila, el *San Bernardo* de Ateca, el *San Orencio obispo de Auch* de la basilica de San Lorenzo en Huesca, el *San Antón* de Cadrete, la *Santa Clara* y la *Santa Gertrudis* de Alfocea, el *San Agustín* de Alcañiz, el *San Pedro de Alcántara* de Pedrola, el *San Pascual Bailón* de Mallén, Campillo y Torrehermosa, el *San Pedro Nolasco* de la Seo de Zaragoza y el *Santo Domingo de Guzmán* de Pedrola, San Mateo de Gállego y Tobed. O bien como penitentes, como sucede con María Magdalena (Ariza, Bolea, Borja, Cubel, Oseja y santuario de Rodanas) y con san Jerónimo (Caminreal, Daroca, Paracuellos de la Ribera, Sierra de Luna y seminario de San Carlos en Zaragoza). O en escenas historiadas con más personajes, como las de los dos cuadros de san Francisco de Borja del seminario de San Carlos de Zaragoza, o la de *San Martín*

partiendo su capa (Biel, Cadrete, Calatayud, iglesia de Santo Domingo en Huesca, Salillas de Jalón, San Martín de Moncayo, parroquia de San Martín en Teruel e iglesia de San Pablo en Zaragoza) o *Santo Domingo en Soriano* (santuario de Rodanas y Torres de Berrellén) o *San Silvestre bautizando a Constantino* (Ambel) o la *Invenición de la Vera Cruz por santa Elena* (iglesia de Santa María in Foris en Huesca, Velilla de Jiloca y la Seo de Zaragoza) o la *Muerte de san José* (Rubielos de Mora). San Juan Evangelista se puede presentar con la copa y la serpiente alada (convento de San Miguel en Huesca), pero también como escritor a la orilla del mar en Patmos (Calatayud, Illueca y seminario de San Carlos en Zaragoza). A santo Tomás de Villanueva lo encontramos siempre vestido de pontifical y repartiendo limosna (palacio episcopal de Tarazona, seminario de San Carlos en Zaragoza y la Seo de esta ciudad), mientras San Agustín es testigo de una visión (Used) o protagonista de una espléndida apoteosis (Alfajarín).

Las apariciones celestiales (la Virgen, el Niño, Cristo, Dios Padre...) a santos son muy abundantes; entre ellas ocupa un lugar destacado por el número y calidad de las representaciones san Antonio de Padua, acompañado de la Virgen con el Niño (Alhama de Aragón) o sólo del Niño (Alagón, Biel, Casetas, Cetina, Codos, Fuentes de Rubielos, Luna, santuario de Monlora, monasterio de Santa Clara en Teruel, Torrijo de la Cañada y Villafeliche). Le sigue de cerca san Ramón Nonato (Atea, Carenas, Embid de la Rivera, Godojos, Grisel, Grisén, Luceni, Pedrola, Ricla, Sisamón, Tarazona, Tierga y Villafeliche) y a bastante distancia san Felipe Neri, quien se prosterna ante la presencia de la Virgen (Alagón, catedral de Huesca, Morata de Jiloca, Tronchón, parroquias de la Magdalena y San Miguel en Zaragoza y Museo Provincial de esta ciudad), san Francisco Javier (Calanda, Las Pedrosas, Luna, Pozuelo de Aragón y San Mateo de Gállego), y san Bernardo (Gea de Albarracín –*Lactatio*- y Longares). Un tipo peculiar de apariciones lo constituyen las “sagradas conversaciones”, aunque en ocasiones los límites con aquéllas no son demasiado nítidos; algunos buenos ejemplos existen en Épila, Lumpiaque y Salvatierra de Escá.

Otros santos ofrecen una iconografía más variada. De forma destacada lo hace san Juan Bautista, al que podemos encontrar con el *Agnus Dei* (Cubel, Fuentes de Jiloca y santuario de Rodanas), predicando (ayuntamiento de Tarazona), bautizando a Cristo (Calatayud, Cetina y Tarazona), en el banquete de Herodes (Calatayud) y en su degollación (Bardallur, Calatayud, Pedrola y Villafeliche). Otro personaje evangélico, san Pedro, puede aparecer como orante (Cetina, Uncastillo), liberado por un ángel (parroquia de San Pablo de Zaragoza y Universidad de Zaragoza) o como pontífice y cabeza de la Iglesia (Alagón, Pastriz y Sabiñán). Algunos santos de reciente canonización como santa Teresa ofrecen también una notable diversidad: como fundadora (convento de carmelitas de Teruel), como escritora (Bolea, ermita de Lagunas y Miedes), extasiada en la transverberación (Almudévar, Cetina, Litago, Perdiguera y Tarazona), recibiendo el collar de manos de Cristo y la Virgen (Cadrete. Miedes, Tarazona y Zuera) o acompañando a san Juan de la Cruz en su levitación (convento de Santa Ana en Tarazona). Santo Tomás de Aquino suele presentarse como escritor (santuario de Salas en Huesca) o, tal como aparece en Alfajarín, reuniendo en un solo cuadro casi todos los elementos que integran su iconografía, entre ellos los ángeles que le colocan el cingulo.

Junto a las devociones locales, de las que ya se han dado algunos ejemplos, aparecen esporádicamente otras importadas de distintos lugares de la Península, como ocurre con san Isidro Labrador (San Mateo de Gállego) pero también con Nuestra Señora de la Almudena (ermita de Lagunas) y la Virgen de Montserrat (basílica de San Lorenzo en Huesca y Villafeliche), esta última explicable tal vez por la existencia de la

ruta jacobea del Ebro”, e incluso encontramos cultos del otro lado del Atlántico, como la Virgen de Guadalupe (colegiata del Santo Sepulcro en Calatayud).

Son muy frecuentes las agrupaciones de santos, en ocasiones reunidos de forma “natural”, en otras respondiendo a criterios menos evidentes y en algunos casos de manera algo forzada. Entre las primeras: santos Abdón y Senén (Nuévalos), santos Justo y Pastor (iglesia de San Pedro el Viejo en Huesca), santos Cosme y Damían (Chodes e iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza), san Juan de Perugia y san Pedro de Sassoferrato (Ródenas), santas Justa y Rufina (Sestrica y la Seo de Zaragoza), san Orencio y santa Paciencia (catedral de Huesca), san Simón y san Judas (Lechago), san Ignacio y san Francisco Javier (Cella –con donante-, Sos del Rey Católico, Torralba de Ribota y Villanueva de Huerva), santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz (Tarazona), santa Orosia, santa Bárbara y santa Catalina de Alejandría (la Seo de Zaragoza) y santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís (Borja). Más extraños resultan los emparejamientos de san Antonio y san Sebastián (Albarracín), san Sebastián y san Francisco Javier (Fanlo), san Vicente y santa Romana (Jaca), san Braulio, san Antonio Abad y san Roque (Torres de Berrellén), san Jerónimo y san Blas (Belmonte de Gracián) y san Blas y santa Lucía (Godojos). El caso de la *Santa Teresa de Jesús y san Ignacio de Loyola* de San Martín de Moncayo es especialmente interesante, por cuanto forman un matrimonio místico que tanto la imagen como las inscripciones del lienzo expresan de manera complementaria. También responden a criterios definidos los cuadros de santos obispos, de los que son buen ejemplo dos lienzos conservados en la iglesia de San Felipe en Zaragoza, en los que los cuatro personajes de cada uno están divididos en dos parejas por una columna salomónica cubierta de vides y pámpanos, tal vez interpretación plástica de la metáfora –recurrente en la literatura religiosa- por la cual evangelistas, santos padres, santos doctores... se consideran los pilares o soportes del “edificio” de la Iglesia.

Los ciclos de vidas de santos son escasos, tal vez debido a su dispersión; conocemos los de santo Dominguito de Val (Diputación Provincial de Huesca), san Vicente (en la parroquia de San Gil de Zaragoza) y san Lorenzo (en su basílica oscense).

Al igual que sucede con los martirios, disminuyen las escenas referentes a la Pasión y Resurrección de Cristo, muy poco representadas (Bardallur, El Frago, Monzalbarba y seminario de San Carlos de Zaragoza), aunque es patente la persistencia de la devoción al Ecce Homo (Alagón, iglesia de Santo Domingo de Huesca y Juslibol) y por supuesto la de Cristo Crucificado; esta última se manifiesta tanto en los Calvarios que rematan los retablos como los que constituyen su parte principal, que pueden ser sólo de pintura (Paniza y Somanés), a veces con santos y donantes que se añaden a las figuras tradicionales de san Juan y la Virgen (Trasobares), o mixtos, con el crucificado de bulto redondo y el resto constituyendo un fondo pintado (Bardallur, Bortalba, Martes y Monterde).

Por el contrario, se generalizan asuntos más amables pero no por ello menos expresivos y cargados de significado e intención doctrinal, cambio que puede interpretarse en el contexto de la superación de la etapa “combatiente” de la Iglesia católica, correspondiente a las décadas inmediatas al Concilio de Trento, y el inicio de la etapa “triumfante”, en la que se rebaja la dureza e impacto visual para dar paso a un lenguaje más blando pero no menos espectacular, que se expresa habitualmente en rompimientos de gloria con ángeles músicos acompañando a las teofanías; cambio que lleva consigo las consiguientes transformaciones en los aspectos formales y estéticos: luminosidad, colores claros y brillantes, gestualidad y dinamismo en las figuras, teatralidad y grandilocuencia en los decorados y en los encuadres... En algunos de estos

asuntos se aprecia también, como consecuencia del concilio trentino, la revalorización de personajes hasta entonces considerados secundarios; caso paradigmático es el de san José, que en ocasiones se convierte en protagonista e incluso llega a desplazar a la Virgen a un segundo plano. De los múltiples ejemplos de sagradas familias y sus múltiples variantes en cuanto a los personajes que las integran, señalaremos los de Alagón, Bolea, Brea de Aragón, Carenas, Castejón de Tormos, Castejón de Valdejasa, Castellote, Fuentes de Jiloca, Gea de Albarracín, palacio episcopal y ayuntamiento de Huesca, Ibdes, Luceni, Luesia, Nueros, Orés, Paracuellos de Jiloca, Sarrión, Velilla de Jiloca y Zaragoza (iglesia de San Pablo). La Trinidad celestial suele ocupar la mitad superior de las composiciones anteriores, pero a veces se convierte en argumento principal (Alcalá de Ebro e iglesia de Altabás en Zaragoza) o se mezcla física y conceptualmente con la parte terrena (Cariñena y Épila). Una iconografía bastante peculiar presenta un magnífico lienzo conservado en la iglesia de San Juan de Torrijo de la Cañada, en el que san José es coronado por Cristo y la Virgen en presencia de Dios Padre y el Espíritu Santo (en la parte celestial) y de san Joaquín y santa Ana (en la terrenal).

Una devoción que adquirió especial auge fue la de la Virgen del Rosario, impulsada sobre todo por los dominicos, a la que se daba culto en ostentosas capillas dependientes de cofradías; la Virgen va acompañada de santo Domingo de Guzmán y de santas dominicas como Rosa de Lima o Catalina de Siena (Alfajarín, Chodes, Jaca, Moyuela, Pinseque y Sabiñán) y esporádicamente por santos de otras órdenes (*v.gr.* san Leonardo y san Francisco Javier, como sucede en una de las capillas del trascoro de la Seo de Zaragoza).

Otras advocaciones de la Virgen mucho menos importantes por su frecuencia pero de notable culto local son la Virgen de los Ángeles (Belmonte de Gracián), Nuestra Señora de Magallón (Magallón) y la Virgen de la Soledad o de las Angustias (Ejea y Miedes).

Frente a los predicadores, el resto de órdenes secundaron y propagaron el culto a la Inmaculada Concepción, cuyas representaciones son abundantísimas y de una calidad media apreciable (Alarba, Ateca, Badules, Bolea, Borja, Cadrete –ésta con Niño-, Daroca, Ejea, Épila, Farasdués, ermita de Cillas en Huesca –pintada en 1659 por Joaquín Juncosa, sobre tabla y recortada en su silueta-, catedral de Huesca, Lucena de Jalón, Miedes, Monreal del Campo, Monterde, Ródenas, Santa Eulalia del Campo, parroquia de San Andrés en Teruel, Torrijo de la Cañada, Villanueva de Jiloca, seminario de San Carlos y Museo de Zaragoza); lo hicieron de forma significativa los jesuitas, que también procuraron la difusión plástica de los santos de su religión, y en particular de san Ignacio de Loyola (Alfocea, Alarba, Cetina, Luco de Jiloca, Munébrega, Pedrola y la Seo de Zaragoza) y san Francisco Javier (Carenas, Paniza y Valdealgofa, en estos casos como evangelizador y apóstol de las Indias), a veces de modo conjunto, como ya se ha visto; en este sentido, las misiones interiores desempeñaron un importante papel, fenómeno que conocemos por algunas fuentes coetáneas²⁰⁹ y que bien merecería un estudio monográfico.

La Virgen del Pilar es, por supuesto, otra devoción muy extendida, que cobra especial protagonismo en la pintura a partir de la amplia difusión del milagro de Calanda (1640), pero que cuenta desde antiguo con un importante bagaje iconográfico, lo que influirá en la repetición de unos modelos ya codificados. De los asuntos pilaristas, el más frecuente en la pintura aragonesa es la aparición de la Virgen a Santiago y los siete convertidos, interpretado también como venida de la Virgen del

²⁰⁹ . *Vid.* LOZANO LÓPEZ, 2001.

Pilar en carne mortal a Zaragoza (Alcañiz, Bea –con donante-, Fréscano, Fuendejalón, Gea de Albarracín, Gurrea de Gállego, basílica de San Lorenzo en Huesca, Lanzuela, Malón, Orés, Pastriz, Pozuel del Campo, Tarazona, Tosos –en esta ocasión con san Pedro Arbués-, Urrea de Jalón, Villafeliche, seminario de San Carlos, iglesia de San Pablo y la Seo de Zaragoza), y a gran distancia el de la Virgen en su camarín (San Mateo de Gállego, monasterio de la Resurrección y la Seo de Zaragoza) y el de la restitución de la pierna a José Pellicer (Museo Diocesano de Huesca, Monzalbarba y catedral de Tarazona). A Santiago lo podemos encontrar también sobre su caballo blanco combatiendo la herejía, representada por la morisma en la célebre batalla de Clavijo (Alerre, basílica de San Lorenzo en Huesca, iglesia de San Pablo y la Seo de Zaragoza), de forma similar a como se muestra san Jorge, ya sea alanceando al dragón (Chimillas, Erés, basílica de San Lorenzo en Huesca e iglesia de San Pablo en Zaragoza) o más raramente abatiendo musulmanes en la batalla del Alcoraz.

Son numerosas también las representaciones de la Virgen del Carmen, que puede aparecer con el Niño y ángeles (Morés y Tarazona), más habitualmente acompañada de otros santos que interceden por las almas del Purgatorio (Alagón, Paniza, Pozuel de Ariza, Tobed, Villafeliche) y en menor medida vinculada a asuntos de contenido soteriológico como el del Niño Jesús sangrante sobre la bola del mundo (Aguarón, Cariñena, Gallur y Perdiguera) o los de la prensa y la fuente místicas (Alfajarín y San Mateo de Gállego). Los altares dedicados a las ánimas prescinden en ocasiones del protagonismo de la Virgen del Carmen y se enriquecen iconográficamente con temas eucarísticos como la misa de San Gregorio (Tierga, Torrijo de la Cañada y Velilla de Jiloca). También comparten esos mismos significados, con un matiz prefigurativo, los denominados Niños de Pasión ((Calatayud, Miedes, Torrehermosa y Torres de Berrellén) y los cuadros dedicados a Cristo-Salvador del mundo (monasterio de Santa Teresa en Huesca, Monzalbarba, Morés y Purujosa).

El tema angélico y arcangélico merece un comentario aparte. Habida cuenta de la popularidad que alcanzaron estos seres sobrenaturales, de la tradición arraigada de su culto y de lo acaecido en otros lugares, es lógico pensar que existieron gran número de pinturas a ellos dedicadas, aunque lamentablemente el número de las conservadas es bastante bajo, sobre todo en el caso de los arcángeles –tanto los tres canónicos como los restantes- y del ángel de la guarda, pues el resto de la jerarquía angélica (querubines, serafines ángeles músicos, tenantes, turiferarios...) aparece formando parte de otras representaciones; buenos ejemplos de arcángeles son el *San Gabriel* de Luna, el *San Rafael* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y los de la serie de las concepcionistas de Calamocha. El de culto más extendido y, por consiguiente, el más frecuentado por los pintores, fue san Miguel, que casi siempre aparece combatiendo el mal (Ainzón, Bijuesca, Borja, Casetas, Castejón de Alarba, Castejón de Valdejasa, Illueca, Paniza, Pastriz, Plasencia de Jalón, Villanueva de Jiloca y parroquial de San Pablo en Zaragoza). En alguna ocasión se muestra explícitamente como “príncipe de las milicias celestiales” (Cadrete), mientras la escena del pesaje de las almas es prácticamente inexistente.

Apenas encontramos representación aragonesa para los cuadros de *vanitas*, de los que únicamente podemos señalar un ejemplo aceptable en Almudévar. Y aunque no constituye propiamente un subgénero, no es infrecuente la existencia de escenas enmarcadas mediante orlas o guiraldas florales (Alfajarín, Báguena, Clarés de Ribota, Jaca y catedral de Teruel), especialidad de origen flamenco que tuvo buena acogida en España, y de modo particular en la pintura madrileña.

Finalmente, mencionaremos algunas series o ciclos destacados (nos referimos exclusivamente a cuadros de caballete, aunque estas series podían ocupar también las

casas y calles de los retablos), si bien de un buen porcentaje de ellas sólo tenemos constancia documental, lo que hace pensar que se pintaron en gran número pero que han tenido, en general, una existencia azarosa. Tal vez la más numerosa es la de cuarenta medios puntos de la vida de san Bruno y otros monjes de su orden para la cartuja de Aula Dei en Zaragoza (diez de ellos se conservan en el Museo de Zaragoza), en la que intervino Jerónimo Jusepe Bautista Martínez y Jenequi, hijo de Jusepe Martínez. Ya hemos hablado de la de arcángeles del convento de concepcionistas de Calamocha, así como de las que narran la vida y martirio de san Vicente (ocho lienzos) y san Lorenzo (doce lienzos más los retratos de los dos encargantes) en la zaragozana iglesia de San Gil y en la basílica oscense, respectivamente ²¹⁰, de la de santo Dominguito de Val en Huesca, formada por trece lienzos de calidad mediocre que tuvieron su correlato literario en la biografía del santo escrita por Uztaarroz ²¹¹, y de las dos de escenas bíblicas conservadas en Brea de Aragón (seis lienzos) y en el palacio episcopal de Huesca (ocho), obra de Francisco Antolínez ²¹². También de tema bíblico son los ocho cuadros que actualmente se conservan en la iglesia del convento de carmelitas de Santa Teresa en Huesca y el mismo número de pinturas, pero de pequeño formato, compone la del convento de la Purísima Concepción y San Blas en Miedes (Zaragoza), inspirada en los grabados que ilustran la *Regia Via Crucis* (Amberes, Imp. Baltasar Moreno, 1635) de Benedictus van Haefthen ²¹³. Nueve piezas forman la serie de cobres sobre la vida de Cristo que decoran la capilla de los Villahermosa en la iglesia del seminario de San Carlos. Desaparecidas están la de ocho cuadros de la vida de san Bernardo del monasterio de Santa María de Rueda ²¹⁴ y la de veintitrés lienzos de la vida de san Elías para el claustro del convento de Nuestra Señora del Carmen en Zaragoza ²¹⁵, ejecutadas ambas por el turiasonense Francisco Ximénez Maza.

Poca consideración merecen los apostolados barrocos aragoneses, pues ninguno de los conservados ofrece una calidad artística digna de mención y muchos se han disgregado.

A medio camino entre la pintura religiosa y la de carácter profano estarían las galerías de retratos de preladados, fundadores de órdenes religiosas, abades, etc. Entre ellas podemos destacar la de fundadores de la iglesia parroquial de Munébrega, encargada por Roque Martínez del Villar, natural de dicha localidad y canónigo de la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud ²¹⁶, al pintor bilbilitano Adrián del Pozo ²¹⁷. En el museo parroquial de esta localidad encontramos también una serie formada por diez retratos de obispos nacidos en la villa, en la que están representados, entre otros, Juan González de Munébrega, que ocupó la mitra de Tarazona, o Gonzalo Fernández de Heredia, que se hizo cargo de las de Barcelona y Tarragona a fines del s. XV. De las series episcopales que en la actualidad poseen, más o menos completas, casi todas las

²¹⁰ . BUIL GUALLAR y LOZANO LÓPEZ, 1990.

²¹¹ . ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Historia de Santo Domingo de Val*. Zaragoza, Imp. Pedro de Lanaja y Lamarca, 1643. Los cuadros fueron adquiridos en 1984 por la Diputación de Huesca a los herederos de la casa Carderera. Esta serie ha sido objeto de estudio reciente por parte de Wifredo Rincón García, y en estos momentos se prepara su publicación.

²¹² . LOZANO LÓPEZ, 2002.

²¹³ . AZANZA LÓPEZ, 2003.

²¹⁴ . BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, pp. 243-244.

²¹⁵ . Ídem., p. 248. Y MADDOZ, 1845-1850 / MADDOZ, 1985, p. 323.

²¹⁶ . Hermanos de Roque Martínez del Villar fueron Pedro, provincial de los jesuitas, y Miguel, que ocupó importantes cargos, entre ellos el de regente del Real Consejo de Aragón, y fue probablemente el protector del pintor Jusepe *Leonardo* durante sus primeros años en Madrid. MAZÓN DE LA TORRE, 1978, p. 52.

²¹⁷ . RUBIO SEMPER, 1980. Para las series de retratos de fundadores y preladados de la parroquial de Munébrega, el estudio más completo y actualizado puede verse en: BESCÓS TORRES, 2004, pp. 25-45.

diócesis aragonesas ²¹⁸, únicamente las de Tarazona –la más antigua, pues se comenzó a fines del s. XVI-, Barbastro y Zaragoza tienen retratos pintados en el s. XVII, y de ellas la última interesa especialmente, pues tuvo su origen en una donación efectuada en 1693 por el arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, de la que formaban parte cuarenta y seis retratos de obispos de medio cuerpo y veintiséis de arzobispos ²¹⁹. A los ejemplos citados también podemos incorporar otras series desaparecidas, como la de cardenales dominicos que adornaban un salón del convento e iglesia de Santo Domingo en Zaragoza ²²⁰.

Los temas de la pintura profana

Como ya hemos dicho, la pintura profana representa, en la documentación notarial, un cuarenta por ciento del total, porcentaje nada desdeñable que en absoluto se corresponde con el que actualmente se conoce. Hemos de pensar, por tanto, que en las casas aragonesas –y también en ciertas dependencias de conventos y monasterios- era habitual encontrar, además de cuadros devocionales, paisajes, retratos y bodegones (los géneros profanos más habituales), y más raramente escenas mitológicas, históricas o de vida cotidiana y de tema cinegético, etc. En las líneas que siguen nos centraremos en el género retratístico, tal vez el mejor representado y conocido.

En el siglo XVII alcanzaron un notable desarrollo, por razones obvias de propaganda y exaltación de la monarquía, las galerías de retratos reales, muy apropiadas para espacios de uso público e institucional como eran, por ejemplo, los salones de sesiones donde se reunían las corporaciones municipales. De las conservadas, la más completa (quince lienzos) es la que decora las escaleras y el vestíbulo del Archivo-Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza, con toda probabilidad procedente de un palacio de Calatorao propiedad del Cabildo; dedicada a los Austrias españoles, se inicia con Juana *la Loca* y Felipe *el Hermoso* y termina con Carlos II y Mariana de Neoburgo. Le sigue en importancia la que cuelga en la sala de plenos del ayuntamiento de Borja, encargada por el concejo h. 1658 y cuyos doce primeros cuadros, dedicados a los monarcas aragoneses que concedieron privilegios a la ciudad, pudieron ser pintados por un fraile dominico; esta colección se completó con un lienzo de Cristo Crucificado –el “rey de reyes”- y, desde del s. XVIII, con todos los reyes Borbones, hasta completar las diecinueve obras que componen el conjunto. De menor entidad son los grupos de retratos de los ayuntamientos de Huesca (cuatro lienzos que representan a Sancho Ramírez y sus tres hijos, atribuidos a Juan Pérez Galbán) y Fraga, y como cuadros sueltos se pueden considerar los de Felipe II y Felipe V de la catedral de Teruel, pintados por el valenciano Juan Conchillos (1641-1711). También se ejecutaron galerías de retratos reales para particulares, como el conde de Sástago, y para instituciones privadas como el gremio de alpargateros, en ambos casos desaparecidas ²²¹.

Aunque su destino final era el palacio madrileño del Buen Retiro, hemos de mencionar la serie que contrataron en 1634 un grupo de pintores “habitantes” en Zaragoza (Pedro y Andrés Urzanqui, Vicente Tió y Francisco Camilo), consistente en copias de los cuarenta retratos de los condes y reyes de Aragón que habían sido realizados en 1586-1587 por Felipe Ariosto -y Alonso Sánchez Coello- para el salón principal (Sala Real o de San Jorge) del palacio de la Diputación del Reino de Aragón

²¹⁸ . Para el estudio de las galerías de retratos episcopales en las diócesis aragonesas, remitimos a: LOZANO LÓPEZ, 2004 b (en prensa).

²¹⁹ . ALMERÍA y otros, 1983, p. 289

²²⁰ . SAN VICENTE, 1991, p. 43.

²²¹ . MORTE GARCÍA, 1990b, p. 20.

en Zaragoza; actualmente los cuadros que la formaban se encuentran dispersos como depósitos del Museo del Prado ²²².

En cuanto a retratos de nobles y prebendados, pueden destacarse los de cuerpo entero y tono severo de Faustino Cortés, vizconde de Torresecas, y su tío Tomás Cortés, obispo de Teruel, en la basílica de San Lorenzo en Huesca, obra del valenciano Antonio Bisquert ²²³; los orantes de Vincencio Juan y Juan Orencio Lastanosa en su capilla de la catedral oscense, tradicionalmente atribuidos -sin mucho fundamento- a Jusepe Martínez; los de la familia Escolano en la parroquial de Longares; y el de Juan Francisco Montemayor en la que fue su iglesia de Alfocea.

En ocasiones los retratos seriados de linajes destacados se completaban con ciclos historiados referidos a gestas y hechos de armas de sus miembros, de forma que la imagen pintada sirviera como memoria y recordatorio de las virtudes familiares y, al mismo tiempo, como reafirmación pública de su poder y gloria. Como ejemplo, los dieciséis cuadros que representaban las acciones más célebres del primer duque de Villahermosa, Alonso de Aragón, que pintó Rafael Pertús ²²⁴ por encargo del duque Francisco de Gurrea y Aragón (serie sobre la que volveremos más adelante), o las de retratos y hazañas de la saga de los Palafox que mandó realizar Juan de Palafox h. 1638 para la casa-palacio de Ariza ²²⁵. Tanto en la serie de historias de los Villahermosa como en la de los Palafox late además el espíritu y la forma del programa ideado por el conde-duque de Olivares para el Salón de Reinos, circunstancia que reafirma la influencia foránea (cortesana en este caso) en la pintura aragonesa y que tal vez requiera un estudio comparativo.

La pintura mural y los retablos fingidos

La pintura mural -tanto historiada como decorativa- que ha llegado hasta nosotros no es demasiado significativa ni en cantidad ni en calidad, y tampoco abundan las referencias a encargos de este tipo en la documentación, aunque se puede apreciar un incremento de su importancia a finales de la centuria y comienzos de la siguiente, tal vez como consecuencia de la tendencia del pleno barroco a buscar más y mejores efectos escenográficos y ornamentales. Aunque es uno de los muchos temas que no han merecido excesiva atención por parte de los investigadores, intentaremos señalar, al menos, los conjuntos más destacados, ubicados en todos los casos en edificios religiosos. Dentro de este panorama general, las pinturas ejecutadas al fresco por Juan Pérez Galbán en 1628-1629 en la iglesia del convento de las concepcionistas de Épila constituyen un hito importante a nivel nacional, con un planteamiento novedoso a base de arquitecturas fingidas en visión *di sotto in su* que evidencia la formación italiana del artista ²²⁶. A este mismo autor se le adjudica la pintura al óleo de la cúpula sobre pechinas de la capilla de las Santas Justa y Rufina en la Seo de Zaragoza. Más problemas en cuanto a la autoría presenta la pintura mural de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca, de tema eucarístico, cuya atribución íntegra a Juan Jerónimo Jalón resulta más que dudosa, por cuanto se aprecian claramente varias manos y alguna

²²² . Sobre la serie de Ariosto/Sánchez Coello, *vid.*: MORTE GARCÍA, 1990a, pp. 204 y ss. Sobre las copias: Ídem, 1990b y 1990c. La noticia de las copias fue dada a conocer por Tomás Ximénez de Embún (XIMÉNEZ DE EMBÚN, 1901, pp. 30-31), aunque con la fecha equivocada.

²²³ . BUIL GUALLAR y LOZANO LÓPEZ, 1990.

²²⁴ . Este mismo artista realizó también, por encargo de la Diputación del Reino, una serie de nueve (?) cuadros de batallas y conquistas de los reyes de Aragón (REDONDO VEINTEMILLAS, 1981 b).

²²⁵ . *Vid.* FERNÁNDEZ GRACIA, 2000, pp. 78 y ss. Este autor atribuye los cuadros de historia a un pintor poco conocido, Antonio López de Castro.

²²⁶ . BORRÁS GUALIS, 1974.

de ellas pertenece a un estilo más propio del s. XVIII ²²⁷. Tampoco se ha podido confirmar la participación de los Jalón en las pinturas murales que en origen cubrían la totalidad de los muros de la capilla de los Santos Justo y Pastor en la iglesia de San Pedro el Viejo en Huesca; esta decoración, hoy muy perdida y desvirtuada (salvo el paño de la Epístola), se incorporó a este espacio en el s. XVIII junto con la espectacular portada en yeso y los azulejos del pavimento y de los arrimaderos.

Excelente aspecto presentan hoy, una vez restauradas, las pinturas murales de la capilla de San José o de los Villahermosa en la iglesia del Real Seminario de San Carlos, a las que dedicaremos especial atención al abordar la serie eucarística realizada por Berdusán para este ámbito ²²⁸.

De gran interés nos parece la profusa decoración que cubre la práctica totalidad del oratorio privado del palacio episcopal de Tarazona, ubicado junto al Salón de Retratos, aunque en algunas zonas (la parte baja de la cabecera y parte del muro de la Epístola, que da al patio) la capa pictórica se ha perdido. Esta pequeña estancia consta de un presbiterio cubierto por cúpula hemiesférica con pechinas y una nave con bóveda de medio punto y lunetos reforzada con fajones que apean en pilastras sencillas. En la cúpula se ha representado la *Asunción de la Virgen*, mientras en los medios puntos de la nave encontramos escenas de la vida de la Virgen, completadas con decoración de guirnaldas, angelotes y cartelas con inscripciones, todo ello tratado con un colorido claro y una gran soltura de pincelada no muy alejados del modo de hacer de Francisco del Plano, cuya actividad se inicia en los últimos años del s. XVII y se desarrolla en el primer cuarto del XVIII. A este mismo artista correspondieron, entre otras obras murales, la cúpula de la capilla de San Lorenzo en la basílica del Pilar de Zaragoza, y con toda seguridad algunas no conservadas, como el techo de la antesacristía y sacristía del santuario de Nuestra Señora del Portillo, las pinturas del convento de clarisas de Teruel y parte de la decoración mural de la capilla de la Soledad en la colegiata de Alcañiz.

El resto de la pintura mural aragonesa presenta una calidad mediocre, o bien un estado de conservación que impide su adecuada valoración artística, como ocurre, por ejemplo, con las de la capilla de San Miguel del Tercio en la zaragozana iglesia de San Pablo, que forman conjunto con los lienzos del retablo mayor y colaterales ²²⁹, o con la interesante capilla de San Marcos en la Seo de Zaragoza, cuyas pinturas se atribuyen al polifacético Juan Zabalo Navarro. En este sentido y para finalizar, hemos de referirnos aquí a las pinturas murales de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva (la Mantería) en Zaragoza, ejecutadas en 1683-1684 por Claudio Coello y su colaborador Sebastián Muñoz ²³⁰. Si bien la historiografía ha sobrevalorado la influencia que esta obra tuvo para el devenir de la pintura barroca local, lo cierto es que tanto desde el punto de vista iconográfico como desde sus planteamientos propiamente plásticos constituye un conjunto de extraordinario interés, lo que hace todavía más lamentable el deterioro y desinterés –que ya se cobró en el pasado la mitad inferior de la capa pictórica– a que sigue estando sometido.

²²⁷ . M^a. José Pallarés (PALLARÉS FERRER, 2002, pp. 39-40) piensa que la capitulación de 1666 entre Lastanosa y el pintor, dada a conocer por Ricardo del Arco, no se refiere a esta obra, sino a pinturas hechas para la casa del erudito oscense. Celia Fontana (FONTANA CALVO, 2003, pp. 185-186) apunta a la posible intervención en esta obra del pintor-grabador Lorenzo Agüesca, aunque no descarta la intervención de un segundo artista.

²²⁸ . *Vid.* apartado 3.2.5.

²²⁹ . Todas estas pinturas han sido atribuidas tradicionalmente a Jerónimo Secano, quien ajustó el contrato para las mismas en 1672 pero lo canceló en 1679 (ALMERÍA GARCÍA y otros, 1983, p. 301).

²³⁰ . Para el estudio de este conjunto, remitimos a: CHAMOSO LAMAS, 1944 y 1953; LATRE GONZÁLEZ, 1984; y SULLIVAN, 1989.

Los retablos fingidos o “de perspectiva” forman una tipología que aparece en la segunda mitad del s. XVII y constituyen una alternativa económica al retablo tradicional que resulta muy apropiada para el carácter escenográfico y apariencial de la mentalidad barroca. El soporte podía ser el propio muro, o bien bandas de lienzo o sarga cosidas y claveteadas a un armazón de tablas, por lo que sus autores, sin ser necesariamente especialistas, sí precisaban de unos ciertos conocimientos y habilidades que les permitieran afrontar con solvencia los encargos. Los trampantojos utilizados, sin llegar ni de lejos a la espectacularidad de lo italiano, van más allá de la representación de un retablo y perforan virtualmente la superficie bidimensional y prolongan el espacio, creando ciertos juegos visuales y explorando posibilidades perceptivas ilusorias imposibles en el mueble litúrgico convencional. En ocasiones estos retablos se hacían de manera provisional, en espera de poder encargar, cuando las posibilidades económicas lo permitieran, un retablo de mazonería; pero a veces no se dio tal coyuntura, y lo provisional devino en definitivo.

Entre los escasísimos ejemplos documentados y conservados, mencionaremos el espectacular retablo mayor y los colaterales del transepto de la iglesia de las capuchinas de Calatayud, obra de Jerónimo Secano²³¹, que por su singularidad pudieron servir de modelo para otros altares del mismo tipo en el entorno bilbilitano, comenzando por las propias capillas laterales de esta misma iglesia, donde dos artistas hasta ahora desconocidos, Ibañes²³² y Moreno, firmaron respectivamente los retablos de San Íñigo y de San Juan Bautista. De los conservados pero no estudiados citaremos los de Bordalba, Chodes, Cabañas de Ebro, El Frasco, Gotor, Jaraba, Ladruñán, convento de concepcionistas en Miedes, oratorio de Nuestra Señora del Buen Parto en Calatayud, Illueca, Tierga, el de Santa Teresa en la iglesia de San Nicolás en Zaragoza y el lienzo-telón enrollable de la capilla de San Marcos en la Seo zaragozana. Y finalmente los hay que, dada su frágil naturaleza, no se han conservado, aunque sí tenemos testimonio documental de su existencia; así sucede, por ejemplo, con el de Figueruelas (Zaragoza), desaparecido en la década de 1960, con uno encargado a Francisco del Plano para el convento de Santa Rosa en Zaragoza²³³, o con los que presidían los altares de la iglesia del convento de capuchinos de Zaragoza, de los que “... *el Mayor era de fabrica, y los demas pintados en sus paredes...*”²³⁴.

2.3.6. Las tres generaciones de pintores

El esquema generacional trazado por Diego Angulo²³⁵ para la pintura española del s. XVII continúa siendo, a pesar del tiempo transcurrido desde su formulación, perfectamente válido –al menos para los artistas más significativos–, aunque como es lógico se hace necesario introducir algunos matices para su adecuación al caso aragonés, debido a la existencia de pintores de transición, de artistas retardatarios y avanzados, y también de otros de acusada personalidad y difícil clasificación, así como

²³¹ . ALMERÍA y otros, 1983, p. 301.

²³² . De este interesante artista hemos localizado otra obra en la parroquial de Torralba de Ribota: el lienzo central del retablo dedicado a san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, firmado y fechado en 1688. Ambas obras parecen vincularle con la pintura madrileña.

²³³ . ALMERÍA y otros, 1983, pp. 94 y 299.

²³⁴ . A.M.P.Z., *Imbentarios de los Conventos y Monasterios suprimidos en Zaragoza y sus inmediaciones* (ms.), h. 1836, f. 9r.

²³⁵ . ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971. Este mismo esquema, ya ensayada anteriormente por Ricardo del Arco (ARCO Y GARAY, 1954), es el que aplican el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez para su *Pintura barroca en España 1600-1750* (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992) y el profesor Gonzalo M. Borrás para su historia de la pintura barroca aragonesa (BORRÁS GUALIS, 1987 a)

a la mayor resistencia a las novedades que habitualmente se da en los lugares alejados de las ciudades principales. Las tres generaciones se ajustan con bastante aproximación a los tercios del siglo ²³⁶:

- La primera generación es la de transición, protobarroca o del primer naturalismo, tal vez la más ecléctica porque en ella incluimos tanto a los epígonos manieristas (también llamados “rezagados” o “primitivos”) como a pintores más avanzados que acusan la influencia naturalista-tenebrista italiana, recibida fundamentalmente por vía valenciana. Entre ambas tendencias se mueve con cierta indecisión el valenciano Antonio Bisquert, que se forma en el círculo ribaltesco valenciano, vive y trabaja en Teruel, y cuya obra se reparte entre las tres capitales provinciales; el segundo grupo estaría representado por el alcorisano Pedro García Ferrer, también de formación valenciana pero más evolucionado ²³⁷, aunque de él sólo disponemos de una –aunque magnífica– obra segura: el *Martirio de San Lupercio* (1632; Zaragoza, iglesia del seminario de San Carlos Borromeo). También ecléctico pero algo rezagado es Rafael Pertús, miembro de una saga de pintores y afamado artífice zaragozano especialista en cuadros de batallas, mientras Pedro Orfelín, de origen francés pero formado en Roma, tendría mucho que ver en la renovación naturalista, aunque no tenemos ningún testimonio de su arte.
- La segunda generación es la de Jusepe Martínez, y en ella predomina la influencia del clasicismo italiano, en muchos casos adquirida de modo directo. A este grupo pertenecerían, además de Martínez, Juan Pérez Galbán y Francisco Ximénez Maza, si bien este último se muestra más avanzado estilísticamente y tal vez cabría situarlo en la transición a la siguiente generación. Rasgos caracterizadores son el predominio del dibujo sobre el color, la apuesta decidida por el naturalismo, la pervivencia del claroscuro y el uso de composiciones simétricas y regulares (v.gr. el clásico esquema piramidal utilizado por Jusepe Martínez en bastantes de sus obras). De todos los pintores citados, es Martínez el más conocido y estudiado ²³⁸, tal vez por sus contactos con la Corte y por su faceta añadida de teórico de la pintura, si bien hemos de señalar que su producción atribuida ha de someterse a revisión, como ya demostramos en su momento con la atribución correcta a Bisquert de los ciclos de san Vicente (Zaragoza, iglesia de San Gil) y san Lorenzo (Huesca, basílica de San Lorenzo), pues seguimos encontrando en ella atribuciones totalmente descabelladas (como la de *La degollación de santa Catalina* del Museo de Guadalajara ²³⁹) adjudicaciones formales escasamente fundadas (v.gr. el lienzo titular y los retratos de la capilla de los Lastanosa o la *Santa Cecilia* del Museo de Zaragoza, con el agravante de ser esta pintura una de las más reproducidas en los textos donde se nombra a su supuesto autor), así como ausencias importantes, entre las que proponemos, a título provisional: los retablos mayores de las iglesias parroquiales de Campillo de Aragón (banco y lienzos laterales), Sabiñán y Santa Eulalia del Campo, una *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* y una *Inmaculada* en el Real Seminario de San Carlos

²³⁶ . Para un desarrollo más detallado de lo aquí expuesto, vid.: BORRÁS GUALIS, 1987 a, pp. 445 y ss.

²³⁷ . Montserrat Galí (GALÍ BOADELLA, 1996, p. 114) ha analizado la distinta evolución de Bisquert y García Ferrer en función de la influencia de Ribalta y del momento en la que ésta se produjo en cada caso.

²³⁸ . Vid. apartado 2.3.

²³⁹ . MUÑOZ JIMÉNEZ, 2000.

Borromeo, el lienzo titular de la capilla de las Santas Mártires en la Seo de Zaragoza y la espléndida *Coronación de la Virgen* del ático del retablo mayor de la parroquial de Casetas. Otros pintores de menor entidad que también podrían formar parte de esta generación son Jerónimo Jusepe Bautista Martínez, hijo de Jusepe, y Juan Jerónimo Jalón, miembro destacado de una saga de pintores activos en Huesca y Jaca del que ya se ha hablado a propósito de la capilla Lastanosa, en la que por cierto también se le ha venido atribuyendo la *Inmaculada* que preside el retablo de la cripta, buena copia donde se mezclan los modelos de la catedral de Málaga y del Museo Goya en Castres, obras problemáticas por su dudosa atribución a Claudio Coello o a Mateo Cerezo ²⁴⁰.

- La tercera generación es la del pleno barroco, también llamada “generación de Vicente Berdusán”, por ser éste su mejor representante. Se caracteriza por la fuerte influencia de la escuela madrileña y por tanto, de forma indirecta, del barroco flamenco (Rubens, van Dyck, Jordaens...) y el renacimiento veneciano (Tiziano y Veronés): 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 la asimilación del nuevo estilo, 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 Aybar Ximénez, Jerónimo Secano, Pablo Rabiella y Díez de Aux y Francisco del Plano, pintores que en su mayoría sobrepasan, vital y artísticamente, los límites del siglo, y sirven de enlace con la primera generación dieciochesca. Es pues 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 (sobre todo con la recepción de la tipología de palacio barroco abierto, cuyos primeros ejemplos los encontramos en Morata de Jalón y Villafranca de Ebro, y la introducción del baldaquino berniniano en la capilla de San Pedro Arbués de la Seo zaragozana y poco después en la colegiata de Daroca ²⁴¹) y en la escultura (con la generalización de la columna salomónica, cuya evidencia más antigua conocida corresponde al retablo de la capilla de Santa Elena en la Seo de Zaragoza, contratado en 1637 ²⁴²). El salto cualitativo operado en la pintura no es ajeno a ciertos acontecimientos puntuales que coinciden en el tiempo, como por ejemplo el regreso de Bartolomé Vicente de su estada madrileña en 1669, o la intervención tres años antes de Vicente Berdusán en la disputa surgida entre los trinitarios de Pamplona y el pintor Juan Carreño de Miranda a propósito del famoso cuadro de *La fundación de la orden trinitaria*, que como veremos debió de constituir una auténtica revelación artística para el ejeano. Por otro lado, en esos años se produce la extinción natural de los pintores de la generación anterior: Ximénez Maza muere en 1670 –Galbán lo había hecho ya

²⁴⁰ . Algunos autores (v.gr. Elías Tormo) han adjudicado la pintura oscense a Herrera *el Mozo*, pero a nuestro juicio encaja mejor con el estilo inicial de Pedro Aybar, como más adelante se justificará al hablar del trabajo de Berdusán para la capilla de San Joaquín (vid. apartado 3.2.2.).

²⁴¹ . Vid. GONZALO BORRÁS, 1984 c.

²⁴² . GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1979.

en 1645- y las últimas obras de Martínez se fechan h. 1669. Finalmente, 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. Se imponen 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.

2.3.7. Presencia de artistas y obras foráneos

En el devenir de la pintura barroca aragonesa desempeñó un importante papel - todavía difícilmente mensurable- la presencia de pintores y obras venidos de fuera que, sin duda, actuaron como catalizadores de los cambios estilísticos anteriormente perfilados. Es lógico pensar que esos artistas 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 averiguar, por lo que el estudio en este ámbito requiere 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 pendiente, en las líneas que siguen nos limitaremos a reunir algunos ejemplos –en determinados casos inéditos- que al menos puedan ayudar a comprender la magnitud y posibilidades de la cuestión.

Comenzaremos por los pintores extranjeros ²⁴³ con obra conservada, entre los que encontramos a (por orden cronológico): Anton van Dyck, a quien se atribuye la *Virgen con el Niño y santa Catalina de Alejandria* (h. 1628-1631) de la iglesia parroquial de Pedrola, pintura que con toda seguridad fue traída de Flandes por el IX duque de Villahermosa ²⁴⁴; un anónimo napolitano que pintó h. 1630 los lienzos *Jesús entre los doctores* y *Adoración de los Reyes* que se conservan en la parroquial de Arándiga (aunque proceden de la ermita de la Concepción) ²⁴⁵; Basilio Cagier, que firma en 1661 el lienzo principal del que fue retablo mayor de la iglesia parroquial de San Martín en Huesca (actualmente en el transepto de la iglesia de Santo Domingo y San Martín en la misma ciudad) ²⁴⁶; Bernardino Balduino, autor de sendas versiones de la *Sagrada Familia con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*, fechadas en Roma en el año 1663, 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 ²⁴⁷; y Giacinto Brandi, pintor romano a quien corresponden los cuatro lienzos, fechables h. 1670-1675, que ocupan los machones centrales de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia (antiguo Hospital de Convalecientes), y que pudieron ser traídos por su fundador, el arzobispo Diego Castrillo ²⁴⁸, quien seguramente enriqueció la dotación

²⁴³ . Utilizamos este término en su acepción actual, pues en el s. XVII solía aplicarse en sentido más amplio, como sinónimo de extraño o foráneo.

²⁴⁴ . LACARRA DUCAY, 1985.

²⁴⁵ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1999, pp. 213-221.

²⁴⁶ . HIJÓS LAVILLA, 1987.

²⁴⁷ . CALVO RUATA, 1991, pp. 69-70.

²⁴⁸ . Ibidem., pp. 467-470.

artística del 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*²⁴⁹.

También en este capítulo hemos de lamentar la pérdida de algunas obras destacadas, como el lienzo *La Virgen con el Niño y san Francisco*, atribuido a Giovan Battista Crespi, llamado *el Cerano*²⁵⁰, que hasta la década de 1960 se conservaba en la iglesia parroquial de Brea de Aragón²⁵¹.

Si en todos los casos anteriores la llegada de las obras no se vio acompañada de la presencia de sus autores, también existen ejemplos de pintores de origen extranjero que residen y trabajan en Aragón, como ocurre con el florentino Francisco Lupicini, a quien pertenecen las pinturas (h. 1638) de la capilla de Santa Elena en la Seo de Zaragoza, y de muchos otros de los que tenemos constancia documental pero no –hasta donde conocemos– obra conservada, como los Orfelín, procedentes de Poitiers (Francia) pero establecidos en Zaragoza, los flamencos José Jacobs (en Zaragoza) y Guillermo Donquers (en Huesca)²⁵², o el francés Juan Blavet (en Zaragoza), pintor-grabador natural de Aviñón que contrae matrimonio en la capital del Ebro en 1676²⁵³, tal vez emparentado con el Raymond Blavet que firma en 1673 el lienzo titular del retablo de San Pedro Arbués en la parroquial de Fuentes de Jiloca.

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 interesantes obras aisladas de esta tendencia en Bardallur, Huesca (ermita de los Mártires), Jaca (convento de las “benitas”) y Monzalbarba. 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 el *San Sebastián atendido por las mujeres Irene y Lucina y Jacob con el rebaño* (Arándiga), *San Pedro orante* (Uncastillo), *La estigmatización de san Francisco de Asís* (la Seo de Zaragoza) o el *Martirio de san Bartolomé* (Sestrica). Más intensa fue la influencia de los pintores clasicistas italianos, y en particular de Guido Reni, sin duda debido a la amplia difusión que alcanzaron sus obras a través de la estampa, como sucedió con sus célebres *San Miguel combatiendo al demonio*, *Aparición de la Virgen a san Felipe Neri* y *Judit con la cabeza de Holofernes*. Lo mismo se puede decir de los flamencos Rubens y van Dyck, cuya incidencia es bastante notable, como lo prueban varias versiones de adoraciones claramente inspiradas en modelos rubenianos (v.gr. la de la capilla de la Virgen de Sancho Abarca en la parroquial de Tauste, las de la catedral y la parroquial del Salvador en Teruel, o las del Hospital Provincial de Nuestra Señora de Gracia²⁵⁴ y la de la Seo de Zaragoza), una magnífica *Sagrada Familia* (Gea de Albarracín) que copia libremente la de Rubens del Museo del Prado (procedente de El Escorial); un *Juicio de Salomón* (la Seo de Zaragoza) inspirado en otro del mismo autor (Copenhague, Statens Museum for Kunst); o una *Visión de san Agustín* (Used) que se sirve del modelo ideado por van Dyck para la iglesia de los agustinos de Amberes. A los ejemplos citados sería preciso incorporar una nómina todavía imprecisa –por dispersa– de cobres de origen flamenco, como por ejemplo el lote que trajeron consigo en 1680 los duques de Villahermosa, del que se conservan dos piezas en la antesacristía de la Seo y nueve más en el Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza, o la

²⁴⁹ . *Ibidem.*, pp. 74-75.

²⁵⁰ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 352.

²⁵¹ . LOZANO LÓPEZ, 2002, p. 333, nota 10.

²⁵² . La biografía de este artista, en: PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 125-127.

²⁵³ . ALMERÍA GARCÍA y otros, 1983, p. 294. Cfr. JIMÉNO, 2000, p. 69.

²⁵⁴ . CALVO RUATA, 1991, p. 76.

magnífica serie de cuatro, copias de Rubens, que se guardan en la sacristía mayor de la Seo ²⁵⁵. La influencia de la pintura francesa parece menos evidente, tal vez por ser menos conocida, hecho que se aviene mal con la documentada y abundante presencia en tierras aragonesas de ciudadanos de esa nacionalidad y con la existencia de un comercio de obras de arte perfectamente establecido y organizado desde el país vecino ²⁵⁶.

La nómina de artífices y obras procedentes de otras zonas de España que podemos reseñar de modo provisional es todavía mayor que la anterior, aunque como sucedía allí su estudio ha merecido hasta el momento escasísima atención. Conocidos son los trabajos ejecutados por Alejandro de Loarte (*Milagro de san Bartolomé*; 1626, palacio episcopal de Huesca) ²⁵⁷; Pere Cuquet (serie –incompleta– de los santos padres de la Iglesia latina ²⁵⁸; 1637, iglesia parroquial de Fuentes de Ebro); Pedro Núñez del Valle (*San Orencio obispo de Auch*; 1628, basílica de San Lorenzo en Huesca); Francisco Camilo (lienzo principal del retablo de las santas Justa y Rufina; 1644, la Seo de Zaragoza); Bartolomé Román (lienzo principal del retablo de la capilla de San Joaquín; 1645, colegiata de Santa María de Calatayud) ²⁵⁹; José Moreno (*Sagrada Familia en Nazaret con san Juanito*; la Seo de Zaragoza ²⁶⁰); Juan Carreño de Miranda (*Inmaculada*; parroquial de Marlofa ²⁶¹); Claudio Coello y Sebastián Muñoz (frescos de la Mantería en Zaragoza; 1682-1683); Juan Antonio de Frías y Escalante (*Muerte de Santa Clara*; iglesia del convento de Santa Clara en Huesca); José Antolínez (*Anunciación*; 1667, basílica del Pilar en Zaragoza) ²⁶²; José de Cieza (*San Agustín y San Jerónimo*; Museo Diocesano de Huesca) ²⁶³; Acisclo Antonio Palomino (retablo mayor de la parroquial de Navarrete del Río ²⁶⁴); y Francisco Antolínez y Sarabia (serie de ocho lienzos de historia evangélica; palacio episcopal de Huesca ²⁶⁵). A la relación anterior podemos añadir los siguientes hallazgos: del citado Francisco Antolínez, una nueva serie de seis lienzos de tema evangélico en Brea de Aragón ²⁶⁶; de fray Agustín Leonardo, mercedario madrileño de la familia Argensola y erróneamente emparentado con el pintor bilbilitano Jusepe Leonardo Chavacier ²⁶⁷, una *Asunción de la Virgen* fechada en 1633 (Sobradriel); de Matías Ximeno (Jimeno) el lienzo titular del retablo de la Asunción de la Virgen, firmado y fechado en 1658 (Villanueva de Jiloca); del valenciano Vicente Salvador Gómez un lienzo de *La Redención* fechado en 1676 (Nueros); una *Aparición de la Virgen del Pilar* de clara filiación madrileña y autor todavía no identificado (Cariñena); y las atribuciones a Mateo Cerezo de las pinturas del retablo mayor de la parroquial de Ariza, y a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia de un *Ángel salvando almas del Purgatorio* (Tronchón) ²⁶⁸.

²⁵⁵ . MORTE GARCÍA, 1998 a, pp. 98-99, 118-119, 122-123 y 154-155.

²⁵⁶ . Comercio que está siendo actualmente objeto de investigación por Frédéric Jimeno, quien como veremos ya ha hecho algunas aportaciones de interés sobre la utilización de modelos franceses en la pintura española (JIMENO, 1998 y 2000).

²⁵⁷ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994, p. 161.

²⁵⁸ . MORTE GARCÍA, 1998 d.

²⁵⁹ . BORRÁS GUALIS y LÓPEZ SAMPEDRO, 1975.

²⁶⁰ . ANSÓN NAVARRO, 1998.

²⁶¹ . LACARRA DUCAY, 1991 a.

²⁶² . MORTE GARCÍA, 1998 a, pp. 120-121.

²⁶³ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994, p. 162. En este texto todavía se identificaban estos cuadros, aunque con ciertos reparos, como *Galileo y Copérnico*.

²⁶⁴ . GARCÍA HINOJOSA y otros, 1995.

²⁶⁵ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994, p. 162.

²⁶⁶ . LOZANO LÓPEZ, 2002. En este artículo se da noticia de otros cuadros de este autor que actualmente están en paradero desconocido.

²⁶⁷ . MAZÓN DE LA TORRE, 1978, p. 25 y nota 101. Cfr. ARRESE, 1977, pp. 308-310.

²⁶⁸ . QUESADA VARELA, 2000, pp. 156-157.

La influencia de los grandes artistas españoles se deja notar también en algunas obras anónimas; así, encontramos ecos velazqueños en un *San Juan Bautista* (convento de clarisas de Báguena), así como recuerdos murillescós en un *San José con el Niño* (ermita de la Virgen del Agua de Castellote) y en una *Inmaculada* (Ródenas). Copias ligeramente modificadas de Claudio Coello (o Mateo Cerezo) son las inmaculadas ya citadas de la cripta de los Lastanosa en la seo oscense y de la parroquial de Lucena de Jalón, así como el *Triunfo de san Agustín* de Alfajarín, tal vez por deberse a un pintor -¿Pedro Aybar?- formado con el madrileño; y de Carreño de Miranda encontramos versiones tan conseguidas como el *Bautismo de Cristo* de la colegiata de Santa María de Calatayud y el espléndido *Martirio de san Sebastián* del palacio episcopal de Tarazona.

Tampoco faltan en este capítulo las obras documentadas o catalogadas en paradero desconocido, de las que citaremos un par de ejemplos. El primero se refiere a dos cuadros (una *Inmaculada* y un *San Nicolás de Tolentino*) pintados h. 1651 por el toscano -afincado en Madrid- Angelo Nardi para el convento de Agustinos Descalzos de Zaragoza ²⁶⁹. El segundo lo tenemos en la iglesia de Monreal de Ariza, en cuya sacristía se cita la existencia ²⁷⁰ de "... cinco pequeños lienzos con pasajes de la vida de Cristo" de escuela madrileña, fechables en la segunda mitad del s. XVII. Se ignora el paradero actual de estos lienzos, que desaparecieron, junto con otros bienes muebles que componían la dotación artística de esta iglesia, en la década de 1960 ²⁷¹.

2.3.8. Valoración cuantitativa-cualitativa y distribución geográfica

La producción pictórica durante el s. XVII, a juzgar por la obra conservada y por la documentada, fue abundantísima, especialmente en pintura religiosa, que pudo representar entre un sesenta y un setenta por ciento del total. La pintura profana, en general menos estudiada, ha sufrido mayores dispersiones y pérdidas. El número de obras es ligeramente inferior en el norte de la región que en el resto, y lo mismo sucede con la mitad oriental respecto de la occidental.

La mayor cantidad y calidad se da, además de Zaragoza, en torno a las denominadas "ciudades-convento" (Huesca, Calatayud, Daroca y Tarazona), en las que los encargos de mayor entidad corresponden a pintores foráneos -cuya producción aparece por ello más dispersa-, circunstancia ésta que limitó la actividad de los naturales, incapaces de afrontar tan dura competencia y cuya actividad suele circunscribirse al grueso de la demanda local y a un dominio artístico más limitado y concentrado.

Existe un desconocimiento casi absoluto de la pintura barroca turolense, que a juzgar por lo conservado en las cerca de ochenta poblaciones (cifra que representa poco más de la cuarta parte de las existentes) que no perdieron su patrimonio durante la guerra civil y que se agrupan en el oeste de la provincia, en torno al valle del río Jiloca, es de una calidad media superior a la del resto de Aragón. Ésta presenta un nivel medio-bajo, debido a su abundancia y al escaso grado de exigencia por parte de la clientela, que en el caso de la pintura religiosa veía fácilmente colmadas sus necesidades devocionales. No obstante, esporádicamente aparecen obras de evidente calidad, con

²⁶⁹ . MONEVA RAMIREZ, 1984, doc. 8334.

²⁷⁰ . ABBAD RÍOS, 1957, p. 251.

²⁷¹ . CACHO, Ángel Vicente; CERRO, Francisco Javier del; LÁZARO, Gonzalo; y RENIEBLAS, Adolfo: "Inventario inventariado de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Monreal de Ariza (Zaragoza)", en actas del *III Encuentro de Estudios Bilbilitanos. I.- Arqueología, Geografía, Arte*. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos (IFC), 1992, pp. 465-488. Los autores descartan la posibilidad de robo y hablan de "venta indiscriminada" por parte de las autoridades eclesiásticas.

frecuencia no suficientemente valoradas, bien por el estado en que se encuentran, bien por estar almacenadas o en lugares poco visibles, o bien por la influencia -todavía latente- de los prejuicios históricos hacia el recargamiento y la efusión barrocas. Con mayor motivo han sido relegadas al olvido obras que, sin tener una calidad pictórica apreciable, sí poseen un interés iconográfico o incluso extra-artístico, así como piezas que pueden calificarse como “raras”, y por supuesto la denominada “pintura popular”, expresión que con frecuencia se convierte en cajón de sastre o, lo que es peor, en sinónimo de pintura de mala calidad.

Otro problema que afecta a la justa valoración de las pinturas pero también a su conservación y a su crítica de autenticidad es el de la descontextualización: retablos desmontados y convertidos en cuadros de caballete; pinturas troceadas o recompuestas a modo de *collage*; obras retiradas de capillas que son almacenadas en falsas y habitaciones mal acondicionadas o, en el mejor de los casos, reunidas en “museos” o salas de exposición de dudosa utilidad.

Frente al elevado número de piezas conservadas y a la abultada nómina de artistas y talleres de nombre conocido ²⁷², existe una alarmante escasez de obras documentadas. A medida que se avanza en la centuria, disminuyen las capitulaciones de pintura –casi inexistentes para la pintura profana-, frente a la abundancia de noticias relativas a tareas de dorado y policromado-, problema que se complica dada la ambigüedad con que se usa el término “pintor”, que aúna actividades muy diversas. Cuando los documentos notariales aluden a un artista, salvo excepciones, no se refieren a contratos, ápoocas y comandas, sino a otros negocios (ventas, alquileres, censos, insoluciones...). Las noticias sobre obras y autores suelen ser indirectas y aparecen sin mucho detalle en las mandas testamentarias, en los inventarios o en las capitulaciones matrimoniales. A todo ello se suma la abundancia de obras no firmadas, aunque a lo largo del periodo se observa una muy leve tendencia a signar las pinturas, tal vez por la progresiva toma de conciencia por parte de los artistas de la dignidad y carácter liberal de su actividad.

Como resultado de todo lo anterior, nos encontramos con una abultada nómina de artistas documentados sin obra conocida, y una cifra muchísimo mayor de pinturas cuya paternidad se ignora.

2.3.9. Las fuentes gráficas y literarias

Si bien no cabe encontrar en la pintura barroca aragonesa ningún rasgo singular en el modo de acometer la práctica de la pintura, es decir, en los métodos, las fases del trabajo y los aspectos técnicos, sí parece pertinente indagar en las fuentes que sirvieron de pauta o inspiración a los pintores o a sus mentores. Aunque en casos puntuales el contacto con obras acabadas de otros artistas dieron origen a copias o versiones, como ya hemos visto, las principales fuentes visuales eran las gráficas, es decir, el dibujo y la estampa. En este sentido, es frecuente encontrar en los testamentos de los artistas alusiones a “borrones”, “rasguños” o “láminas” que formaban parte de su patrimonio y, lo que es más importante, eran una herramienta fundamental, junto con el uso de modelos al natural, del trabajo diario. Además de los dibujos propios y ajenos, que con toda probabilidad eran objeto de intercambio entre maestros y talleres, los repertorios de

²⁷² . A modo de ejemplo, sólo en la ciudad de Huesca se ha podido constatar la presencia de, al menos, una cuarentena de pintores con talleres en activo (PALLARÉS FERRER, 2001, p. 14), número que en el caso de Zaragoza se supera con creces (ALMERÍA GARCÍA y otros, 1983; BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987).

grabados –tanto sueltos como en series o bien formando parte de libros ilustrados– permitían la eficaz circulación y divulgación, a nivel internacional, de composiciones exitosas de grandes artistas, y al mismo tiempo proporcionaban a los pintores el bagaje iconográfico necesario para afrontar con solvencia cualquier tipo de encargo. El concurso del grabado era especialmente importante en el caso de la pintura religiosa, sometida a un férreo control por parte de la Iglesia, que fijaba la forma correcta de representar las escenas y los personajes de acuerdo con la idea del “decoro” y, al mismo tiempo, hacía uso de las posibilidades didácticas y doctrinales/misionales que la imagen proporcionaba. Tanto es así que fue la propia Iglesia la impulsora de series grabadas, acompañadas en muchas ocasiones de textos que completaban la información gráfica y, de paso, evitaban cualquier interpretación equívoca o desviada; en esta labor interesada de promoción artística destacaron los jesuitas²⁷³, que utilizaron los grabados como instrumentos de formación y evangelización, pues vieron ellos un soporte sensorial idóneo para la actividad espiritual, y en sus asuntos modelos visibles de imitación²⁷⁴.

Otra cuestión bien distinta es el escaso uso que los artistas aragoneses –como los españoles– hicieron del grabado de reproducción para dar a conocer sus propias obras, circunstancia de la que el propio Jusepe Martínez se lamenta en sus *Discursos*:

“... que todas las naciones menos ésta, tienen tal inclinación a grabar en estampas, para que todo el mundo vea lo sutil de sus ingenios, así en obras mayores como menores, y como vos sabéis, en vuestra Roma e Italia han grabado tres y cuatro veces una misma cosa, hasta las piedras viejas, donde por este medio han adquirido grande fama y estimación: bien al contrario de lo que sucede en nuestra España, que si lo que hasta ahora hay obrado se grabara la centésima parte de lo admirable que hay, superara a muchas provincias, así en pintura como es escultura, y arquitectura”²⁷⁵.

Tampoco parecen muy abundantes los casos de pintores-grabadores, ni los de artistas que participen como “inventores” o “diseñadores” de composiciones pensadas para ser pasadas a la plancha, con la excepción –una vez más– de Jusepe Martínez, quien además de ejecutar algunos aguafuertes (técnica que pudo aprender en Italia) realizó en 1622-1623 los dibujos preparatorios para las veinticinco ilustraciones de la *Historia di San Pietro Nolasco* que grabaron los Greuter (Matías y Juan Federico) y Luca Ciamberlano en 1627²⁷⁶.

En cuanto a la procedencia de los grabados y a los artistas y grabadores más representados, únicamente podemos apuntar, dada la carencia de investigaciones sobre estos asuntos, que en general fueron las estampas manieristas de fines del s. XVI y principios del s. XVII las más utilizadas, y que las reproducciones grabadas de obras flamencas (Rubens, van Dyck) parecen introducirse tardíamente, bien avanzada la centuria.

No obstante la importancia del grabado como vehículo y herramienta, otros soportes de amplia producción y difusión pudieron actuar, a menor escala, de

²⁷³ . Sirvan de ejemplo las *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* –1593– encargo del propio san Ignacio al P. Jerónimo Nadal, referido a los evangelios del año litúrgico e ilustrado con grabados de los Wierix, o las *Imago Primi Seculi Societatis Iesu* –1640– con estampas de Cornelis Galle.

²⁷⁴ . RUBENS y BARBÉ, 1992, pp. XLV-XLIX.

²⁷⁵ . MARTÍNEZ, 1988, pp. 278-280. Martínez expresa esta queja indirectamente, en una carta de un pintor italiano, Pedro Antonio, a su amigo Crescenci, firmada en Madrid en 1610, en la que el primero pone estas palabras en boca de Eugenio Cajés, lo que viene a indicar que otros artistas participaban de esa misma opinión.

²⁷⁶ . Sobre el viaje a Italia y esta serie de grabados, remitimos a: MANRIQUE ARA, 2001.

transmisores de composiciones e incluso de modos de pintar; tal sucede con los cobres, y especialmente los de procedencia flamenca, cuya circulación fue especialmente intensa en la segunda mitad del s. XVII, creando una dependencia que se sigue acusando una vez superado éste²⁷⁷. La incidencia que en estos procesos pudieron tener los tapices, otra forma de arte múltiple a partir de un modelo, es todavía una incógnita.

Complementarias de las fuentes gráficas son las literarias o filológicas, si bien el recurso a éstas no era tan frecuente entre los artistas –salvo contadas excepciones– como en los comitentes y en los mentores. Esta última función correspondió normalmente a eclesiásticos de sólida formación, con un especial protagonismo por parte de los jesuitas, que hacían gala de una esmerada preparación y además evidenciaron desde su instauración en España una decidida inclinación por el uso del arte como medio de evangelización y de reforzamiento de su propia orden.

La incidencia de este tipo de fuentes en los programas iconográficos se vio favorecida por la existencia –ya comentada anteriormente– de una notable cultura libresca y de una abundante producción impresa, con predominio de obras religiosas (hagiografías, libros de fundaciones, textos taumatúrgicos, fiestas de beatificación y canonización, sermones, catálogos de santos, manuales de perfección y comportamiento virtuoso, constituciones sinodales, textos doctrinales sobre asuntos varios, etc.).

Si bien el estudio de los textos impresos en su relación con la iconografía pictórica está por hacer, queremos señalar de modo tentativo, entre las ediciones aragonesas del s. XVII, algunos títulos que presentan un valor potencial como fuente literaria (por orden alfabético de autores):

- ABARCA DE BOLEA, Ana Francisca: *Vigilia y octavario de San Juan Bautista*. Zaragoza, Pascual Bueno, 1679.
- AÍNSA E IRIARTE, Diego de: *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*. Huesca, 1610.
- Ídem: *Translación de las reliquias del glorioso pontífice san Orencio*. Huesca, Juan Pérez de Valdivieso, 1612.
- ALEGRE DE CASANATE, Marco: *De los Milagros de Nuestra Señora del Carmen*. Zaragoza, Imp. Pedro Verges (mayor), 1625.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Historia de Santo Domingo de Val*. Zaragoza, Imp. Pedro de Lanaja y Lamarca, 1643.
- Ídem: *Monumento de los mártires Justo y Pastor en la ciudad de Huesca...* Huesca, Juan Nogués, 1644.
- Ídem: *Vida de San Orencio obispo de Aux*. Zaragoza, Imp. Pedro de Lanaja y Lamarca, 1648.
- ANÓNIMO: *Relación de las fiestas que la ciudad de Huesca de el reyno de Aragón ha hecho al nacimiento del Príncipe nuestro señor D. Felipe Próspero de Austria, hijo del Rey Catholico don Felipe IV y de la reina doña Mariana de Austria, su segunda mujer*. S.l., s.a.
- ANÓNIMO: *Vida, virtudes y dichoso tránsito de la gloriosa, y estática virgen Rosa de Santa María. De Lima. Compuesta por un devoto*. Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1675.
- BASURTO, Diego: *Vida y milagros de Santa Teresa de Iesus, de su Beatificación...* Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1677).

²⁷⁷ . Sobre la circulación de los cobres flamencos, remitimos a: FERNÁNDEZ PARDO, 1996, *passim*.

2. Contexto histórico-artístico: Aragón y su pintura en el siglo XVII

- BATISTA DE LANUZA, Jerónimo: *Sermón que predicó en la fiesta de la Beatificación de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesús... en su religiosísimo Convento de Religiosas Carmelitas descalzas de Zaragoza*. Zaragoza, Juan Lanaja y Quartanet, 1615 (impresa también al año siguiente por los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca).
- Ídem: *Homilias sobre los evangelios de la Quaresma*. Zaragoza, Juan de Lanaja, 1633.
- BLASCO DE LANUZA, Vicencio: *Peristephanon seu De coronis sanctorum aragonesium, vita, morte, miraculis Beati Petri Arbuesi... libri quinque...* Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1623.
- BONETA Y LAPLANA, Joseph: *Vidas de santos y venerables varones de la religión de Nuestra Señora del Carmen*, de la antigua observancia. Zaragoza, Domingo Gascón, 1680.
- BRIZ MARTÍNEZ, Juan: *Sermón que predico en el Colegio de Jesuitas... por la Beatificación de San Francisco Xavier*. Zaragoza, Juan Lanaja y Quartanet, 1620.
- CARRILLO, Martín: *Historia del glorioso San Valero, obispo de... Çaragoça*. Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1615.
- CLAVERÍA, Juan: *Discurso sobre la imagen de Santo Domingo de Soriano*. Zaragoza, Imp. Pedro de Lanaja y Lamarca, 1643.
- DÍEZ DE AUX, Luis: *Relato de las fiestas que a la beatificación de... Santa Teresa de Jesus... hizo... la Imperial Ciudad de Zaragoza*. Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1615.
- Ídem: *Sumario de la venida de Santiago a España y fundación de la Capilla*. Zaragoza, Juan Lanaja y Quartanet, 1631.
- FÉNIX DE CANALES, Francisco: *Historia de Santa Maria de Magallon*. Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1614.
- Ídem: *Historia del milagroso aparecimiento y venida de la Santa Imagen de nuestra Señora de Magallon a la santa casa de este nombre*. Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1614.
- Ídem: *Sermón de la conversión y lágrimas de Santa Maria Magdalena*. Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1614.
- FUENTES, Jerónimo de: *Sagrado triunfo y fiestas de la ciudad de Huesca en la canonización de san Pedro de Alcántara y santa María Magdalena de Pacis*. Huesca, Juan Francisco Larumbe, 1668.
- GUADALAJARA Y JAVIER, Marcos: *Catálogo de los Santos de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*. Zaragoza, Juan Lanaja y Quartanet, 1616.
- Ídem: *Compendio de la vida, virtudes favorables y milagros de... Sor Maria Magdalena de Pazzis*. Zaragoza, Imp. Pedro Verges (mayor), 1625 (otra edición en 1627).
- Ídem: *Tesoro espiritual de la religión de Nuestra Señora del Carmen*. Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1616.
- JESÚS, Teresa de: *Libro de las fundaciones de los Conventos de las Carmelitas Descalzas*. Zaragoza, Imp. Pedro Gel, 1623.
- Ídem: *Los libros de la B. Madre Teresa de Jesús...* (edición a costa de Juan Bonilla). Zaragoza, Imp. Pedro Cabarte, 1615.
- LANAJA Y PALLÁS, Martín de: *Estado de la perseguida iglesia del Xapon, prodigioso milagro del Apóstol de las Indias S. Francisco Xavier de la Compañía de Jesus*. Zaragoza, Imp. Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1639.

2. Contexto histórico-artístico: Aragón y su pintura en el siglo XVII

- Ídem: *Excelencias, frutos y misterios del Sacrosanto Sacrificio de la Misa*. Zaragoza, Imp. Domingo La Puyada, 1648.
- LEZANA, Juan Bautista de (trad.): *Vida de la Bienaventurada y extatica Maria Magdalena de Pazzi*. Zaragoza, Imp. Juan de Ibar, 1650.
- LUIS, Juan: *Excelencias y grandezas de la Soberana Virgen del Rosario*. Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1677.
- MALUENDA, Tomás: *Relación breve de la vida, milagros, Martirio y canonización de San Pedro Mártir, de la Orden de Predicadores* (ed. a costa de la cofradía de San Pedro Mártir). Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1613.
- MARTÍNEZ, Juan: *Historia de la Virgen de Magallon, en verso castellano*. Zaragoza, Imp. Lucas Sánchez, 1610.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio: *Vida del Patriarca San Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*. Zaragoza, Imp. Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1631.
- ORTIGAS Y BARDAJÍ, Manuel: *Sermón de Santa María Magdalena de Pazzi*. Zaragoza, Juan de Ibar, 1669.
- Ídem: *Discursos predicables en los triunfos del Carmelo: deducidos de su sermón de S. Madalena de Paxis*. Zaragoza, Juan de Ibar, 1670.
- PADILLA, Luisa María [condesa de Aranda]: *Noble perfecto y segunda parte de la Nobleza virtuosa*. Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1639.
- Ídem: *Nobleza virtuosa*. Zaragoza, Imp. Juan Lanaja y Quartanet, 1637.
- RODRÍGUEZ, Alonso: *Exercicios y Perfeccion y Virtudes Christianas... Tres partes*. Zaragoza, Imp. Domingo La Puyada, 1625.
- SALLEN, Mariana: *Vida de Nuestra Serafica Madre Santa Clara*. Zaragoza, Domingo Gascón, 1700.
- SEGURA, Francisco de: *Los Sagrados Misterios del Rosario de Nuestra Señora*. Zaragoza, Imp. Angelo Tavano, 1602.
- YEPES, Diego de: *Vida, virtudes y milagros, de la Bienaventurada Virgen Teresa de Iesus...* Zaragoza, Imp. Angelo Tavano, 1606.

3. Vicente Berdusán y Aragón

3. VICENTE BERDUSÁN Y ARAGÓN

3.1. Revisión historiográfica y estado de la cuestión

3.1.1. Metodología

Con un criterio de exhaustividad, se ha procurado incluir en este apartado todas las referencias, de cualquier género y naturaleza, que contengan alguna noticia sobre el tema, aunque ésta no parezca relevante o bien reproduzca lo dicho por otros autores, e igualmente se incluyen otras que, sin ofrecer alusiones explícitas, puedan ayudar a situar al artista en un contexto determinado. Se ha creído necesario incorporar también algunos olvidos y ausencias significativos existentes en la literatura artística, cuyo análisis puede aportar, en ciertos casos, conclusiones interesantes. Se ha obviado, por considerar éste un apartado suficientemente estudiado, la bibliografía referida en exclusiva a otros territorios (Navarra, La Rioja y País Vasco), que únicamente se cita cuando contiene informaciones significativas.

Metodológicamente, y como mejor conviene a un estado de la cuestión y a una revisión historiográfica, se ha optado por seguir –siempre que ello resulta posible– un orden cronológico en el discurso, aunque en determinadas ocasiones, como ocurre al tratar del siglo XIX, se ha preferido una organización por géneros.

Para las citas bibliográficas se ha elegido, como en el resto del trabajo, el sistema anglosajón o abreviado, que permite reducir el volumen de notas a pie de página y facilita una lectura más fluida. Cuando se trata de obras manuscritas o extractadas, se citarán por la publicación que las recoge, y cuando se trate de obras con varias ediciones se citará por la que se ha manejado, apareciendo en estos casos de esta manera:

APELLIDOS del autor de la obra citada, año / APELLIDOS del autor de la publicación por la que se cita, año de publicación, páginas.

3.1.2. Consideraciones previas

A la hora de abordar la fortuna historiográfica de Vicente Berdusán desde la perspectiva de su relación con Aragón hemos de tener presentes una serie de consideraciones previas que nos permitan interpretar adecuadamente los datos aportados por las fuentes y puedan ayudar a determinar las causas por las que muchos autores de nuestra literatura artística han ignorado al artista o le han dedicado comentarios no demasiado elogiosos. Consideraciones o prevenciones que en algunos casos sirven de conclusiones anticipadas y se refieren básicamente a los condicionantes que, a nuestro juicio, han impedido hasta fechas bien recientes (los últimos veinticinco años del siglo XX) un conocimiento riguroso y documentado del artista.

El primero y más importante de esos condicionantes ha podido ser el desconocimiento y dudas acerca de su origen, perpetuados en la historiografía hasta la publicación en 1990 de la tesis doctoral de Isidro López Murías, quien demostró documentalmente sus raíces ejeanas²⁷⁸. Estas dudas han influido, sin duda, en su ambigua ubicación en la tradicional clasificación por escuelas regionales, y concretamente en su distinta valoración artística en el contexto del arte aragonés y navarro del siglo XVII, pues hasta donde sabemos Berdusán vive y trabaja hasta su

²⁷⁸ . LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 16 y ss.

muerte en la localidad de Tudela, siendo en justicia considerado como un pintor “navarro de adopción”.

El desconocimiento de otros detalles biográficos, relacionados esta vez con su entorno familiar, ha propiciado también confusiones importantes que han tenido cierta vigencia. Sirva como ejemplo la creencia en la existencia de dos artistas, padre e hijo, del mismo nombre, introducida por José Luis Arrese y subrayada por José Luis Morales, basada a su vez en una lectura errónea de fechas por parte de Francisco Abbad Ríos²⁷⁹.

Actualmente esas dudas han quedado en buena medida solventadas tras la aparición de los trabajos de Pedro Echeverría y Ricardo Fernández²⁸⁰, del ya citado de Isidro López Murías y también del catálogo de la exposición *El pintor Vicente Berdusán. 1632-1697* (Pamplona, Museo de Navarra, 1998)²⁸¹. Estas publicaciones constituyen, junto con el extenso artículo “Berdusán”, publicado por Esteban Casado en la revista *Príncipe de Viana*²⁸², los hitos historiográficos más importantes sobre el pintor, tanto por clarificar muchos aspectos de su biografía y de su producción como por ser referencia inexcusable —especialmente el catálogo citado— para futuros trabajos.

Otro escollo importante ha sido la obsesión historiográfica por buscar una única figura que ostentase el primado en la pintura barroca aragonesa, honor que ya desde Antonio Palomino y hasta la actualidad le ha correspondido a Jusepe Martínez (1600-1682)²⁸³. Éste, además de su reconocida calidad como pintor, reunía una serie de requisitos que avalaban esa posición preeminente: su aprendizaje en Italia, su estancia y contactos en la Corte, su nombramiento como pintor del rey *ad honorem*, su carácter cosmopolita y humanista, una vasta cultura y una más que notable formación intelectual que le permitieron formar parte de los círculos eruditos aragoneses, integrados, entre otros, por el cronista de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztarroz, el jesuita Baltasar Gracián o el coleccionista y mecenas oscense Vincencio Juan de Lastanosa...²⁸⁴ y sobre todo su actividad como teórico de la pintura, no sólo como autor de los *Discursos*, obra que debe ser considerada sin reparos como una de las cumbres de nuestra literatura artística, sino probablemente también de otros escritos tenidos hasta ahora como anónimos o colectivos pero tras los que parecen latir la mente y la pluma de Martínez²⁸⁵.

²⁷⁹ . ABBAD RÍOS, 1957, p. 755; ARRESE, 1963, pp. 193-196; MORALES MARÍN, 1980, pp. 89 y ss.

²⁸⁰ . ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 b.

²⁸¹ . VV.AA., 1998.

²⁸² . CASADO ALCALDE, 1978, pp. 507-546.

²⁸³ . PALOMINO DE CASTRO, 1715 y 1724 / 1988, pp. 378-379. Son tal vez los comentarios —algunos puestos en boca de Velázquez— que este autor dedicó a Jusepe Martínez en esta obra los que iniciaron la tradición que concede al pintor y teórico un puesto privilegiado en la pintura barroca aragonesa del siglo XVII.

²⁸⁴ . Las intensas relaciones entre estos personajes, protagonistas a nivel local de la efervescencia cultural de la primera mitad del seiscientos, han sido ampliamente recopiladas y analizadas en: ARCO Y GARAY, 1934; y ARCO Y GARAY, 1950.

²⁸⁵ . M^a. Elena Manrique Ara, becaria del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, ha defendido recientemente su tesis doctoral, titulada *Jusepe Martínez: pintor y teórico*, consistente en la edición crítica de los *Discursos*, y ha publicado sendos artículos sobre tres memoriales artísticos zaragozanos anónimos, que la autora pone en relación estrecha con esta obra de Martínez: MANRIQUE ARA, 1998, pp. 277-293 y MANRIQUE ARA, 1999 a, pp. 109-140. A esta misma investigadora corresponde también el estado de la cuestión más actualizado sobre la posición de Jusepe Martínez en la pintura aragonesa del siglo XVII (MANRIQUE ARA, 1999 b, pp. 279-292), una monografía que incluye los últimos datos conocidos (MANRIQUE ARA, 2000 a), otra dedicada a la serie de grabados sobre la vida de san Pedro Nolasco que realizó durante su estancia en Roma (MANRIQUE ARA, 2001) y finalmente una monografía sobre el retablo mayor de Santa María de Uncastillo (MANRIQUE ARA, 2002).

Esa obsesión historiográfica por dotar a la pintura aragonesa de una cabeza visible parece denotar, por un lado, un deseo de establecer un parangón con otras escuelas como la valenciana, la madrileña o la andaluza, en las que habían descollado los denominados “grandes maestros”, y en cualquier caso pone de manifiesto la necesidad – desgraciadamente insatisfecha- que tuvo la escuela aragonesa de una personalidad artística destacada que le sirviera de pauta y estandarte, tal como lo expresa el profesor Gonzalo M. Borrás:

*“No ofrece la pintura barroca aragonesa personalidades artísticas de primer orden y, sin embargo, durante los dos últimos tercios del siglo XVII y los dos primeros tercios del siglo XVIII se desarrolla una escuela regional de pintura, a la que no se le ha hecho justicia crítica, tal vez por faltarle una figura estelar que haya atraído la atención de los historiadores”*²⁸⁶.

Pensamos que de ningún modo puede plantearse el asunto del primado artístico desde la pugna entre dos artistas, Martínez y Berdusán, que encabezan dos generaciones distintas y muestran estilos y reciben influencias marcadamente diferenciados, pero tal vez sí resulte aconsejable establecer los términos de la comparación desde la perspectiva de la dicotomía dibujo-color, fundamental para entender la pintura seiscentista, que ambos ejemplifican, así como desde el distinto talante e inquietudes con los que ambos afrontaron el hecho artístico.

La consideración de Vicente Berdusán en el panorama artístico aragonés se ha visto también condicionada por el debate más amplio, candente en el pasado y todavía no resuelto -tal vez por falta de estudios individuales y de conjunto²⁸⁷-, acerca de la existencia o no de una escuela barroca regional de pintura, de la identidad y características que definirían a ésta (más allá del criterio estrictamente geográfico) y del lugar que en ella ocuparía Vicente Berdusán. En esta polémica han terciado numerosos autores desde comienzos del siglo XIX, tanto españoles como extranjeros. Sirvan como

²⁸⁶ . BORRÁS GUALIS, 1987a, pp. 441. En la misma línea se pronunciaba ya en 1942 August L. Mayer (MAYER, 1942, p. 515) cuando al tratar de la pintura aragonesa del s. XVII lo hace como un paréntesis del s. XVIII y a modo de preámbulo de Francisco Bayeu, al que califica como “...*el primer pintor zaragozano de importancia*”; Mayer opina que “...*en la gran época de la pintura nacional aún puede gloriarse menos [que en los dos siglos anteriores] esta parte de España con un pintor de verdadera grandeza. El único maestro que puede pasar hasta cierto punto es José Martínez*”, al que valora especialmente como autor de los *Discursos* y no tanto por su estilo, que considera impersonal y escasamente original. Otra opinión tiene Paul Guinard (GUINARD, 1967, p. 195; y GUINARD, 1972, pp. 39-40), para quien el grupo aragonés resulta especialmente interesante, pues artistas como Jusepe Martínez, su hijo y Vicente Berdusán confirman “... *el despertar de un foco dormido desde hacía tiempo, y que seguirá vivo hasta el siglo XVIII, hasta Goya*”.

²⁸⁷ . Siguen teniendo vigencia, con algunos matices, las palabras de Diego Angulo (ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 71) quien señaló el desequilibrio existente entre la abultada nómina de pintores aragoneses en el siglo XVII y la carencia de crítica artística, de catálogos razonados y de estudios basados en sus obras –y no exclusivamente fundamentados en noticias literarias y documentales, que por otra parte son bastante escasas-, lo que convierte en tarea ardua cualquier intento de elaborar un panorama de conjunto sobre el particular. De estas carencias de trabajos de síntesis, de monografías y de crítica artística se hizo eco también Enrique Lafuente Ferrari (LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, p. 61). No es éste un mal que afecte en exclusiva a Aragón -aunque aquí siga lamentablemente vigente- sino que responde a una despreocupación general por la pintura española del barroco tardío que ya fue denunciada en 1982 Edward J. Sullivan y Nina Ayala Mallory: “*Yet on the whole, the age of the late Baroque in Spain is one that is virtually unknown to all but scholars in the field. Research efforts have not done justice to the majority of artists who flourished at this time. Many of the principal figures still lack proper monographs and catalogues raisonnés*” (SULLIVAN y AYALA MALLORY, 1982, p. XV).

pequeña muestra las opiniones al respecto de Louis Viardot ²⁸⁸, para quien “*il n’y avait point d’école en Zaragoza*”, idea en la que coinciden Valentín Carderera ²⁸⁹, quien habla de la dificultad de establecer para determinados periodos el término “escuela” y alude a la influencia que el genio, el carácter y el clima pueden tener en el gusto y estilo de las artes (eso que algunos teóricos del arte contemporáneo denominan *genius loci*), o Paul Lefort ²⁹⁰, quien en el prefacio de su obra considera arbitraria la división en escuelas locales, provinciales o regionales y reflexiona sobre el significado del término y los criterios y condiciones para su aplicación. Ceferino Araujo también plasmó por escrito su opinión sobre el tema ²⁹¹, que puede resumirse en la imposibilidad de aplicar el término “escuela” sino a los maestros eminentes que tengan originalidad para constituirlos y a sus discípulos y seguidores, sean de la nación que sean. Enrique Lafuente Ferrari ²⁹² ofrece una perspectiva distinta al defender la existencia de una fuerte escuela nacional basada en una “*verdadera comunidad de ideales*” caracterizada por lo que Elías Tormo definió como “la veta brava” y que tendría en Aragón magníficos representantes –entre ellos Berdusán-. Jonathan Brown ²⁹³, por su parte, se muestra escéptico sobre este tema y aboga por el estudio de las interrelaciones culturales y personales como factor dinámico de comunión artística, más que por características nacionales o por factores locales. El debate no está cerrado, pues en realidad esa “escuela regional” a la que también se ha referido Gonzalo Borrás, representativa en Aragón del pleno barroco, se encuentra notablemente marcada desde el tercer tercio del siglo XVII y a través de Bartolomé Vicente, Pedro Aybar o el propio Berdusán, por la influencia de la “escuela madrileña”, que indudablemente sí cumple los requisitos exigidos por Lefort para conformar una escuela -y de hecho es comúnmente aceptada como tal-. Sin embargo, la historiografía tradicional se ha mostrado reacia a incluir en este grupo de pintores (ni siquiera en los llamados *dii minores*), que trabajan durante el reinado de Carlos II y los primeros años de Felipe V, a artistas que desarrollaron su actividad bajo sus mismos planteamientos estéticos pero lejos de la Corte, como ocurre en nuestro caso, de tal forma que las relaciones centro-periferia –siempre difíciles- y el factor geográfico parecen haber pesado más que los criterios puramente artísticos ²⁹⁴.

En el caso de Vicente Berdusán ha resultado particularmente determinante, en sentido negativo, la forma en que habitualmente se ha producido –sobre todo en el siglo XVIII y progresivamente en menor medida durante los dos siglos siguientes- el devenir historiográfico. Por un lado, la repetición de noticias y la perpetuación de datos sin corroboración documental son moneda corriente entre los eruditos e historiadores de esas dos centurias, por lo que la fortuna de un artista depende, en buena medida, del acierto y del criterio de la fuente primera (en nuestro caso, Palomino). Pero incluso de lo negativo se pueden sacar lecciones provechosas y para un análisis historiográfico como el que nos proponemos tan importantes pueden resultar las referencias directas como los olvidos u omisiones, por deberse éstos bien a causas de índole personal o

²⁸⁸ . VIARDOT, 1839, p. 277.

²⁸⁹ . MARTÍNEZ, 1866, pp. 3-4

²⁹⁰ . LEFORT, s.f., pp. 213 y ss.

²⁹¹ . ARAUJO SÁNCHEZ, 1875, pp. 28-32

²⁹² . LAFUENTE FERRARI, 1946, p. 221-226 y LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss.

²⁹³ . BROWN, 1990, pp. VII-VIII.

²⁹⁴ . Un significativo ejemplo lo constituye Aureliano de Beruete, quien en su obra *The School of Madrid* (BERUETE Y MORET, 1909, p. 205) obvia cualquier comentario sobre Berdusán, incluso al tratar del cuadro de los trinitarios de Pamplona pintado por Carreño de Miranda, y entre los pintores aragoneses sólo menciona a Jusepe Leonardo (que desarrolló su carrera artística en la Corte) y a Bartolomé Vicente (como discípulo de Carreño).

social (enemistades, competencia y celos artísticos, conflictos gremiales...) o a cuestiones estéticas relacionadas con el gusto artístico y sus variaciones (*v.gr.* la actitud de Antonio Ponz y de otras plumas académicas hacia lo barroco), aspectos que, en cualquier caso, también forman parte del hecho artístico.

Por otro lado, en la historiografía aragonesa se observa cierta uniformidad y limitación metodológica y de contenidos, defectos que no son ajenos a la historiografía de la pintura española ²⁹⁵, pero que en nuestro caso se prolongan más de lo debido. Se constata igualmente –pese a la falta de estudios específicos sobre el tema– una considerable pobreza en lo que a menciones puramente literarias se refiere, y es que, hasta donde sabemos, los artistas aragoneses y sus obras, en general, no inspiraron demasiadas líneas a los literatos locales ²⁹⁶, parece que poco afines a estos temas tanto en verso como en prosa, y tampoco suscitaban excesiva atención entre los foráneos ²⁹⁷; y de la misma forma una considerable escasez de valoraciones u opiniones que pudieran constituir aportaciones originales de crítica artística. Los datos aportados, los epítetos utilizados, las observaciones sobre influencias y modelos, además de no ser abundantes, se repiten de forma insistente en las fuentes, y esta situación se perpetúa hasta bien entrado el siglo XX. Del mismo modo, la historiografía de la pintura aragonesa reproduce a pequeña escala lo señalado de forma reiterada por Jusepe Martínez en los *Discursos*, a propósito de la tendencia hispana a valorar más lo ajeno que lo propio, defecto que parece formar parte de la idiosincrasia local ²⁹⁸.

Por último, los tratadistas de la edad moderna suelen hacer uso frecuente en sus escritos de nombres de artistas a los que convierten en estereotipo para ejemplificar una determinada cualidad, un mérito u honor, un modo de hacer o una actitud hacia el hecho artístico, incluso estableciendo entre los españoles y los foráneos (sobre todo italianos o

²⁹⁵ . Véase sobre el particular la visión distanciada pero certera de Jonathan Brown (BROWN, 1980, pp. 13-29).

²⁹⁶ . Una notable excepción la constituye el *Poema trágico de Atalanta y Hipómenes*, obra compuesta por el marqués de San Felices (Juan de Moncayo) e impresa en Zaragoza en 1656, en cuyos versos elogiosos se recogen los nombres de pintores como Juan Pérez Galván, Rafael Pertús, Bernardo Polo o Vicente Tió. El poema aparece extractado en: ARCO Y GARAY, 1954, pp. 53-55. También podrían señalarse dentro de este reducido grupo algunas alusiones artísticas incluidas por los miembros de la zaragozana *Academia de los Anhelantes* en sus poemas, y de la que puede servir de ejemplo la referida a Jusepe Martínez escrita por *El Solitario* (seudónimo de Juan F. Andrés de Uztarroz) en un poema dedicado a su padre Baltasar incluido en su *Mausoleo* (ANDRÉS DE UZTÁRROZ, 1636, p. 27 / ARCO Y GARAY, 1950, t. I, pp. 105 y ss.)

²⁹⁷ . Así, por ejemplo, en la ya clásica compilación de textos de Miguel Herrero (HERRERO GARCÍA, 1943) no aparece más que una referencia a un tal “*Pablo aragonés*” (tal vez el enigmático Micer Pablo), a quien cita Diego J. Dormer a propósito de la galería de retratos de la Sala Real de la Diputación del Reino.

No son ajenos a este fenómeno algunos grandes maestros como Zurbarán, del que no existe ni una sola referencia en toda la literatura del siglo de oro, tal como ha apuntado Juan Antonio Gaya (GAYA NUÑO, 1975, p. 80). Gaya señala también cómo después de Velázquez se produce una caída súbita en el interés literario y erudito por la pintura española y especialmente por los componentes de las escuelas madrileña y andaluza, exceptuando algunas menciones a Murillo y Valdés Leal.

²⁹⁸ . Sirva como ejemplo un comentario de Mario de la Sala Valdés (SALA VALDÉS, 1886), quien al referirse a una pintura de *San Cosme y San Damián* que vio en la iglesia de San Gil Abad de Zaragoza, dice “... que no debió salir del estudio de artista local, pues por lo elegante del dibujo, la belleza del colorido y lo correcto de la composición nos parece harto superior a las facultades de Jusepe Martínez, su hijo Fr. Antonio, Jerónimo Secano, Bartolomé Vicente, Francisco Plano y Vicente Berdusán que hacia el último cuarto del siglo XVII llevaban en Zaragoza la bandera del arte” (p. 55). Esta obra es, con toda seguridad, el lienzo firmado por Ascensio (Asensio) de Eléicegui ubicado en el transepto de la iglesia del Real Hospital de Nuestra Señora de Gracia.

pintores de la Antigüedad, por representar éstos el paradigma de la perfección artística) curiosas –cuando no forzadas o descabelladas- comparaciones ²⁹⁹.

El nombre de nuestro artista está ausente en estas listas de nombres y para explicar esta omisión debemos remitir a los condicionantes ya comentados, a los que podrían añadirse los siguientes: Berdusán se dedicó en exclusiva al género más común de la pintura de la época, la religiosa, en la que difícilmente le era posible destacar a un artista de provincias; gozó de un gran prestigio local, como lo prueban sus numerosos encargos, pero nunca fue laureado, premiado ni ennoblecido, ni dotado de cargos ni de pensiones ni de otras mercedes u honras, méritos que los tratadistas utilizaban además como argumento para justificar la estimación de la pintura (su liberalidad, nobleza e ingenuidad) y la de sus profesores; y aunque pueda parecer irrelevante, su nombre aparece en la literatura artística con distintas grafías (“Berdusán”, como él solía firmar sus obras, o más habitualmente “Verdusán”, con acento o sin él), dándose algunos casos de dobles entradas en los índices analíticos.

3.1.3. El siglo XVII: la ausencia de Berdusán en la literatura artística

Vicente Berdusán no suscitó el menor comentario en los principales tratadistas de su siglo, por lo que para este periodo sólo disponemos, como fuentes de información, de sus propias obras y de los escasos datos documentales que nos proporcionan los archivos. Esta ausencia en la literatura artística coetánea contrasta con el auge que el género experimentó en ese siglo, en el que comienza en España la historiografía artística (cuya paternidad correspondería, entre otros, a Jusepe Martínez) y se inicia tímidamente la crítica de arte ³⁰⁰. Entre las diversas fuentes españolas del siglo XVII (diálogos, tratados, vidas, cartillas académicas, crónicas...) nos centraremos en las siguientes, por contener noticias de artistas: el *Origen y Yllustración del nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo* de Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta ³⁰¹, los *Discursos practicables...* de Jusepe Martínez ³⁰² y los *Principios...* de José García Hidalgo de Quintana ³⁰³.

Iniciado en 1656 e inconcluso (parece que su autor, fallecido en 1669, dejó de trabajar en él h. 1662, fecha a la que corresponden las últimas anotaciones), el manuscrito de Lázaro Díaz del Valle incluye en su segunda parte un “Epílogo y nomenclatura de algunos Hombres famosos en este Arte”, texto inacabado que contiene de forma desordenada vidas de artistas desde la Antigüedad hasta el siglo XVII ³⁰⁴. Se

²⁹⁹ . Esta misma tendencia se reproduce también, incluso actualmente, a la hora de comparar a los artistas aragoneses barrocos con los considerados “grandes maestros”. Así, Alfonso E. Pérez Sánchez (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 399), al hablar de Pablo Rabiella y Díez de Aux, hace suya la opinión de Diego Angulo (ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333) cuando dice que sus escasas obras conservadas “muestran un arrebatado dinamismo y un violento expresionismo que hacen de él una especie de Valdés Leal aragonés, incorrecto, pero fuertemente expresivo”.

³⁰⁰ . Ideas tomadas de Karin Hellwig (HELLWIG, 1996), a quien seguimos básicamente para todo lo referente a este tema, por presentar el enfoque más actualizado y novedoso. No obstante, también se han utilizado los repertorios clásicos: MENÉNDEZ PELAYO, 1883 / 1974; SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941; SCHLOSSER, 1924 / 1976; GAYA NUÑO, 1975; CALVO SERRALLER, 1981; y FERNÁNDEZ ARENAS, 1982.

³⁰¹ . Manuscrito inédito que se conserva en la biblioteca del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

³⁰² . MARTÍNEZ, 1853; ídem, 1866; e ídem, 1988.

³⁰³ . GARCÍA HIDALGO, 1693 / id. 1965.

³⁰⁴ . Aunque los datos proporcionados por Díaz del Valle fueron ya utilizados por Antonio Palomino (el único autor del siglo XVIII que se nutre de esta fuente) y otros autores del siglo XIX (entre ellos Pedro Madrazo, Valentín Carderera y Gregorio Cruzada Villaamil), fue Francisco J. Sánchez Cantón

trata, por tanto, de uno de los escasos ejemplos conservados de libros de vidas en la España seiscentista, habida cuenta de la existencia de otros que no fueron terminados o no fueron publicados o han desaparecido (como ocurre con el interesante proyecto iniciado por Francisco Solís³⁰⁵). En el *Epilogo*, su autor dedica un apartado a “Pintores españoles famosos y algunos extranjeros [sic]” donde cita a artistas –vivos y muertos– de Madrid, Sevilla, Zaragoza, Toledo y Córdoba, centrándose en los madrileños coetáneos, seguramente por la facilidad de utilizar para sus biografías datos de primera mano. En este apartado figuran, en aparente desorden –alfabético y cronológico–, algunos artistas aragoneses: Urzanqui, Jusepe Martínez, Jusepe Leonardo, Juan Galbán, Lupiciano (sic) y el Lic. Pedro García Ferrel (sic); como se ve, se trata de pintores –en su mayoría fallecidos pero en algunos casos todavía en activo– pertenecientes a la generación aglutinada en torno a Martínez, que trabaja fundamentalmente en el segundo tercio del siglo. La ausencia de Vicente Berdusán está pues plenamente justificada, pues por los años en los que Díaz del Valle dejó de incluir datos en su trabajo, Berdusán apenas había firmado media docena de obras, y además sus relaciones con otros artistas (exceptuando las derivadas de su todavía desconocido proceso de aprendizaje) debían de ser escasas como para justificar una mención colateral en una biografía ajena.

Escritos con toda probabilidad hacia 1673³⁰⁶, los *Discursos...* de Jusepe Martínez ofrecen en sus últimos tratados (que representan casi la mitad del libro) una visión histórica de conjunto sobre los más importantes representantes de la pintura desde la Antigüedad hasta su época, prestando especial atención (a diferencia de Vicente Carducho y Francisco Pacheco³⁰⁷) a los artistas españoles. Martínez agrupa las informaciones (tanto noticias breves como biografías propiamente dichas) por escuelas pictóricas, y dentro de ellas por géneros, sin seguir un criterio cronológico (aunque hay una cierta ordenación por reinados y topográficamente por reinos) y sin distinguir entre artistas extranjeros (italianos) y españoles, aunque éstos son más de la mitad del total y sus vidas son más detalladas. Entre estos últimos se ocupa exclusivamente de los artistas de aquellos centros que él mismo había visitado: Madrid, Valencia, Barcelona, Toledo y especialmente Zaragoza (de hecho, sólo cita obras hechas por maestros zaragozanos o que se conservaran en esta ciudad) e ignora, entre otras, las escuelas pictóricas de las ciudades andaluzas. Sin duda la existencia de Berdusán tuvo que ser

(SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941, vol. II, pp. 327 y ss.) quien publicó por vez primera un amplio extracto del manuscrito original. Karin Hellwig (HELLWIG, 1994) ha realizado un brillante trabajo de exégesis del texto en el que plantea la sugestiva hipótesis del encargo de la obra por parte de Velázquez con el fin de ver facilitado su ingreso en la Orden de Santiago.

³⁰⁵ . Solís (1629-1684) fue un pintor activo en Madrid que trabajó hasta su muerte en un proyecto de vidas de artistas españoles ilustradas con retratos que ya se consideraba perdido en tiempos de Palomino, quien cita el libro.

En general, las biografías españolas de artistas son escasas, siendo más habituales las menciones esporádicas en contextos no biográficos (normalmente en forma de *topoi* –y por tanto con escasa credibilidad– que los tratadistas utilizan para apoyar sus argumentos). Las referidas a un único artista son prácticamente inexistentes, con la salvedad de la proyectada por Juan de Alfaro y Gómez sobre Velázquez y la autobiografía de José García Hidalgo. Las colectivas, con la excepción del *Libro de retratos* de Francisco Pacheco (PACHECO, h. 1599 / 1983), comienzan a aparecer en la segunda mitad del siglo, sus autores fueron pintores e historiadores y significativamente todas ellas tuvieron su origen en Madrid. En cualquier caso, no hay en España un “*pendant ibérico*” de Vasari, debido tal vez a una cierta reserva de los autores a hablar de los artistas locales originada bien por un bajo nivel de autoestima o bien por la dificultad para conseguir datos que la propia falta de tradición biográfica provocaba (HELLWIG, 1996).

³⁰⁶ . MANRIQUE ARA, 2000 a, pp. 73-75. Los *Discursos* han sido objeto de numerosos estudios, entre los que señalamos: LEÓN TELLO, 1972; CALVO SERRALLER, 1981; SANZ SANZ, 1986; e ídem, 1990.

³⁰⁷ . CARDUCHO, 1633; PACHECO, 1599; e ídem, 1649.

conocida por Martínez, pero el ejeano no aparece citado en los *Discursos*. Esta omisión tiene una explicación lógica: Martínez, a diferencia de Pacheco y de Díaz del Valle, sigue la pauta que será habitual en la literatura de vidas y sólo cita en su obra a artistas ya fallecidos.

Los *Principios...* de José García Hidalgo, publicados por vez primera en 1693 (seguramente en forma de pruebas reunidas de forma facticia para una difusión gratuita y restringida), eran fundamentalmente una cartilla académica de dibujo más que un tratado doctrinal, pero recogen en sus páginas algunas noticias artísticas referidas a artistas levantinos menores³⁰⁸ y sobre todo –y en ello radica su novedad– incluyen una autobiografía, género que esta obra inaugura en España³⁰⁹ y que se publicó casi al mismo tiempo. Es precisamente en este texto donde encontramos la información más interesante, pues además de proporcionarnos datos de su escuela de pintura y de dos de sus discípulos, Isidoro de Redondillo (Isidoro Arredondo) y Antonio González, nos describe su llegada a la Corte y se refiere a las obras de antiguos y modernos que pudo ver tanto en los sitios reales como en los palacios de los grandes nobles y a “*artífices vivos*” como el “*grande don Juan Carreño*”, a quien pondera por sus habilidades y cargos y sobre todo por haberle admitido en su escuela y obrador de Palacio, a “*otros compañeros y pintores de Su Majestad*” como Francisco Rizi y Francisco de Herrera, así como “*los excelentes naturales de los mozos que vivían*”: Claudio Coello, José Donoso, Antolínez y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia “*y a otros muchos que no nombro por escusar molestia, los cuales no olvidará la fama*”. Si se admite, a falta de comprobación documental, la tesis de la formación madrileña de Berdusán, podríamos adivinar en esta última frase de García Hidalgo una alusión anónima a nuestro artista, que se presentaría de esta forma, levisima e invisible, en la literatura de su siglo, a la espera de que otros autores, ya en la siguiente centuria, nos desvelasen algunos detalles de esa sombra o silueta³¹⁰.

3.1.4. El siglo XVIII: de las *Vidas* de Palomino al *Viaje* de Ponz

En las primeras décadas del siglo XVIII, la literatura de vidas va a adquirir un especial protagonismo, especialmente a raíz de la publicación en 1724 del *Parnaso español pintoresco y laureado*, tercera parte del *Museo pictórico y escala óptica* de Acisclo Antonio Palomino de Castro³¹¹, obra que recoge el testigo y es continuación natural del *Origen y Yllustración...* de Díaz del Valle. El hecho de que éste permaneciese inédito y su utilización, junto con otras fuentes, por parte de Palomino, hace que el texto del *Vasari español*, según palabras de Nina Ayala Mallory, se alce como la primera –y durante mucho tiempo única– “*colección sistemática de datos biográficos y artísticos sobre los pintores y escultores que trabajaron en España desde*

³⁰⁸ . Hay extractos y comentarios de esta obra en SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941, vol. III, pp. 97-126; CALVO SERRALLER, 1981, p. 606; y en los estudios introductorios a la citada edición de 1965.

³⁰⁹ . Otra obra de este mismo género casi coetánea fue la biografía artística del pintor jesuita Francisco Díaz del Ribero escrita por el también jesuita Gabriel de Aranda y que a diferencia de la de Hidalgo ocupaba un volumen completo (ARANDA, 1696 / SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941, tomo V, apéndice III).

³¹⁰ . Otras fuentes literarias del seiscientos han sido vaciadas sin éxito. Entre ellas: las descripciones de la colección de la casa de los Lastanosa en Huesca hechas por Juan Andrés de Uztarroz (manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y fechado h. 1650) y Vincencio Juan de Lastanosa (1662) (SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941, tomo V; y ARCO Y GARAY, 1934); y el memorial de Calderón de la Barca de 1677 (CALDERÓN DE LA BARCA, 1677 / CALVO SERRALLER, 1981), en el que se habla de los pintores del reinado de Felipe IV.

³¹¹ . PALOMINO DE CASTRO, 1715-1724 / 1986 y 1988. Acerca de Palomino pueden verse también: GAYA y LOZOYA, 1956; y LEÓN TELLO y SANZ SANZ, 1979.

*principios del siglo XVI hasta ese día, escrita, publicada y leída por un gran público*³¹²

La inercia conseguida con el *Parnaso* hizo que el método biográfico, que se había iniciado tardíamente en España, permaneciera vigente como una vía paralela de conocimiento y divulgación durante los siglos XVIII y XIX. No obstante, la historia del arte como historia de los artistas irá dejando paso progresivamente a una incipiente crítica de arte que en el siglo precedente había quedado eclipsada por el objetivo fundamental que perseguían los tratadistas: la valoración y dignificación de la actividad artística. Poco a poco, se irá prestando menos atención a la labor del artífice y su manera de hacer, y se comienza (especialmente a partir de la segunda mitad del s. XVIII y tomando como fecha de referencia el año 1752, en que se funda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) a describir, analizar y valorar las obras de forma individual, con un estudio directo de las mismas y con apoyo documental, progreso en el que tuvieron un papel destacado los escritores ilustrados de la generación neoclásica. En este sentido, es preciso señalar que la obra de Palomino, en la que aún sigue perviviendo el aliento reivindicativo de los tratados seiscentistas, constituye un temprano y solitario intento por establecer ese nuevo modo de elaborar la historia del arte; modo que, sin embargo, no alcanzará su madurez científica hasta el s. XX.

El *Museo pictórico* nos proporciona, además de los datos propiamente biográficos del *Parnaso*, de los que se hablará a continuación, otras informaciones de interés para lo aragonés. Así por ejemplo, en el tomo I, dedicado a la *Teoría de la pintura*, hace alusión a la escisión producida en 1666 en la cofradía de pintores y doradores, hecho que el autor interpreta correctamente en el contexto de las luchas incruentas que sostuvieron los pintores para que su arte fuera considerado un arte ingenuo, noble y liberal, diferenciado de otras actividades manuales o artesanales. Con esta misma finalidad y siguiendo el método argumental utilizado por los tratadistas del XVII, el autor cita a los pintores que obtuvieron premios y honras y a otros que también florecieron en la pintura pero que no consiguieron esas distinciones a pesar de merecerlas; entre esa extensa nómina, encontramos una única cita aragonesa referida al bilbilitano José Leonardo - artista que desarrolló su actividad en Madrid durante el segundo cuarto del s. XVII- y otra, en el capítulo dedicado a los eclesiásticos que cultivaron la pintura, a Pedro García Ferrer. En su discurso, Palomino no dedica una mención especial a Aragón, cosa que sí hace con Andalucía y Valencia.

Es, sin embargo, en la tercera parte de la obra de Palomino, el conocido *Parnaso*, donde el autor despliega su saber enciclopédico, reuniendo por orden cronológico (según la fecha de defunción) las vidas de 226 artistas tanto españoles como de “*aquellos extranjeros ilustres, que han concurrido en estas provincias, y las han enriquecido con sus eminentes obras*”. Las biografías terminan con los fallecidos en 1714, con la excepción de José de Mora, fallecido en 1724 pero que sufrió demencia en sus últimos años.

Palomino utiliza como fuentes de información, además del *Epílogo* de Díaz del Valle, otros libros de vidas italianos (y por supuesto Vasari) y completa sus datos con la observación *in situ* de las obras y con su propia experiencia como artista y *connoisseur*. Especialmente importante es su aportación a las vidas de los pintores contemporáneos que trabajaron en Madrid y a los maestros y antecesores de éstos, cuyo recuerdo estaba

³¹² . PALOMINO DE CASTRO, 1986, pp. 11-18. Ello explica el éxito inmediato del libro y las múltiples reediciones, traducciones y compendios a que dio lugar ya en su siglo. Entre ellos: ARGENVILLE, 1745-1752; y CUMBERLAND, 1782-1787.

todavía cercano pero irremediabilmente condenado a desaparecer sin su fijación literaria.

El método de Palomino no está exento de fallos, debidos fundamentalmente a la no utilización de datos documentales, a la falta de corroboración de las noticias, al uso de informaciones orales inexactas o incompletas y a la introducción de factores subjetivos en la selección y redacción (amistades y antipatías); sólo así se explican ciertas ausencias, errores y descompensaciones. El propio Palomino es consciente de sus limitaciones al advertir “... *que muchos [artistas] se han omitido, por no saber de ellos más que su nombre*”, pero también hace constar las virtudes de su obra cuando al referirse al criterio de eminencia utilizado dice “... *que para ser eminentes, y dignos del laurel de la Fama, no es necesario que lo sean en todo [...] basta que lo hayan sido en algo...*”.

Vicente Berdusán no tuvo entrada en el *Parnaso* y tan sólo mereció, como es sabido, una escueta mención en la biografía de Juan Carreño de Miranda (núm. 172), a propósito del famoso cuadro pintado por éste para los Trinitarios de Pamplona. Al parecer la pintura no gustó nada a los encargantes, “... *y si no hubiera sido por la aprobación de Vicente Berdusán (pintor de crédito en aquella tierra) no lo hubieran admitido*”³¹³. Es lógico que de información tan escueta se haya querido extraer toda la sustancia, apurando el significado y las implicaciones de una anécdota que Palomino pudo conocer de primera mano. Así, de este análisis se ha concluido, por un lado, una buena relación entre Berdusán y Carreño, que vendría muy bien para cimentar la teoría de su aprendizaje con el avilensino, y por otro la estimación de que gozaba Berdusán en tierras navarras. Si esta última idea parece incontestable y demostrable, aunque insuficiente para adjudicar a Berdusán un origen navarro, la primera sí puede ser equívoca, pues realmente no sabemos quién requirió la mediación del artista en la disputa, siendo al menos igualmente posible que fueran los Trinitarios los que solicitaran su opinión, la cual difícilmente podía ser negativa puesto que ambos artistas poseían técnica y estilos muy afines, hecho para el que habrá que encontrar una justificación documental de la que hoy carecemos³¹⁴.

Tampoco incluyó Palomino a Berdusán entre los pintores aragoneses a los que dedica una voz colectiva (núm. 205) en la que señala los distintos géneros para los que mostraron especial habilidad: Asensio (retrato), Polo (flores), Pertús (países), Rabiella (batallas) y Francisco Plano (arquitecturas y ornatos) “... *todos los cuales florecieron, y acabaron en el reinado del señor Carlos Segundo, y por los dichos nombres son allí conocidos*”.

Con todos sus errores y sus muchas virtudes, la nueva actitud y método iniciados por Palomino fueron también aplicados a las descripciones y libros de viajes que se van a suceder durante la segunda mitad del siglo XVIII y todo el siglo XIX. A ello nos referiremos a continuación, pues no hay en ese tiempo otras fuentes literarias (ni en verso ni en prosa) que enriquezcan la personalidad artística de Berdusán, dado que casi todas ellas, al seguir a Palomino, le obvian. Así sucede con Francisco Preciado de la

³¹³. PALOMINO DE CASTRO, 1986, p. 287. Acerca de este cuadro y de sus vicisitudes, *vid.*: BATICLE, 1964; la autora reproduce el texto de Palomino y justifica el encargo de la obra a Carreño. Como curiosidad, y para demostrar el condicionamiento negativo que esta escueta mención ha producido en la historiografía posterior, citaremos la reciente obra colectiva titulada *El Siglo de Oro de la pintura española* (VV.AA., 1991, p. 31), en la que la única mención a Berdusán sigue siendo, como en Palomino, la referida a esta historia.

³¹⁴. En este sentido, si realmente hubiera existido una relación maestro-discípulo entre Carreño y Berdusán, Palomino la hubiera conocido, pues así lo manifiesta tanto en el caso de otros pintores de la escuela de Madrid (*v.gr.* Francisco I. Ruiz de la Iglesia, biografía núm. 213) como en el caso del aragonés Bartolomé Vicente (biografía núm. 203).

Vega en su *Carta a Giovanni B. Ponfredi*³¹⁵, en la que incluye una reseña de la pintura española desde Berruguete hasta Palomino, o con el mismo autor, bajo seudónimo, en la *Arcadia pictórica en sueño*³¹⁶. Tampoco le citan Gregorio Mayans en su *Arte de pintar* escrito en 1776³¹⁷, a pesar de reunir una prolija nómina de artífices (entre ellos muchos valencianos, que constituyen la parte más aprovechable del escrito, y sólo dos aragoneses: Bartolomé Vicente y Pertús) a los que utiliza como *exempla* en los numerosos apartados que trata; ni Antón Rafael Mengs en sus *Reflexiones sobre la belleza*³¹⁸; ni Diego A. Rejón de Silva en su poema didáctico *La Pintura*³¹⁹. Gaspar Melchor de Jovellanos no es una excepción y bebe también de Palomino (al igual que del *Viaje de España* de Antonio Ponz³²⁰ y de los *Diálogos* de Carducho³²¹) en su *Elogio de las Bellas Artes* (título apócrifo por el que es conocida esta obra)³²², con el que el autor pretendió glosar “... *el destino de las bellas artes en España desde su origen hasta el presente estado...*” (p. 4). Jovellanos aborda este recorrido sumario, que no puede ser interpretado como una auténtica historia, desde su posición de aficionado. Repasa los “estudios de pintura” (léase escuelas o centros artísticos) por ciudades, y tras referirse a los pintores andaluces y valencianos se ve obligado, en aras de la brevedad, a:

“... *suprimir la memoria de otros estudios, que florecieron por aquel tiempo en varias Provincias. Pero permítame V.E. que no olvide del todo los ilustres nombres de Martínez, Horfelín (sic), Pertús y Raviela (sic), que ilustraron con sus obras a Zaragoza; ni el del célebre aragonés Ximenez (léase Francisco Jiménez Maza), honor del Arte por su ilustrada y ardiente caridad...*” (p. 31).

Continúa Jovellanos con los pintores de las escuelas regionales (catalanes, murcianos, extremeños...) y reconoce la imposibilidad de “...*hacer memoria de otros muchos, que el Coronista [sic] de nuestras Artes vengará algún día de este silencio involuntario*” (pp. 32). Trata a continuación de los pintores de corte desde el reinado de Felipe II y dedica un recuerdo especial a Velázquez, con quien “...*murió también en España la gloria de la Pintura*”. Como buen académico, Jovellanos opina que a partir de ese momento, el arte (como la poesía) se hizo amanerado, afectado, trivial y grosero:

“...*y desde entonces, como hubo Góngoras y Sylveiras, Vegas y Montalvanes, Paravicinos y Valdivielsos, que corrompieron y desfiguraron la Poesía y la Eloqüencia, hubo también Alfaros, Donosos y Atanasios, que alteraron y corrompieron la Pintura*” (pp. 47-48).

Lo mismo ocurrió con la escultura y aún antes con la arquitectura, y de ese cataclismo artístico que se avecinaba, Jovellanos únicamente salva a Claudio Coello, el último pintor que pudo resucitar el arte español, de no haber sido por la llegada a

³¹⁵ . PRECIADO DE LA VEGA, 1765 / SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941, tomo V.

³¹⁶ . PARRASIO TEBANO, 1786 / SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941, tomo V.

³¹⁷ . MAYANS Y SISCAR, 1854 / SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941, tomo V.

³¹⁸ . MENGES, 1780 / 1989

³¹⁹ . REJÓN DE SILVA, 1786 / 1985

³²⁰ . PONZ PIQUER, 1772-1794. Esta obra, de la que luego hablaremos, se fue publicando por entregas, lo que explica que Jovellanos pudiera utilizarla parcialmente en 1781.

³²¹ . CARDUCHO, 1635 / 1979.

³²² . JOVELLANOS, 1781.

España del *fa presto*; a Lucas Jordán, a quien el autor compara de forma ingeniosa con Lope de Vega, le quedó reservada la tarea de ser “... *el hombre extraordinario que debía acabar de una vez con los Artistas, y con las Artes Españolas...*”. Sería extraño que Jovellanos, al servirse de Palomino y Ponz, hubiera citado a Berdusán, pero resultaría mucho más sorprendente que éste hubiera salido indemne de ese gran auto de fe en el que Jovellanos inmoló, en honor a los preceptos académicos, las artes del último tercio del siglo XVII.

En medio de este desierto, nos quedamos con el consuelo de saber que un artista de la talla de Gian Battista Tiepolo tampoco es mencionado por ninguno de los autores académicos citados, excepto Ponz, quien sí le nombra en su monumental *Viaje de España*, obra que inicia en nuestro país lo que Julius Schlosser denominó la “*literatura topográfica*”.

Pero antes de comentar las aportaciones de Ponz, debemos referirnos a una serie de escritores aragoneses que escribieron o publicaron sus obras en el último cuarto del siglo XVIII ³²³. Hablamos del bibliógrafo Félix de Latassa y Ortín, quien durante ese periodo formó una notable colección de manuscritos de los siglos XVII y XVIII que transcribió, anotó y reunió bajo el título de *Memorias literarias de Aragón* ³²⁴; al canónigo de origen bilbilitano Vicente Novella y Domínguez y su *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca...* ³²⁵, manuscrito en cinco tomos, fechado h. 1796 y conservado en el Archivo de la Catedral de Huesca; a los padres Lamberto de Zaragoza y Ramón de Huesca, autores del monumental *Teatro histórico de las Iglesias del reyno de Aragón* ³²⁶; a José Felipe Ferrer y Racax, que lo es de la *Idea de Exea* ³²⁷; y a Ignacio Asso y del Río, a quien corresponde la *Historia de la economía política de Aragón* ³²⁸.

De las notas y extractos autógrafos de Latassa sólo se han conservado tres tomos, fechables entre 1769 y 1801, que fueron donados por Valentín Carderera a la entonces Biblioteca Provincial y del Instituto de Huesca (hoy Biblioteca Pública de Huesca). En el primer volumen aparecen encuadrados conjuntamente los índices de los documentos recopilados en los tres tomos; índices que fueron impresos en 1903 en la *Revista de Huesca* ³²⁹. Entre los documentos del primer tomo aparece uno (doc. 14, pp. 229-230) dedicado al convento de Santo Domingo en Huesca, en el que se trazan las vicisitudes de su fundación, reconstrucción y dotación artística. El texto se centra especialmente en el retablo mayor, del que se aportan los nombres del escultor, del dorador y, entre paréntesis, del autor del gran cuadro central: “...*el quadro del retablo lo pintó Vic^e. Berdusa [sic] en [tachadura] 1672*”. Se trata por tanto de la primera referencia escrita a esta pintura, cuya firma y fecha fueron sin duda visualizadas por el autor del texto.

En los años finales de la centuria puede datarse *el Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca*, manuscrito en cinco volúmenes elaborado por el canónigo oscense de origen

³²³ . Se observará tal vez en esta nómina de autores aragoneses una ausencia significativa, la del padre Roque Alberto Faci y su *Aragón, reyno de Christo...* (FACI, 1739 y 1750 / 1979), pues dado su caudal de datos no se ha podido vaciar completamente, aunque con toda seguridad podrá brindar alguna noticia colateral sobre fundaciones, promoción o mecenazgo artístico.

³²⁴ . LATASSA Y ORTÍN, h. 1769-1801. Sobre la fortuna crítica de esta obra y su contenido puede verse: LAMARCA LANGA, 2000. Este trabajo es parte de un proyecto de edición anotada de las *Memorias*.

³²⁵ . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796. De esta obra, fuente inestimable de datos para la historia de la catedral, se publicó un índice en 1915 que corrió a cargo del canónigo archivero Higinio Lasala (LASALA, 1915).

³²⁶ . ZARAGOZA y HUESCA, 1780-1807.

³²⁷ . FERRER Y RACAX, 1790 / 1999.

³²⁸ . ASSO Y DEL RÍO, 1798 / 1983.

³²⁹ . LLABRÉS Y QUINTANA, 1903, tomo I, núm. 2, pp. 154-160; ídem, tomo I, núm. 3, pp. 161-163. El índice fue también reproducido por Ricardo del Arco en: ARCO Y GARAY, 1942 b, pp. 322-333.

bilbilitano Vicente Novella y Domínguez. En él no encontramos ninguna referencia directa a Berdusán, pero sí algunos datos interesantes sobre la advocación antigua de algunas capillas, su cesión a particulares y la dotación artística de las mismas. Especialmente ricas son las informaciones sobre la actual capilla de San Joaquín (antes de Santa Bárbara y primitivamente de San Juan Bautista), que en 1654 fue concedida por el Cabildo a Bartolomé Santolaria y a su hijo, el canónigo José Santolaria. Éste la renovó a sus expensas, encargando el retablo, las verjas y las pinturas, que a juicio de Novella “... *no parecen de pincel desgraciado*” (vol. III, pp. 493-494). Al referirse a la capilla del Santo Cristo de los Milagros alude a la renovación de la misma en 1622 por el obispo Juan Moriz de Salazar y menciona la colocación en 1693, por orden del Cabildo, de los dos grandes cuadros colaterales, tradicionalmente –y de forma errónea– atribuidos a Berdusán (vol. IV, pp. 46). Y finalmente cita la capilla de San Martín, fundada como tal en 1438 por el mercader oscense Martín de Bolea y renovada (en fecha indeterminada) por sus patronos, los condes de Atarés; Novella da fe de la existencia, en la capilla y en el retablo, de los escudos de los Sanz de Latrás y de los Augullanas, y habla del mal estado en el que se encontraba el lugar, donde únicamente se celebraba en el día de los santos Simón y Judas (vol. IV, p. 270).

El *Teatro histórico*, iniciado en 1780 por Lamberto de Zaragoza y continuado en 1792 por Ramón de Huesca, incluye un manantial de noticias entre las que no encontramos referencias directas a obras, pero sí datos colaterales que podrán cobrar sentido cuando la investigación avance. Ramón, en la descripción de Huesca (tomo VI) y al glosar la figura del obispo Juan Moriz de Salazar, habla de la capilla del Santo Cristo de los Milagros, realizada a sus expensas en la catedral, pero no cita los cuadros de los muros laterales, a los que acabamos de referirnos en el párrafo anterior. Al hablar de las iglesias de la ciudad (tomo VII) se sirve de Ponz, pero sus observaciones artísticas son mínimas; así, cuando habla del altar mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo, menciona su dedicación, pero nada dice de la pintura central, y al tratar del convento de Capuchinas se centra exclusivamente en su fundadora. Sin embargo, en la basílica de San Lorenzo sí nombra a Bartolomé Vicente, autor de las pinturas del retablo mayor, quien aparece también en el índice del tomo.

Ferrer y Racax, monje benedictino en el monasterio de San Juan de la Peña y cronista oficial de la villa de Ejea desde 1793, pretendió con su obra dar a conocer la historia de su localidad natal en forma de crónica narrativa, al comprobar la falta de estudios anteriores:

“La desgracia de no haber producido Exea entre sus sabios hijos uno que quisiese dedicar alguna parte de su estudio a la narración de sus antigüedades y glorias, la ha privado de representar en el teatro del mundo todo aquel conjunto de grandeza y estimación que le corresponde; pues al paso que sus naturales han olvidado el hablar y escribir de sus excelencias, han conseguido los extraños en ignorarlas o equivocarlás, como una cosa que los interesaba muy poco” (pp. III-IV).

Por lo que hasta ahora hemos visto, podríamos perfectamente extrapolar las palabras de Ferrer a su paisano pintor, y al mismo tiempo reprochar al monje-cronista haber caído en el defecto que critica, pues él mismo olvidó citar a aquél en el capítulo once, dedicado a los ejeanos ilustres. Entre los que menciona del s. XVII, figuran religiosos como Pascual Mandura, canónigo de la Seo zaragozana, o Miguel Lorenzo de Frías y Espinel, confesor de Juan José de Austria (a quien biografíó en 1767) y obispo de Jaca, y algunos pocos laicos como Matías de Bayetola y Cabanillas, perteneciente al conocido

linaje infanzón ejeano de los Bayetola, regente y vicescanciller del Consejo Supremo de Aragón ³³⁰. Sin duda, la religión y la política seguían acaparando la atención de los historiadores y cronistas, a pesar de los esfuerzos de los artistas por ver reconocida la importancia y el sesgo intelectual de su trabajo. Parece claro, por tanto, que el recuerdo del origen ejeano de Berdusán había muerto ya en su villa natal, tan solo un siglo después de hacerlo él. La honra y profesionalidad de Ferrer queda, no obstante, a salvo con esta curiosa frase que no nos resistimos a reproducir:

“No debe dudarse, que se quedan en silencio algunas personas cuyo mérito ilustró en otro tiempo a nuestra patria [...] habiendo sido tan fecundo, que aun en el sexo femenino ha producido algunas memorables” (p. 207).

Por lo que respecta a Ignacio de Asso y su *Historia de la economía política*, ninguna sorpresa nos aguarda, pues toma los datos aportados por Jusepe Martínez y Antonio Palomino para hacer un breve compendio o historia de la pintura aragonesa desde el s. XIV. Historia que aparece en el capítulo dos bajo el título “De las Artes de lujo” y en la que, como resulta lógico dadas las fuentes utilizadas, se ignora por completo a los pintores de la generación de Vicente Berdusán (con la excepción de Bartolomé Vicente, de quien se mencionan las pinturas del retablo mayor de la basílica de San Lorenzo en Huesca). Asso refuerza además la posición preeminente de Jusepe Martínez al considerar a éste y a Francisco Ximénez “... los dos últimos pintores de algún mérito que ha tenido esta ciudad”.

En 1794 se publicó el último tomo del *Viage de España* de Antonio Ponz ³³¹, guía seria y esmerada de los tesoros artísticos de España que alcanza la categoría de inventario artístico de las poblaciones que el autor visita. Ponz multiplica las noticias conocidas sobre pintura barroca pero sus comentarios sobre este ingente catálogo de cuadros son siempre sumarios y apresurados, lo que puede explicarse por la magnitud de la empresa, y en la mayoría de las ocasiones claramente desenfocados o distorsionados por su visión académica y clasicista. Así, es frase célebre la que dedica, en el tomo quince (el referido a Aragón), a la iglesia del Real Seminario de San Carlos en Zaragoza, a la que compara con “... una tienda de espejero, y mucho más la Capilla de la Comunión” (p. 60), símil que contrasta con las opiniones siempre elogiosas que este templo y su capilla han suscitado entre historiadores y viajeros ³³²; ninguna alusión a la serie eucarística de la capilla de San José (también llamada de la Comunión o de los Villahermosa). Sigue su descripción de los monumentos zaragozanos y al referirse al convento de Jesús de franciscanos, donde sabemos había pinturas de Berdusán hoy desaparecidas (como el propio convento), enumera las capillas de la iglesia y también las perimetrales del claustro, donde “... la piedad moderna de los fieles desahogó [...] su devoción, habiendo fundado en su circunferencia buena porción de altaritos [sic],

³³⁰ . En esta nómina se echa en falta otro nombre destacado: el de Miguel Ramón Zapater y López, monje cisterciense contemporáneo de Berdusán autor de hagiografías y obras históricas que fue nombrado cronista general de su orden y desempeñó también el cargo de cronista de la Diputación del Reino. Esta ausencia, que llama poderosamente la atención por la común actividad de Zapater y Ferrer, fue subsanada por Ricardo del Arco en su *Reseña histórica de la Villa de Ejea de los Caballeros* (ARCO Y GARAY, 1972).

³³¹ , PONZ PIQUER, 1772-1794.

³³² . El propio Ponz cita a uno de estos viajeros, el P. Norberto Caimo (al que apoda humorísticamente *Vago Italiano*), quien en una carta fechada en 1755 “dixo de esta Iglesia que era la piu vaga, esto es, la más gentil de Zaragoza, como también la más rica de oro, y alhajas: sin duda le deslumbraron las doraduras, y los estucos que él tuvo por mármoles” (p. 61). Sobre este viajero: CAIMO, 1759-1767 / GARCÍA MERCADAL, 1999, vol. IV, p. 777.

ridículos por los respectivo al arte, aunque en uno, u otro se ve alguna pintura razonable” (p. 65). Nos quedamos con la duda de si entre estas “*pinturas razonables*” estarían las de Berdusán (cuyo emplazamiento exacto desconocemos), pero lo escueto de la información y la prevención del autor hacia todo lo barroco nos impide ir más allá: “*No se puede hablar de todo, como otras veces he dicho, y particularmente de las obras desconcertadas...*” (p. 69)³³³. Ninguna otra referencia, siquiera colateral, encontramos en otras localidades aragonesas como Huesca, que no visita personalmente y de la que cita los monumentos principales, pero sin detenerse en su descripción.

Lo mismo sucede cuando consultamos el tomo quinto (dedicado a Madrid) y comprobamos que en la iglesia de San Ildefonso, para la que Berdusán pintó en 1691 una de sus más logradas inmaculadas, Ponz únicamente cita una *Venida del Espíritu Santo* de Vicente Carducho y un *San Hermenegildo* de Juan Carreño.

Ponz escribió también un *Viage fuera de España*³³⁴, dedicado a su *tour* europeo, pero en el que incluyó algunas localidades españolas que visitó al inicio y al final del recorrido, entre ellas Pamplona, Tudela y otros pueblos de Navarra. En el caso de Tudela y de su catedral se refiere al retablo mayor y sus colaterales, y de forma despectiva a las capillas de Santa Ana y de la Concepción; nada dice de las iglesias y conventos de la ciudad, cuya descripción deja para otra ocasión. Ningún dato en el resto de localidades con obra documentada (Pamplona, Caparros, Cintruénigo...).

La ingente tarea de recopilación y redacción llevada a cabo por Ponz, pese a ser estéril para nuestros propósitos, abrió el camino para otros historiadores que practicaron en el siglo siguiente los viajes artísticos y literarios, cimentando una historia del arte que ya no podía concebirse sin la contemplación y el estudio directos de las obras.

El llamado “siglo de las luces” terminaba pues habiendo iluminado poco la figura de Berdusán, que continuaba siendo, a los ojos de la historiografía artística, una sombra sin detalles cada vez más difusa por el paso del tiempo.

3.1.5. El siglo XIX: de Ceán Bermúdez al conde de la Viñaza

Si uno de los propósitos de Palomino, manifestado en el preludio al *Parnaso*, fue el de estimular a otros autores para que completasen y continuasen su obra, hubo que esperar hasta el año 1800 para ver este deseo cumplido en la persona de Juan Agustín Ceán Bermúdez y su célebre *Diccionario*³³⁵. Ceán comienza su obra reconociendo la

³³³ . Con esta frase, Ponz resumió de forma franca las limitaciones y prejuicios de su trabajo y su actitud hacia cierto tipo de arte, el barroco, al que concedía un valor inferior. Con el adjetivo “desconcertadas” parece aludir a una cualidad negativa de las propias obras, que le parecían desordenadas o desarregladas, o tal vez al desconcierto, perplejidad o turbación que le producía su contemplación.

³³⁴ . PONZ PIQUER, 1785. Resulta interesante comprobar cómo en el prólogo de esta obra el autor se hace eco de algunos viajes de extranjeros por España y cita a Richard Cumberland y sus anécdotas sobre eminentes pintores españoles, obra en inglés que se comenzó a publicar en Londres en el año 1782. Ponz demuestra así estar al tanto de las novedades editoriales, incluidas las extranjeras, y además haberlas manejado, pues señala los débitos que tienen las *Anecdotes* de Cumberland respecto de las *Vidas* de Palomino.

³³⁵ . CEÁN BERMÚDEZ, 1800 / 1965. Hemos optado por incluir a Ceán y su obra en el inicio de este capítulo por considerar que plantea un método y una actitud hacia el dato histórico que tiene que ver más con el positivismo decimonónico que con la erudición académica anterior. Antes de Ceán, en los últimos años del s. XVIII, hubo otros intentos de elaboración de diccionarios de artistas que tuvieron alcances geográficos limitados, como ocurre con los *Hijos de Madrid ilustres* de José Antonio Álvarez (ÁLVAREZ Y BAENA, 1789-1791), o que quedaron en proyecto, como sucede con el anónimo *Noticias, Documentos y Papeles para formar un Diccionario...* (ANÓNIMO, 1796), conservado en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano en Madrid. Estas *Noticias* consisten en 388 fichas manuscritas pegadas en páginas en blanco, redactadas por varias manos, que contienen datos de artistas españoles, casi todos ellos del s. XVIII; en ciertas expresiones hay coincidencia con el texto de Ceán, por lo que puede tratarse del

labor de su antecesor, a pesar de los “*pocos auxilios*” con que contó, lo que justifica las carencias y defectos que señala en el prólogo (pp. III-IV): haberse limitado a la pintura, no ilustrar los hechos ni su cronología, dar acogida a “*fábulas y cuentecillos*”, la escasez de crítica artística, la uniformidad en sus juicios, la generosidad en las alabanzas y “*otros defectos a que le arrastraron la bondad de su carácter y el mal gusto de su tiempo*”. Tras esta enumeración de los pecados ajenos, Ceán hace propósito de enmienda y se propone asimilar lo mejor de Palomino (su empeño) y evitar sus errores. Con este objetivo, abre el campo de estudio a todas las bellas artes (excluyendo la arquitectura, que merecía un estudio separado y había sido ya compendiada por Eugenio Llaguno y Amirola³³⁶) y se impone un método riguroso de acopio y análisis que detalla minuciosamente y que podría resumirse en las siguientes fases:

a/ Lecturas y extractos de libros, tanto españoles (incluyendo aquí la tratadística de los siglos XVI-XVII, las obras de Palomino, Mengs, Guevara, Ponz y otros académicos, las constituciones y actas de las academias y de las escuelas de dibujo...) como extranjeros.

b/ Búsqueda de escritos inéditos y extracto de sus noticias (como el *Epílogo* de Díaz del Valle, del que -a juicio de Ceán- Palomino no sacó todo el partido posible, o los *Discursos* de Martínez, que permanecían inéditos y de los que circulaba, desde finales del s. XVIII, alguna copia manuscrita), así como documentación de archivo (de los “cinco libros” parroquiales y de protocolos notariales), labor ésta para la que contó con ayuda.

c/ Examen de las obras para descubrir autorías (a través de las inscripciones o del análisis del estilo) con criterios rigurosos. Alude por tanto a la utilización del método formalista y a la importancia de los estilemas. Este examen incumbe a las obras expuestas al público pero también a las de colecciones particulares.

d/ Utilización de las fuentes orales y de la tradición.

La obra de Ceán marca por tanto el salto hacia una historia del arte renovada en sus métodos y enfoques que se distancia claramente del afán acumulativo o compilatorio que predominaba en los escritos de Palomino y de Ponz, aunque inevitablemente se lucre con prudencia de sus valiosas aportaciones. El *Diccionario* pretende cribar el dato objetivo y eliminar la anécdota, pero sobre todo hace uso de un método histórico y aporta el espíritu crítico del que carecían sus antecesores. Desde el punto de vista del género y de la estructura de la obra, el *Diccionario* es en realidad una suma de monografías individuales de artistas fallecidos con anterioridad a 1800, dispuestas en orden alfabético (Ceán descarta, justificando su elección, los criterios cronológico, geográfico o por escuelas), que siguen el esquema de “vida y obras”. Por ello, en su conjunto el *Diccionario* carece todavía de perspectiva histórica, no aporta visiones de conjunto y obvia las conexiones e interrelaciones con las que tejer una auténtica historia del arte; historia que, no obstante, Ceán ensayó tímidamente, en forma de redacción corrida, al menos en dos ocasiones: en la introducción al *Diccionario* y en una *Historia general de la pintura*. En la primera (pp. XXXV-LX) alude a algunos pintores de la segunda mitad del siglo XVII: Carreño, Pareja, Cerezo, Pereda y Cabezalero “...y otros de las provincias [...] (que) no llegaron a poseer en el grado de sus maestros las

trabajo de recopilación previo de alguno de sus colaboradores en el *Diccionario* (YEVES ANDRÉS, 1998, tomo 2, núm. 436, p. 626).

³³⁶ . Aunque finalmente fue Ceán quien completó toda esa información, le dio forma y la publicó, manteniendo el nombre de Llaguno (LLAGUNO Y AMIROLA, 1829).

perfecciones del arte”, aunque entre éstos exceptúa a Claudio Coello. En cuanto a la *Historia*, era en realidad una refundición del *Diccionario* completada con muchas noticias que quedó inédita y quizá inacabada ³³⁷.

En cuanto al *Diccionario* propiamente dicho, la mención a “VERDUSAN (Vicente)” resulta breve y poco concisa: “*Pintor. Residía en Pamplona con mucho crédito a mediados del siglo XVII, donde dejó obras públicas y privadas. Palom.*” (t. V, p. 182). Pensamos que Ceán, en esta ocasión, no apuró su método de acopio de noticias, pues se limitó a alargar artificialmente e interpretar con ambigüedad los escuetos datos de Palomino.

Al igual que sucedió con el *Parnaso*, el *Diccionario* tuvo eco inmediato en forma de extractos, refundiciones y traducciones, entre ellas las conocidas de Frédéric Quilliet y Louis Viardot ³³⁸. Quilliet cita a bastantes artistas aragoneses (Bisquert, Felices de Cáceres, Galbán, Orfelin, Leonardo, Martínez, Pertús, Plano, Rabiella, Vera Cabeza de Vaca, Vicente, Ximénez Maza) pero no a Berdusán. Viardot es más parco con los artistas locales, tal vez por considerar que ésta y otras pequeñas escuelas quedaron eclipsadas y absorbidas por la madrileña, y se limita a citar a Jusepe Leonardo y a Jusepe Martínez, quien tras su aprendizaje en Roma fue en Zaragoza “*le premier dans son art*” (p. 278).

Durante el s. XIX la literatura de vidas, perpetuada y actualizada por Ceán, seguirá ese “camino paralelo” de la historia del arte que tendrá, mediado el siglo, otros cultivadores como Francisco Zapater y Gómez ³³⁹ y que culminará de forma sobresaliente con las *Adiciones* del conde de la Viñaza ³⁴⁰, de las que se dará cumplida cuenta al final de este capítulo. La obra de Zapater y Gómez es un compendio de noticias sobre artistas aragoneses y de otros que ejecutaron obras en esta región hasta principios del s. XIX. Utiliza como fuentes principales la *Historia* de Ceán, los *Anales* de William Stirling ³⁴¹, el *Viaje* de Ponz, las *Noticias* de Llaguno, la *Historia* de Asso y los *Recuerdos y Bellezas de España* de José M^a. Quadrado ³⁴², del que se hará mención. Zapater acepta con reparos la división tradicional en escuelas regionales, entre las que la aragonesa presenta un periodo de florecimiento que se inicia a principios s. XIV y termina a fines del siglo XVII, aunque a mediados de esta última centuria “...se contaminaron los pintores aragoneses haciéndose naturalistas serviles, prefiriendo la brillantez falsa del colorido, a las partes más principales de la pintura”, y en ese estado de postración se mantuvo, según el autor, hasta la llegada del academicismo. En su listado amplía la información de Ceán, pero no menciona a Berdusán entre los de su generación, representada por Bartolomé Vicente, Francisco de Vera Cabeza de Vaca, Gerónimo Secall o Secano y, ya en el cambio de siglo, por Francisco del Plano y Pablo Raviella. En nota aparece también señalado el trabajo de Claudio Coello y Sebastián Muñoz en la Mantería.

A mediados de siglo vieron la luz las dos primeras ediciones de los *Discursos* de Jusepe Martínez, preparadas por Mariano Nougues Secall (1853) y Valentín Carderera

³³⁷ . Conservada en la biblioteca de la Real Academia de San Fernando, esta institución publicó sendos extractos que abarcan hasta los pintores del reinado de Felipe III en su revista *Academia* (CEÁN BERMÚDEZ 1951, pp. 209-243; CEÁN BERMÚDEZ, 1953, pp. 25-70), aunque anteriormente algunos autores como Sebastián Miñano (MIÑANO, 1826-1829, tomo X, pp. 80 y ss.) habían hecho amplio uso, como se verá, de algunos fragmentos.

³³⁸ . QUILLIET, 1816; VIARDOT, 1839.

³³⁹ . ZAPATER Y GÓMEZ, 1859 / 1863.

³⁴⁰ . VIÑAZA, 1894.

³⁴¹ . STIRLING-MAXWELL, 1848 / 1891

³⁴² . QUADRADO, 1844 / 1937.

(1866)³⁴³. En el prólogo de la primera, el editor hace alusión a una memoria leída como secretario general de la Academia de Bellas Artes de San Luis donde incluía una “reseña de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores aragoneses”; reseña que no es otra cosa que un listado ordenado de nombres, en el que no aparece Vicente Berdusán. Nogués cita sus fuentes en el prólogo: Díaz del Valle, Palomino, Ponz y Ceán.

Más interesante resulta la edición de Valentín Carderera, pues éste maneja con soltura las fuentes anteriores, incluyendo algunas de carácter local no utilizadas por Nogués, como Asso y Zapater, y además se muestra concienciado de la necesidad de colaborar en el “... edificio que está por construir de la historia de la pintura en Aragón”, razón que le movió a “emprender el trabajo de presentar la escena o fondo del cuadro en que ha de estar retratado Jusepe Martínez [...] aunque nos limitemos al estrecho círculo de su siglo y al país en que brilló” (p. 1). Con este objetivo, Carderera escribió para su edición una “Noticia de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón” (pp. 1-50), para la que encontró un obstáculo considerable que había provocado el olvido histórico: la falta de noticias y de escritos sobre el tema, pues “... la general desidia en registrar los nombres y noticias de nuestros artistas, es infinitamente más notable en Aragón...” (p. 8). En esa reseña hay un apartado referido a los artistas “... posteriores a Martínez y extraños a Aragón” en la que se habla de Claudio Coello:

“...cuyas pinturas en las bóvedas de la iglesia de la Mantería debieron ejercer grande influencia entre los pintores del reino al finalizar el siglo XVII, que recompensaron con magia de color algunas incorrecciones en el dibujo. Uno de ellos fue Vicente Verdusán, que dejó numerosas obras coloridas con buen gusto en las iglesias de Huesca, en el monasterio de Beruela (sic) y en Navarra...” (p. 29).

Este párrafo encierra informaciones y opiniones de gran trascendencia historiográfica para nuestro artista: en primer lugar, por incluirlo en la nómina de pintores que acusaron la influencia decisiva de Coello (influencia que hoy no es admitida, pero que se convirtió a partir de Carderera en un tópico de prolongada vigencia); en segundo lugar, por sus acertadas alusiones críticas a la “magia del color”, a las “*incorrecciones del dibujo*” y a las “*obras coloridas con buen gusto*”; y especialmente por incluir una primera mención –lamentablemente breve y genérica- a pinturas existentes en las iglesias de Huesca, en el monasterio de Veruela y en Navarra.

Siguen a este importante comentario una serie de interesantes consideraciones sobre historia social del arte (clientela, promoción, coleccionismo público y privado, géneros...) y menciona algunos ejemplos de colecciones particulares oscenses y zaragozanas que debía de conocer bien. Carderera concluye su escrito señalando la influencia que pudo ejercer Martínez, por su longevidad y prestigio reconocido, en la pintura aragonesa, “... retardando la total decadencia del arte”.

Tanto en la edición de Nogués como en la de Carderera (no así en la de Julián Gállego de 1988) se incluyen una serie de apéndices que no pertenecen al manuscrito original de Martínez y que reciben numeración distinta. De todos estos añadidos, nos interesa el que figura con el número tres en la edición de Carderera (dos en la de Nogués), incorporado por el deán Juan A. Larrea en 1796 y que contiene noticias sobre artistas zaragozanos sacadas de Palomino; en estas noticias aparecen citados Sebastián

³⁴³ . MARTÍNEZ, 1853; ídem, 1866.

Muñoz y Claudio Coello (por su trabajo en la Mantería), Bartolomé Vicente, Gerónimo Secano, Asensio, Polo, Pertús, Rabiela (sic) y Plano.

Paralelamente a la historia biográfica, otros géneros alcanzaron en ese mismo siglo un gran desarrollo; nos referimos a los viajes artísticos y literarios (reales o figurados), los diccionarios geográfico-estadísticos, las historias locales, las guías histórico-artísticas y las guías de museos. Trataremos cada uno de ellos de forma independiente.

Literatura de viajes

La estela viajera de Ponz va a ser seguida por muchos otros con diversa fortuna³⁴⁴ y dio lugar a iniciativas de ámbito nacional y colectivo que se plasmaron en colecciones, como es el caso de los “Recuerdos y Bellezas de España”. El tomo correspondiente a Aragón, redactado por José M^a. Quadrado, se publicó en 1844 y en él su autor se muestra deudor de Ponz no sólo en las informaciones sino también en la mentalidad académica que abominaba de los “*delirios*” del barroco. Ninguna cita a Berdusán en su recorrido por Huesca, donde menciona sin más detalle algunas capillas de la catedral y de la iglesia de Santo Domingo; ni en Zaragoza, donde visita la iglesia del Seminario (San Carlos) “...*con la profusión de barrocas extravagancias que les dan* [a esta y otras iglesias] *tan injusto renombre*” (p. 190); ni tampoco en Tarazona, Veruela y Daroca.

Quadrado hizo uso casi literal del texto de los *Recuerdos* cuando en 1886 publicó el volumen dedicado a Aragón en una nueva iniciativa editorial a escala nacional: “España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia”³⁴⁵, demostrando no haber actualizado sus anotaciones con las informaciones aparecidas en esos cuarenta años.

Para esa misma colección escribió Pedro de Madrazo los volúmenes correspondientes a Navarra y Logroño³⁴⁶, en los que aprovechó los datos aportados por el historiador navarro José Yanguas y Miranda en su *Historia compendiada*³⁴⁷, en el *Diccionario de Antigüedades del reino de Navarra* y en el *Diccionario histórico-político*. Se sirve también del tomo cincuenta sobre las Iglesias (entiéndase este término en su sentido más amplio) de Tarazona y Tudela escrito por Vicente de la Fuente para la ciclópea *España Sagrada* iniciada por el P. Enrique Flórez³⁴⁸ y de *la Descripción histórico-geográfica de Tudela y su merindad*³⁴⁹. A propósito de la sala capitular de la catedral de Tudela, Madrazo se refiere a su promotor, el deán Basilio de Camargo y Castejón, quien “... *la adornó con cuadros de asuntos tomados de la vida de la Virgen; obra de un pintor llamado Vicente Berdusán, que aunque adocenado, gozaba a la sazón de gran crédito en Pamplona*” (p. 385); y en nota a pie de página dice que “*Ceán le nombra, escribiendo su apellido Verdusán, y citando a Palomino*”. En otro momento, al

³⁴⁴ . Ya en los dos primeros decenios del siglo tenemos los ejemplos de Isidoro Bosarte (BOSARTE, 1804), José Joaquín y Jaime Villanueva (VILLANUEVA, 1805) o Nicolás de la Cruz (CRUZ, 1806-1813), que tuvieron un alcance geográfico limitado.

³⁴⁵ . QUADRADO, 1886.

³⁴⁶ . MADRAZO, 1886. Por cierto que la edición supuestamente facsímil de esta obra publicada en 1972 (MADRAZO, 1972) aparece incompleta, faltando, entre otras cosas, el capítulo dedicado a Tudela.

³⁴⁷ . YANGUAS Y MIRANDA, 1832. Esta obra era, a su vez, un resumen historiado de los *Anales del reino de Navarra* de los cronistas del s. XVII José de Moret y Francisco de Aleson.

³⁴⁸ . FUENTE, 1866. Obra que proporciona muchos datos sobre fundaciones y episcopados pero escasas noticias artísticas, al igual que ocurre en el tomo IL del mismo autor sobre la Iglesia de Tarazona (FUENTE, 1865).

³⁴⁹ . Manuscrito en tres volúmenes fechado en 1788, conservado en la Real Academia de la Historia en Madrid. Esta obra sirvió también de base para lo correspondiente a Navarra del *Diccionario Geográfico-Histórico de España* (DICCIONARIO, 1802), redactado en parte por el P. Joaquín Traggia, que no tuvo continuidad y en el que las referencias artísticas son escuetas.

hablar de las dos sacristías y de la sala capitular, se vuelve a referir a los cuadros como “... pinturas de escaso valor de Vicente Verdusán, aunque sea obra del piadoso D. Basilio de Camargo, no valen la pena de que perdamos en ellas un tiempo que podemos aprovechar mejor contemplando objetos de verdadera importancia artística” (p. 389).

Visto está, a juzgar por la nota y lo que a continuación dice, que Madrazo no acabó de asimilar la correcta escritura del apellido del artista, a quien por lo demás consideraba un artista adocenado y sin ningún interés ³⁵⁰; seguramente por ello no volvió a dedicarle ni un segundo de su tiempo, a pesar de haber visitado varias localidades navarras donde había pruebas de su arte. Puede apreciarse también cómo permanecía vigente todavía la alusión de Palomino sobre el buen crédito que Berdusán tenía en aquellas tierras.

Los *Recuerdos* de Quadrado fueron una de las fuentes principales que utilizó Carlos Soler y Arqués para escribir *De Madrid a Panticosa. Viaje pintoresco...* ³⁵¹, pero afortunadamente para nuestro propósito enriqueció su texto con noticias que bien pudieron ser fruto de sus propias indagaciones o bien pudieron serle comunicadas por otros eruditos locales (probablemente Valentín Carderera, quien como ya hemos visto al tratar de su edición de los *Discursos* de Martínez era conocedor, al menos desde 1866, de la existencia de obras de Berdusán en las iglesias de Huesca ³⁵²). Como resultado de todo ello, disponemos de un primer –aunque incompleto– catálogo de la producción berdusanesca en la catedral oscense. Así, al tratar de la capilla de San Martín, Soler habla de forma telegráfica pero ajustada del “... buen retablo, cuadro grande del Santo, con gloria, en el que está marcado el estilo de Verdusán, buen colorista, que pintó mucho para esta iglesia” (p. 58) y menciona también el cuadro del ático que representa a *San Simón y San Judas* y los escudos de talla que lo flanquean, así como los lienzos que cubrían las paredes laterales, aunque sin dar atribución. En la capilla de San Joaquín la descripción es más rica en detalles: Soler identifica el escudo de los fundadores (la familia Santolaria), alude a la “*lindísima cúpula*” y a los doce segmentos (cascos) que la forman, “*todos pintados por Verdusán, en telas pegadas a la pared*” (p. 59) y sigue la descripción de cada uno de los segmentos cardinales donde está representado el Niño Dios, sentado en graciosas y variadas posturas sobre el monograma de su nombre ³⁵³; en

³⁵⁰ . En su escrito Madrazo presta, por lo general, poca o nula atención a lo barroco, estilo que considera “*bastardo y decadente*”, especialmente en los casos en que ha enmascarado o alterado –casi en términos de profanación– las estructuras arquitectónicas y las imágenes medievales, por las que claramente muestra predilección.

³⁵¹ . SOLER Y ARQUÉS, 1878.

³⁵² . Todo parece indicar que Soler tuvo conocimiento de esos nuevos datos después de haber publicado su *Huesca monumental* (SOLER Y ARQUÉS, 1864), pues en aquella ocasión únicamente se sirvió de Quadrado (amén de otras fuentes anteriores como Ramón de Huesca, Vicente de la Fuente o Jerónimo Zurita), a quien copió de forma literal en su mención a las capillas laterales de la catedral.

No es descabellado que Soler pudiera servirse también del *Ceremonial* de Vicente Novella, conservado en el Archivo de la Catedral, pues en sus descripciones menciona detalles y datos recogidos por aquél.

³⁵³ . En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un dibujo procedente de la colección Carderera que representa al *Niño Jesús en actitud de bendecir*, sentado sobre el monograma IHS. En el catálogo elaborado por Angel M. de Barcia (BARCIA, 1906, núm. 501, pp. 106-107) se indica que sería un dibujo preparatorio para uno de los cascós de la cúpula pintada por Berdusán, información que el autor obtuvo de la inscripción autógrafa del propio Carderera (este hecho parece reafirmar los conocimientos que el erudito oscense tenía sobre el artista ejeano, de los que pudo lucrarse Soler y Arqués). En la brevísima sinopsis biográfica que acompaña la obra, Barcia utiliza como fuente exclusiva a Ceán, obviando todo lo publicado posteriormente sobre las pinturas de Berdusán en la seo oscense.

Este dibujo no aparece citado en los repertorios y catálogos habituales de dibujos españoles, como los de August L. Mayer (MAYER, 1920), Sánchez Cantón (SÁNCHEZ CANTÓN, 1930) o Enrique Lafuente Ferrari (LAFUENTE FERRARI, 1934), ni formó parte de la conocida exposición *El dibujo español de los*

los restantes ocho lados está representado un bello ángel de rodillas, y en la clave o plano culminante donde se reúnen estos segmentos, aparece el Santo Padre, rodeado de espíritus celestes; los lunetos donde apoya dicha cúpula están adornados con estucos, y en cada centro un evangelista de medio cuerpo. A continuación describe Soler el retablo principal y luego los de los muros laterales, sin demasiado orden pero introduciendo algunas claves de interpretación iconográfica; “*casi todas estas pinturas son del expresado Verdusán, y una está firmada*” (p. 60-61). De la capilla del Santo Cristo de los Milagros destaca Soler los dos grandes cuadros apaisados que llenan las paredes colaterales: “*En el lado del Evangelio representa a Jesucristo en casa de Simón el Mago, con la Magdalena a sus pies, exacta copia pintada, al parecer, por Verdusán, de la hermosa composición de Poussin. El lienzo de enfrente, la entrada de Jesucristo en Jerusalén, es debido a los mismos pinceles*” (p. 75).

En la misma ciudad de Huesca se detiene en el Museo Provincial, del que cuenta que fue establecido en 1873 en el Colegio Imperial y Mayor de Santiago por iniciativa de Valentín Carderera; entre los fondos propiedad del estado (es decir, no procedentes del legado Carderera) cita “*Una Santa Teresa, de cuerpo entero, escribiendo, por V. Verdusán*” (p. 110) y a continuación, sin dar atribución, un *San Pedro y San Pablo* (con toda probabilidad este cuadro es el que en los catálogos del museo figura como *Glorificación de los santos apóstoles Pedro y Pablo*). Ninguna otra mención pertinente en el resto de iglesias de la ciudad.

El balance de la aportación de Soler no puede ser mejor en lo que se refiere a las pinturas de las capillas de San Martín y San Joaquín, cuya autoría, en el primer caso, no ha sido certificada hasta fechas bien recientes por nosotros con la lectura de la firma en el cuadro principal. En el caso de los cuadros de la capilla del Santo Cristo, la atribución dudosa a Berdusán se ha perpetuado hasta la actualidad, y lo mismo sucede con los dos cuadros citados del Museo Provincial (nótese que sólo al de Santa Teresa se le da la atribución, pero tal vez la cita inmediata del *San Pedro y San Pablo* provocó que a éste se le aplicara la misma autoría, que se ha mantenido hasta la década de 1990 y que hoy la crítica rechaza en ambos casos).

Dentro de este apartado podemos incluir también el *Aragón histórico, pintoresco y monumental*³⁵⁴, obra colectiva en la que se utilizaron las informaciones de los cronistas del reino (Jerónimo Zurita y Juan Andrés de Uztarroz), de Francisco Diego de Aynsa, de Ramón de Huesca, de José M^a. Quadrado, de Carlos Soler y de Pascual Madoz y su *Diccionario*, del que se hablará más adelante. La voz “Huesca” fue redactada por José Pleyán de Porta y para la descripción de las capillas de la catedral oscense remite al *Viaje pintoresco* de Soler: “... y en la capilla de San Martín se mira en un gran cuadro la imagen del Santo, estilo de Verdusan” (p. 462); lo mismo hace cuando habla del Museo Provincial, en cuya sección de pintura hay obras de “... Carducci, Spranger, Boloñés, Arpino, Verdusan y Bayeu, figurando algunas copias de Guido Rheni (sic), Veronés, Ticiano...”. Resulta reconfortante ver cómo el nombre de Berdusán aparece, siquiera en relación sumaria como ésta, junto a pintores afamados, lo que demuestra que, al menos en el ámbito oscense, su obra se iba conociendo y valorando, aunque

siglos de oro (PÉREZ SÁNCHEZ, 1980), pero sí lo hizo en la mencionada *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 b, p. 280), en cuya ficha catalográfica el profesor Pérez Sánchez incide en la hipótesis de la formación madrileña del artista, que se evidencia incluso en la técnica utilizada en el dibujo.

Sobre la colección Carderera de grabados y dibujos, que fue vendida al estado en 1867, puede verse: CARDERERA Y SOLANO, 1864, pp. 103-113, y SANTIAGO PÁEZ, 1992, pp. 117 y ss.

³⁵⁴ . VV.AA., h. 1889 / 1994 a.

echemos en falta comentarios de crítica artística referidos a estilo, influencias o modelos.

Por último, cabría mencionar los numerosos viajes de extranjeros que, con diversa minuciosidad y acierto, dejaron por escrito sus observaciones de contenido artístico³⁵⁵, entre las que lamentablemente no hemos encontrado, hasta el momento, ninguna referencia a nuestro artista.

Los diccionarios geográfico-estadísticos

Este género, nacido en el seno del “siglo de las luces” y del periodo ilustrado, se desarrolló en el s. XIX como medio de difusión de datos, pero también con un claro propósito de estimulación y fomento de la actividad económica nacional en sus diversos campos. Sus informaciones artísticas son forzosamente escuetas en casi todos los casos, como ya hemos visto en el fracasado proyecto de 1802, pero en ocasiones deparan alguna sorpresa, como ocurre con el de Sebastián Miñano, publicado entre 1826 y 1829; en la voz “Zaragoza” del tomo X aparece inserto un “Extracto de la Historia general de la pintura por lo perteneciente a la escuela aragonesa, escrita e inédita en 11 volúmenes por el consiliario de la Real Academia de San Fernando D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez”, cuya extraña presencia en el texto es justificada por el autor como medio para que la “Academia de las tres nobles artes”, sumida entonces en penurias económicas, fuera conocida. El texto de Ceán se inicia en la emblemática fecha de 1318, año que muchos otros autores habían tomado ya como inicio del progreso de las artes en Zaragoza, y avanza rápido hasta el siglo XVII, donde se detiene para nombrar a un buen número de artífices de la generación de Jusepe Martínez, con cuyo fallecimiento la escuela aragonesa “... comenzó a decaer en cierta manera en una servil imitación de la naturaleza, sin la mejor exactitud en el dibujo, y falta de expresión en las actitudes” (p. 82). Menciona a continuación a otros artistas como Fr. Antonio Martínez, Bernardo Polo, Pedro Aibar, un tal Asensio, Bartolomé Vicente “... discípulo de don Juan Carreño en Madrid”, Francisco de Vera Cabeza de Vaca, Gerónimo Secall y, ya entrado el siglo XVIII y en plena decadencia en que estaba sumida la pintura, Francisco Artiga, Francisco Plano y Pablo Rabiella. No es extraña la ausencia de Berdusán, pues para Ceán era un artista vinculado exclusivamente a tierras navarras.

El *Diccionario* de Pascual Madoz³⁵⁶, a diferencia, del anterior, no enriqueció sus contenidos con textos de estas características, y su prolijidad y minuciosidad de noticias en algunos materias no artísticas hace que lamentemos todavía más la ausencia total de datos sobre nuestro asunto. A pesar de ello, sigue siendo una referencia imprescindible para todo tipo de estudios históricos, y lo ha sido para nosotros en algunas informaciones colaterales.

Las historias de villas y ciudades

Escritas por eruditos locales, constituyen otra fuente de información que, a las virtudes de proximidad y conocimiento de lo tratado, añaden habitualmente una excesiva subjetividad y una notable falta de rigor y método. Resultan así un cúmulo de datos, extraídos normalmente de la tradición oral, que es preciso cotejar, y una sucesión

³⁵⁵ . Para todos ellos, sigue siendo de obligada referencia el magnífico trabajo recopilatorio de José García Mercadal: GARCÍA MERCADAL, 1999. De él hemos leído y analizado con detenimiento los volúmenes III a VI, que cubren los siglos XVII-XX, sin encontrar ninguna noticia válida para nuestros fines.

³⁵⁶ . MADOZ, 1845-1850 / MADOZ, 1985 y 1986

de epítetos y alabanzas que es necesario filtrar. Los autores de estas historias solían ser eclesiásticos (a menudo los mismos párrocos), cuya preparación y formación intelectual les capacitaba para emprender estos proyectos, aunque con diversa fortuna. Ya hemos mencionado a uno de ellos, José Felipe Ferrer y Racax, que trabajó a finales del s. XVIII, y podemos mencionar, para el s. XIX, a otros como Mariano Cos y Felipe Erayalar y sus *Glorias de Calatayud*³⁵⁷, el ya citado Vicente de la Fuente, autor de una historia de Calatayud³⁵⁸, o Justo Zugarramurdi y sus *Antigüedades de Tarazona*³⁵⁹, que aprovecha los datos aportados por escritos anteriores (algunos inéditos) de Diego Pablo Casanate, el obispo Fr. Pedro Manero, Fr. Gregorio de Argaiz y el P. Pascual Ranzón³⁶⁰. En ninguno de ellos hemos encontrado referencias a Berdusán.

En lo que a Zaragoza se refiere, podemos señalar *los Años políticos e históricos* de Faustino Casamayor³⁶¹, alguacil de la ciudad, y la *Zaragoza histórica y descriptiva* de José Lostal de Tena³⁶², obra que estaría a caballo entre la historia local, el libro de viajes y la guía descriptiva. El texto de Casamayor tiene particular interés por menudear en él noticias de tema artístico, entre las que encontramos una generosa loa de artistas aragoneses coetáneos de Berdusán donde, una vez más y debido a la larga sombra de Palomino, el nombre del ejeano brilla por su ausencia:

“... que nro. Reino, y Ciudad siempre han florecido en insignes Estatuarios, y Pintores, como lo fueron Micer Pablo, que fue Ministro de la antigua Real Audiencia, Antonio de Horfelin, Bartolome Vicente, y D. Geronimo Secano, habiendose à mas de estos distinguidos, Asensio en Retratos; Polo en Flores; Pertus en Paisés; Raviella en Batallas; y Francisco Plano en Arquitectura y Ornatos, tanto que aseguran que no le aventajaban los famosos boloñeses Coloni y Miteli...” (año 1785, núm. 27, pp. 27-29).

Otra suerte nos depara la más ambiciosa obra (en cuanto a amplitud territorial) de Julio Bernal y Soriano *Tradiciones histórico-religiosas...*³⁶³, organizada por arciprestazgos y curatos, y dentro de ellos por orden alfabético de localidades. Entre la retahíla de santuarios marianos, hijos ilustres y acontecimientos milagrosos que recorren el libro, encontramos abundantes menciones a autores e historias locales y esporádicas noticias artísticas acompañadas de juicios de valor –normalmente generosos y repetitivos-. Dos de esas noticias nos interesan especialmente: la primera se refiere a la iglesia de San Miguel Arcángel en Villafranca de Ebro (Zaragoza), donde Bernal refiere “... una colección de cuadros de Berdusán, famoso pintor del siglo XVII: el de San Miguel fue hecho de orden de Carlos IV (sic) a su paso por Villafranca en 1802” y más adelante “... magníficos cuadros, admiración de propios y extraños” (p. 236). Estamos pues ante la primera referencia publicada (y posiblemente escrita) de esta obra de Berdusán; desconocemos la fuente utilizada por Bernal, si es que la hubo, aunque podríamos pensar, si no fuera por esa pifia histórica que comete al hablar de Carlos IV,

³⁵⁷ . COS y ERAYALAR, 1846 / 1988.

³⁵⁸ . FUENTE, 1880 / 1969.

³⁵⁹ . ZUGARRAMURDI, 1881.

³⁶⁰ . Los datos aportados por los autores anteriores serían fundidos y reelaborados en el siglo siguiente por José María Sanz Artibucilla (SANZ ARTIBUCILLA, 1929 y 1939).

³⁶¹ . Manuscrito encuadernado en 37 volúmenes conservado en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (sig. Ms. 106 a 142) del que el profesor Ángel San Vicente ha extractado las abundantes noticias artísticas (SAN VICENTE PINO, 1991).

³⁶² . LOSTAL DE TENA, 1858.

³⁶³ . BERNAL Y SORIANO, 1880. Julio Bernal y Soriano fue párroco de la iglesia de Nuestra Señora de Altabás en Zaragoza.

que el clérigo pudo ver, en el lienzo central, la firma y la fecha. En cualquier caso, esta importante aportación no trascendió a la historiografía berdusanesca, pues como veremos, casi setenta años después, Ricardo del Arco ³⁶⁴ da la atribución sin citar la existencia de la firma y sin aludir a la obra de Julio Bernal. En cuanto al comentario sobre las pinturas, destacamos la opinión elogiosa sobre los cuadros y sobre todo la expresión “*famoso pintor*”, que representa un salto cualitativo respecto de la menos contundente “*pintor de crédito*” con la que hasta ahora y desde Palomino se le identificaba.

La segunda noticia aportada por Bernal tiene un carácter bien distinto, pues no se trata de una referencia directa sino de un importante dato biográfico que debemos poner en relación con otra destacada obra de Berdusán: la serie eucarística de la capilla de San José (o de los Villahermosa) en la zaragozana iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo. El dato se refiere al P. Tomás Muniesa y aparece en el texto correspondiente a la villa de Alacón (Teruel), de donde era natural el religioso jesuita. Bernal nos da las fechas de nacimiento y muerte del personaje (1627-1696), nos dice que Muniesa fue rector del Colegio de Zaragoza, provincial de su Orden, examinador sinodal del Arzobispado y calificador de la Inquisición, y menciona su obra más conocida: *Vida de la Excma. y V. Sra. Dña. Luisa de Borja y de Aragón, condesa de Ribagorza y duquesa de Villahermosa* ³⁶⁵. Este libro fue realizado a instancias de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa, y de él se hizo una reimpresión con prólogo y notas en 1876. Pocos años después, en 1892, la también duquesa María del Carmen Aragón de Azlor y de Idiáquez promovió una edición actualizada a cargo de Jaime Nonell ³⁶⁶, en cuyo apéndice 14 se glosa la biografía de María Enríquez bajo el título “La Excma. Sra. Doña María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa, y sus liberalidades con el Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza”. Nonell menciona, en una nota a pie de página, una historia manuscrita del colegio de Zaragoza ³⁶⁷ cuyo texto (concretamente los capítulos 2, 3 y 6 de la década V del tercer volumen) fue transcrito literalmente por aquél. El texto, de redacción cuidada y documentada, adopta la forma de un panegírico en el que se argumenta la nobleza de sangre de la biografiada y se ponen de manifiesto sus virtudes y su vida ejemplar, en la que imitó a la bisabuela se su esposo, la *Santa Duquesa*. Como prueba de su liberalidad y devoción se alude a la fundación y dotación de la suntuosa capilla de San José de la iglesia del Colegio jesuita “... *no parando en las diligencias por verla concluída antes de su muerte*” (p. 314); el texto detalla las fechas de conclusión (1693), colocación del Santísimo (1694) y celebración de la primera fiesta (1695), en la que “... *predicó de San Joseph y Sacramento, en la nueva dedicación, el P. Thomas Muniesa*” (p. 314). El narrador describe a continuación el entierro de la duquesa en su capilla y las exequias que se le hicieron en la iglesia (1695) y rememora las que tuvieron lugar dos años antes en el Real Monasterio de Veruela con motivo de la muerte del duque, en las que también predicó el P. Muniesa. Este sermón de Veruela, y otro que corrió a cargo del P. Pascual Banzon (*sic*, por Ranzón) y que tuvo lugar en la iglesia parroquial de Los Fayos (donde los duques poseían un palacio), con motivo del oficio de difuntos, fueron publicados por orden de la duquesa ³⁶⁸. No

³⁶⁴ . ARCO Y GARAY, 1948, pp. 136

³⁶⁵ . MUNIESA, 1691.

³⁶⁶ . NONELL, 1892. Existe otra edición cinco años posterior. Los apéndices de la edición de Nonell se nutrieron de las informaciones extraídas del archivo de los Villahermosa por José Ramón Mérida, bibliotecario de los duques.

³⁶⁷ . De este interesantísimo escrito en tres volúmenes, terminado en 1725 por el jesuita Juan López de Arbizu, hemos localizado el último, que cubre el periodo 1650-1700 (ARBIZU, 1725). Sobre esta obra puede verse: LOZANO LÓPEZ, 2001.

³⁶⁸ . MUNIESA, 1693.

obstante, lo más importante para nuestros propósitos son las abundantes y explícitas referencias artísticas a la capilla de San José. Así, al hablar del amor que la duquesa dispensó a la Compañía, se habla de:

“...las estatuas que hizo venir de Nápoles de nuestros Santos para el Altar de su Capilla, de N.P. San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, San Estanislao y Gonzaga [...]. Lo mismo claman las paredes de la Capilla, donde se ven Santos nuestros con especial relación al S^{mo}. Sacramento. Y finalmente, rodeada de Santos de la Compañía, y a vista del Patriarca Smo. San Joseph y el Smo. Sacramento y el Arcángel San Miguel, quiso que se le fabricase el sepulcro al lado del Evangelio del Altar de su Capilla. Allí descansa vestida del Abito de Religiosa Descalza de la Concepción de Agreda, como dexó dispuesto en su testamento...” (p. 315).

A continuación se incluye un apartado titulado “De la construcción y fábrica de la Capilla de San Joseph de nuestra Iglesia á diligencia y encargo del P. Thomás Muniesa”, en el que se dan los pormenores del inicio de la relación del P. Muniesa con los duques en Barcelona, donde D. Carlos de Gurrea Aragón y Borja desempeñaba el cargo de virrey de Cataluña; los duques eligieron como confesor al jesuita y consiguieron permiso del padre general de la Orden para que viajara con ellos a Zaragoza y, ya en esta ciudad, la duquesa manifestó a Muniesa el deseo de fundar, sin reparar en gastos, una capilla dedicada a San José en la iglesia del Colegio, para la que los superiores entregaron “...una sala de Congregación que había en el claustro, que remataba hacia la Iglesia...”, espacio que, unido a otras pequeñas dependencias, resultaba suficiente para la nueva capilla, en cuya construcción y ornato intervinieron, “...á más de los mejores Artífices de Zaragoza [...] dos grandes Maestros que teníamos en la Provincia, el H^o. Matheo Juan y el H^o. Francisco Sierra; y para los estucos, el H^o. Miguel de Sese”.

El siguiente párrafo tiene una importancia especial para nosotros, pues en él se manifiesta, de forma explícita, la labor de Muniesa como mentor iconográfico y supervisor de la obra, así como la intervención de Berdusán en las pinturas de los muros laterales:

“El P. Thomás Muniessa, tomadas las medidas de los lienzos que se habían de pintar para llenar las paredes, escogió la idea de unos santos con especial milagro y relación al Smo. Sacramento; y en tanto que estos se pintaban, encomendados al valiente pincel de Verdusan, pintor afamado de Tudela, se entendió en la fábrica de la Capilla” (p. 316)³⁶⁹.

Sigue la descripción de la capilla con la verja de bronce, el altar y sus imágenes, y la sacristía y su dotación de jocalías, ornamentos y otras alhajas que procedían del oratorio del palacio ducal, y termina el apéndice con unas “Demostraciones de piedad y beneficencia de la Duquesa” donde se detallan, haciendo uso de los libros de tesorería del Colegio, las cantidades legadas en testamento por María Enríquez a la institución.

³⁶⁹ . Nótese la alusión crítica al “valiente pincel” y la exacta referencia a Tudela.

Julio Bernal intentó aplicar a la diócesis de Huesca el esquema seguido en las *Tradiciones*³⁷⁰, pero el resultado dista mucho, en cantidad y calidad, de su primer trabajo, y no hallamos en él ningún dato relevante.

Las guías histórico-artísticas

En las últimas décadas del s. XIX proliferaron en España los estudios histórico-artísticos de ciudades monumentales y “pintorescas”, que adoptan la forma de descripciones ordenadas de edificios y bienes muebles, acompañadas de introducciones históricas, de manera que el recorrido seguido en la narración por el autor-*cicerone* pueda ser reproducido (mental o físicamente) por el lector-visitante. Elaborados por eruditos locales, el mayor valor de estos estudios no suele residir en las aportaciones debidas a la investigación ni en la novedad de sus interpretaciones, pues en muchos casos no son otra cosa que resúmenes –o misceláneas- de materiales ajenos, sino más bien en “dar fe”, con una finalidad divulgativa, de un estado de cosas en un momento preciso, función que en algunos casos queda reforzada con inestimables –y normalmente mal aprovechados- aparatos gráficos. Sin embargo, muchos de estos estudios se convirtieron, por ofrecer síntesis ajustadas de todo lo anteriormente publicado o por incorporar críticas y juicios de valor, en el punto de partida de la moderna historiografía artística de ciudades y en la base de los estudios detallados de monumentos individuales que se multiplicarán en el s. XX, razones que obligan a tenerlos en consideración.

De los referidos a Zaragoza³⁷¹ destacaremos la *Zaragoza histórica y descriptiva* de José Lostal de Tena³⁷², la *Guía* de Vicente Andrés³⁷³, los *Estudios* de Mario de la Sala-Valdés³⁷⁴, la *Zaragoza artística* de los hermanos Gascón de Gotor³⁷⁵ y la *Descripción histórica* de Tomás Ximénez de Embún³⁷⁶

La *Zaragoza histórica y descriptiva* de Lostal de Tena se sitúa a medio camino entre la historias locales y las guías, aunque responde mejor al esquema tradicional de éstas: parte histórica y recorrido artístico. El autor dedica breves apartados al Colegio de los jesuitas (entonces ya reconvertido en seminario sacerdotal), sin aludir a la capilla de San José, y al convento franciscano de Nuestra Señora de Jesús, en el que sabemos por otras fuentes -de las que más adelante se hablará- de la existencia de alguna obra de Berdusán y del que traza una escueta semblanza histórica.

La guía editada por Vicente Andrés ofrece notable interés por la descripción e historia de los establecimientos conventuales de la ciudad, como el citado de Nuestra Señora de Jesús. Del Museo Provincial de Pinturas, formado en 1845 por la Comisión Provincial de Monumentos y ubicado en el exconvento de Santa Fe, se mencionan los trescientos treinta y cuatro cuadros que formaban sus fondos y su ubicación en el edificio; entre esos cuadros había “... varios lienzos y tablas de conocido mérito artístico pintados por Berdusan, D. Francisco Bayeu...” (p. 463). Nada dice de la serie del Real Seminario de San Carlos en la breve descripción que le dedica a la iglesia.

³⁷⁰ . BERNAL Y SORIANO, 1888.

³⁷¹ . Puede verse un resumen de las guías zaragozanas en: CENTELLAS SALAMERO, 1991-1992, pp. 580-585. El autor inicia su recorrido por la de 1860 y termina por la de 1982, de la que se han hecho ya varias ediciones (alguna de ellas, como la de 1991, con abundantes correcciones y añadidos).

³⁷² . LOSTAL DE TENA, 1858.

³⁷³ . ANDRÉS, 1860.

³⁷⁴ . SALA-VALDÉS, 1886 / 1933.

³⁷⁵ . GASCÓN DE GOTOR, 1890 y 1891.

³⁷⁶ . XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, 1901.

Mario de la Sala-Valdés ofrece un estudio más documentado. Cita entre sus fuentes a Juan Lamberto de la Merced, autor de una *Memoria sobre festividades religiosas de Zaragoza*, así como a Faci, Blasco de Lanuza, Ponz, Ceán, Zapater, Cruzada Villaamil y Carderera. También hace uso de archivos parroquiales y otros testimonios documentales. Llama la atención su conocimiento de los pintores barrocos aragoneses, de los que va desgranando pequeñas referencias en su recorrido por las parroquias de la ciudad, aunque también queda en evidencia la baja estimación artística que le merecían en el episodio ya referido (*vid.* nota 20) acerca de una pintura de *San Cosme y San Damián* conservada en la iglesia de San Gil Abad, observación ésta que nos recuerda una vez más los recurrentes comentarios de Jusepe Martínez en los *Discursos* sobre la tendencia generalizada a valorar más lo ajeno que lo propio.

En la *Zaragoza artística* de los Gascón de Gotor encontramos una sola referencia útil. Se encuentra en una nota a pie de página del capítulo ocho dedicado al arte barroco y en ella se hace alusión a los artistas que trabajaban en Zaragoza y cuyo talento les hizo destacar "... *entre aquel laberinto de medianías*" (p. 243). En el apartado de pintores mencionan, después de Claudio Coello y Sebastián Muñoz, y en último lugar, a "*Vicente Berdusán, imitador de Coello*" (p. 243). Nótese la mención a Coello y Muñoz, ya recogida por Zapater y Gómez, y el matiz que introduce la última frase en lo que se refiere al supuesto ascendiente artístico del madrileño sobre el aragonés, que será subrayado por el conde de la Viñaza en sus *Adiciones* y que se convertirá durante mucho tiempo en un lugar común en la historiografía berdusanesca³⁷⁷.

En el primer año del s. XX se publica la guía de Tomás Ximénez de Embún, que es un recorrido histórico y monumental organizado por cuarteles. En el de la Judería habla del Seminario de San Carlos, en cuyo interior encuentra "... *abundancia de superfluos ornatos vulgares...*" (p. 64); se detiene en la capilla de San José y alude a la renovación por los duques de Villahermosa y a sus estatuas orantes, informaciones que el autor pudo obtener directamente de la inscripción fundacional de la capilla. Al final de la obra añade varios apéndices temáticos, uno de los cuales lleva por título "Noticia de algunos artífices ignorados o poco conocidos", elaborado a partir de la documentación del archivo municipal; del s. XVII sólo se menciona a dos sagas de pintores: los Pertús y los Urzainque (*sic*, por Urzanqui).

Las guías y catálogos de museos

La creación de los museos nacionales y provinciales durante el siglo XIX (especialmente tras la supresión de conventos en 1835 y la aparición de las comisiones central y provinciales de monumentos en 1844) llevó consigo la necesaria tarea de inventariado de sus fondos. Las guías y catálogos resultantes nos proporcionan una información de primer orden, especialmente cuando se trata de obras procedentes de la exclaustación. Tal es el caso de muchas de las pinturas que figuran en el *Catálogo*

³⁷⁷. Sirva como ejemplo de la pervivencia de este tópico y de su progresiva complicación, la mención que hace el marqués de Lozoya en su *Historia del Arte Hispánico* (LOZOYA, 1931-1945, tomo V, p. 366), al hablar de Coello y su influencia en otros pintores: "*En Zaragoza, donde Claudio Coello pintó algún tiempo, dejó un discípulo: Vicente Verdusán*". También el célebre diccionario Thieme-Becker (THIEME-BECKER, 1940 / 1978, vol. XXXIV, p. 236), donde se le nombra como nacido en Zaragoza y "*seguidor de Coello*". O Augusto L. Mayer (MAYER, 1942), quien vuelve a recoger la idea de la importancia que las pinturas de la Mantería tuvieron entre los pintores de Zaragoza (p. 496-497) y, como no, en Berdusán, de quien el autor parece conocer únicamente los cuadros del Museo de Zaragoza, pinturas que "*...nos le presentan tan sólo como un talento de segundo orden*" (p. 517). Y de la misma manera Benezit, en su *Dictionnaire* (BENEZIT, 1955 / 1966, t. 8, p. 518), le nombra como pintor de Zaragoza e "*imitador de Claudio Coello*".

provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas de Madrid, realizado por su subdirector, Gregorio Cruzada Villaamil ³⁷⁸, a partir de un inventario manuscrito de 1854. Entre esas pinturas se encontraba un lienzo de un *Santo Obispo*, firmado “Vicente Berdusan fact. 1690” (núm. 758, p. 126) ³⁷⁹. Sorprendentemente, Cruzada incluye a Berdusán en la escuela sevillana, le supone discípulo muy aventajado de Murillo (opinión crítica que aparece por vez primera) y le hace residir en Pamplona (tal vez siguiendo a Ceán), “*donde pintó bastantes cuadros*”.

A raíz de la supresión del Museo Nacional (1870) y su refundición con el Museo Nacional del Prado, buena parte de los fondos de la Trinidad (formados fundamentalmente por pinturas de la escuela madrileña) fueron repartidos por España y el *Santo Obispo* viajó en 1885 a Figueras ³⁸⁰.

Entre 1872, fecha en que los cuadros de la Trinidad se incorporaron al Museo del Prado, y 1885, año del traslado a Figueras, el cuadro debió de permanecer almacenado en el Museo del Prado y en espera de destino, pues no figura en los catálogos redactados por Pedro de Madrazo en 1872 y 1885 ³⁸¹, hasta ser instalado inicialmente en el Instituto Ramon Muntaner, primera sede del Museu de l’Empordà, donde lo sitúa Gaya Nuño (aunque se cita como Escuela de Bellas Artes). De ahí pasó a la sede definitiva, que abrió sus puertas en 1947 ³⁸².

En 1875 vio la luz el libro de Ceferino Araujo *sobre Los museos de España* ³⁸³, y en él trata de la colección que, procedente del Museo Nacional, se incorporó al Museo del Prado, aunque nada dice del *Santo Obispo* ni de Berdusán. En el capítulo siete, dedicado al Museo de Zaragoza, opina (en un texto tremendamente crítico sobre la calidad de sus colecciones) que:

“...escasamente hay una docena (de cuadros) que merezcan fijar la atención del curioso. Componen esta docena: [...] cinco cuadros de gran tamaño, pintados por Verdusan, imitador de Murillo, que representan pasajes de la vida de San Bernardo...” (p. 163).

El autor se refiere a los cinco grandes lienzos procedentes del Real Monasterio de Veruela y hace suya la opinión de Cruzada sobre la influencia murillesca, aunque la matiza al eliminar el término “*discípulo*”. En otro párrafo, Araujo se distancia de la

³⁷⁸ . CRUZADA VILLAAMIL, 1865. Sobre la creación del Museo Nacional de Pinturas (o de la Trinidad) y la historia de sus colecciones puede verse: GAYA NUÑO, 1947. En este artículo se menciona la intervención activa que tuvo Valentín Carderera en la clasificación, restauración y colocación de los cuadros, que procedían fundamentalmente de los conventos castellanos desamortizados y de la colección que le fue incautada (y luego restituida) al infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza. Gaya Nuño recompone la relación de cuadros de la Trinidad a partir del catálogo de Cruzada y añade obras no mencionadas por aquél, con indicación de su paradero.

³⁷⁹ . El lienzo representa a *San Atilano* y la transcripción de la firma equivoca la grafía del apellido. En cuanto a la fecha, en algunas fuentes consultadas figura el año 1689.

³⁸⁰ . Lo hizo en calidad de depósito (R.O. de 17 de julio de 1885) y con número de inventario T-758. Agradezco a la dirección del Museu de l’Empordà la copia de la ficha de catalogación del cuadro, y a los responsables del registro de fondos del Museo del Prado la información obrante en su base de datos de “depósitos”.

³⁸¹ . MADRAZO, 1872 y MADRAZO, 1885.

³⁸² . El cuadro aparece referenciado en la sección del “Prado disperso” del Boletín del Museo del Prado (ANONIMO, 1991, núm. 7475, p. 100) y en el inventario de pinturas procedentes del Museo de la Trinidad (PÉREZ SÁNCHEZ, 1991, núm. 758, p. 234). Véase también la guía más reciente del Museu de l’Empordà: CAPELLA, 1999, pp. 46-47 y 51; en el texto que acompaña a la ficha y a la fotografía de la obra se da una descripción iconográfica y se subraya la afinidad estética entre Berdusán y Francisco de Herrera *el Mozo*, con cuyo *San León* del Museo del Prado se pone en relación esta obra.

³⁸³ . ARAUJO SÁNCHEZ, 1875.

tradición historiográfica sobre el primado de la pintura barroca aragonesa cuando, al hablar de Jusepe Martínez, le denomina “... *artista de escaso mérito, más recomendable por sus escritos que por sus pinturas*” (p. 163).

El primer catálogo del Museo Provincial de Huesca fue publicado a instancias de la Comisión Provincial de Monumentos en 1882³⁸⁴; en ese momento el museo, que había sido fundado en 1873 gracias al impulso de su principal benefactor, Valentín Carderera, estaba ubicado en el excolegio Imperial y Mayor de Santiago y contaba en sus fondos con 138 cuadros, de los que 72 fueron donados por Carderera³⁸⁵. Entre los restantes (de los que la mayor parte pertenecían a la Comisión de Monumentos y procedían de los conventos desamortizados de la ciudad), figuraban dos cuadros atribuidos a Berdusán: *La glorificación de los santos apóstoles Pedro y Pablo* (núm. 91, p. 25) y *Santa Teresa de Jesús* (núm. 93, p. 25). El primero, según reza el catálogo, “... *parece ser boceto para pintar otro de mayores dimensiones*”, y del segundo se da la descripción y un pequeño comentario crítico: “*Linda figura de buen colorido y ejecución...*”. Durante todo el s. XX se han venido manteniendo estas atribuciones, bien en los sucesivos catálogos del Museo, bien en las distintas guías artísticas de la ciudad (de las que se hará mención), bien en algún catálogo de exposición e incluso en una reciente tesis doctoral. Sirvan como ejemplo el artículo escrito en 1947 por el entonces director del museo, Ricardo del Arco y Garay, en las *Memorias de los museos arqueológicos provinciales*³⁸⁶, o el catálogo publicado por la Comisión Provincial de Monumentos en la revista *Argensola*³⁸⁷, o la Guía del Museo Provincial de Huesca de 1968³⁸⁸, o la más reciente guía de mano³⁸⁹, donde ambos lienzos se fechan h. 1665. La misma atribución encontramos en los catálogos de dos exposiciones en las que el cuadro de la *Glorificación* ha estado presente: *San Pablo en el arte. XIX centenario de su venida a España* (Madrid, Casón del Buen Retiro, enero-marzo de 1964)³⁹⁰ y *Signos, Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (Huesca, Diputación Provincial, 1994)³⁹¹.

Ambos lienzos aparecen también citados en la *Historia y guía de los museos de España* de Juan A. Gaya Nuño³⁹² (p. 321).

³⁸⁴ . COMISIÓN, 1882. De este catálogo, redactado por José Nasarre Larruga a partir de unas notas de Carderera, salió una segunda edición que se publicó en la *Revista de Huesca* en 1905 (t. II, núm. 7) y de la que se hizo una edición facsímil en 1994 (CATÁLOGO, 1905 / PEIRÓ, 1994).

³⁸⁵ . Acerca de los momentos iniciales del museo, de sus fondos y catálogos, *vid.*: COMISIÓN, 1959 a, pp. 209-211.

³⁸⁶ . ARCO Y GARAY, 1948, pp. 136-138, láminas L-2 y LI-1. Este artículo es especialmente interesante por contener una biografía artística de Berdusán que no se limita a su obra oscense, por lo que volverá a ser citado más adelante.

³⁸⁷ . COMISIÓN, 1959 b, núm. 91 y 93, pp. 320-321. En el texto se remite a Carderera y al trabajo de Ricardo del Arco.

³⁸⁸ . DONOSO, Rosa, 1968, núm. 47, p. 35. En él únicamente aparece el lienzo de la *Glorificación*, tal vez porque el otro permaneció, tras la inauguración de la nueva sede del Museo en ese año, en la que había sido su primera ubicación.

³⁸⁹ . VV.AA., 1999 a, pp. 54-55.

³⁹⁰ . CATÁLOGO, 1964, núm. 118, s.p.

³⁹¹ . PALLARÉS FERRER, 1994, pp. 278-279. La autora de la ficha mantiene la atribución, fecha el lienzo h. 1665 y sitúa su procedencia en los conventos suprimidos; en el estudio propiamente dicho se centra en los aspectos iconográficos.

M^a. José Pallarés Ferrer es autora de una tesis doctoral titulada *La pintura durante el siglo XVII en Huesca*, dirigida por el Dr. Angel Azpeitia y leída en la Universidad de Zaragoza en 1992, a la que se hará mención más adelante.

³⁹² . GAYA NUÑO, 1968.

Por lo que respecta al Museo de Zaragoza ³⁹³, el primer catálogo impreso corresponde a 1867 ³⁹⁴ y en él figuran ya los doce cuadros que tradicionalmente han sido atribuidos a Berdusán, aunque en dos de ellos (precisamente los que han suscitado más problemas de atribución), la *Aparición de la Virgen a San Bernardo (Lactatio)* y el *Abrazo de Cristo a San Bernardo (Amplexus)*, se habla de “estilo de Vicente Berdusán” ³⁹⁵. Respecto de los cinco grandes cuadros con escenas históricas bernardinas, el autor de este texto dice que “... tienen los caracteres de la escuela flamenca del siglo XVII, observándose en ellos una gran frescura de colorido y mucha valentía en la ejecución, que manifiesta mano muy práctica y magistral en el pintor”. El segundo catálogo propiamente dicho apareció en 1928 ³⁹⁶ y en esta ocasión fueron nueve los cuadros recogidos, pues los tres restantes, pertenecientes a la serie de gran formato dedicada a la vida de San Bernardo, estaban depositados desde 1923 en el monasterio de Veruela ³⁹⁷; en esta misma publicación se citaban, entre las obras del ejeano localizadas fuera del museo, las pinturas del retablo mayor de la parroquial de Villafranca de Ebro, así como las de las capillas de San Martín y San Joaquín de Huesca. El catálogo de 1964 ³⁹⁸ reseña únicamente siete cuadros y sólo uno de ellos expuesto, y la guía de 1976 ³⁹⁹ menciona sólo dos cuadros expuestos. En el año 1988 se publicó un nuevo catálogo ⁴⁰⁰, donde se recogen las cuatro obras que integraban la exposición permanente, y una guía de bolsillo ⁴⁰¹ para la que se seleccionó uno de los lienzos, el *San Joaquín y la Virgen Niña*, entre las cien obras más significativas del museo. Dos años más tarde vio la luz la monografía de la colección “Monumentos y Museos” ⁴⁰², que dedica un apartado a Berdusán en el que se subraya su vinculación con la escuela madrileña.

Algunas de las obras conservadas en el Museo han formado parte de exposiciones temporales. Así, los de *San Benito de Nursia* y *San Bernardo de Claraval* estuvieron en la “Sección de Arte Retrospectivo” de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 ⁴⁰³,

³⁹³. Se obvian aquí los detalles, excesivamente prolijos, sobre la creación del museo y sus diferentes emplazamientos, que pueden consultarse en: BELTRÁN LLORIS, 2000. Para la revisión historiográfica de la obra de Berdusán en el museo, incluidos los catálogos manuscritos, remitimos a: DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1989, pp. 31-62, artículo del que hemos extraído la información más relevante.

³⁹⁴. COMISIÓN, 1867, pp. 25, 33, 42-44, 46, 57 y 66-68. En la cubierta de este catálogo aparece como año de publicación 1868. Por la correspondencia cruzada entre Francisco Zapater y Gómez y Valentín Carderera sabemos que el prólogo fue escrito por Jerónimo Borao, rector de la Universidad, y los textos por el propio Zapater y los pintores Bernardino Montañés y Paulino Savirón (CENTELLAS SALAMERO, 1996, p. 117).

³⁹⁵. Precisamente estos dos cuadros, junto con el *San Bernardo en traje de abad*, aparecieron reseñados como obras de Vicente Verdusán (*sic*) y reproducidos en el libro de Rafael Durán *Iconografía española de San Bernardo* (DURÁN, 1953, pp. 31 y 54, láms. XC, XCI y XCII), publicado con motivo del VIII Centenario de la muerte del santo fundador. De esta obra se hizo una reedición corregida y aumentada (DURÁN, 1990) que, en lo que a Berdusán se refiere, no aporta nada nuevo.

³⁹⁶. ANÓNIMO, 1928, pp. 34, 36-38, 87, 89, 91 y 93. Con anterioridad se publicó una guía del museo, escrita por Miguel Allué (ALLUÉ SALVADOR, 1916) y tres años después el catálogo fue reeditado con ligeras modificaciones (ANÓNIMO, 1933).

³⁹⁷. Para lo concerniente a los avatares de esta serie sobre la vida de san Bernardo, formada por cinco lienzos, véase: CALVO RUATA, 1991, pp. 42-43, 65 y 70-71. Este mismo historiador atribuye también a Berdusán un lienzo que representa a San Bernardo y que en la actualidad se conserva en un almacén ubicado en el palacio abacial nuevo (p. 71).

³⁹⁸. BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, pp. 51 y 64-66.

³⁹⁹. BELTRÁN LLORIS, 1976, p. 196.

⁴⁰⁰. BELTRÁN LLORIS y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 174.

⁴⁰¹. BELTRÁN, DÍAZ DE RABAGO y CANCELA, 1988, pp. 67-69, núm. 54.

⁴⁰². VV.AA., 1990, pp. 77-78.

⁴⁰³. CATÁLOGO, 1908, núm. 27 y 38, p. 17. En este mismo catálogo figuró con la misma atribución un “boceto del cuadro principal del retablo mayor de la Basílica de San Lorenzo” (núm. 27, p. 34),

aunque sólo el segundo iba acompañado del nombre del autor. El *San José y el Niño Jesús* participó en la *exposición San José en el Arte Español* organizada en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1972⁴⁰⁴ y lo hizo de nuevo, junto con el *San Joaquín y la Virgen Niña* (también del Museo de Zaragoza) y la *Aparición de la Virgen del Pilar* de la catedral de Tarazona, en la titulada *Vicente Berdusán (1632-1697)* que organizó el Museo de Navarra en 1990⁴⁰⁵. En el folleto de esta exposición aparecía también el *Santo Obispo* de Figueras (núm. 20), aunque no podemos precisar si finalmente formó parte de la muestra⁴⁰⁶. En 1998, el lienzo de la *Conversión del duque Guillermo de Aquitania* fue una de las piezas destacadas en la exposición conmemorativa del tercer centenario de la muerte del artista organizada por el Gobierno de Navarra⁴⁰⁷. Al año siguiente, la localidad zaragozana de Ejea de los Caballeros no quiso pasar por alto esta efemérides y organizó otra muestra más modesta, comisariada por nosotros en la que pudieron verse cuatro lienzos prestados por el Museo de Zaragoza: *San José y el Niño*, *San Benito*, *San Bernardo* y *San Joaquín y la Virgen Niña*⁴⁰⁸.

Juan A. Gaya Nuño⁴⁰⁹, por su parte, menciona seis obras de Berdusán expuestas en el museo: *San Joaquín y la Virgen Niña*, *San Bernardo descendiendo de la cruz a Cristo*, *Aparición de la Virgen a San Bernardo*, *San Bernardo*, *San Benito* y *San José y el Niño*.

Abandonamos los apartados temáticos adoptados en el análisis historiográfico del s. XIX y retomamos el hilo cronológico para terminar con una obra que, significativamente, remite –ampliándola y revisándola– a la que nos servía de frontispicio a la centuria. Hablamos de las *Adiciones* del conde de la Viñaza, obra publicada en 1894 que pone el broche de oro a la literatura de vidas en España y que tiene la virtud de aprovechar, en clave positivista, los avances en el conocimiento de los artistas que a través de distintas vías se habían producido. Así, en el tomo cuarto de la obra, correspondiente a las letras U-Z, nos aparece por vez primera una voz de contenido amplio referida a nuestro artista:

“Verdusán (Vicente), pintor, que floreció en el último tercio del siglo XVII y dejó obras muy estimables en Zaragoza, Huesca y Pamplona. Imitó el estilo de Claudio Coello, cuyas admirables pinturas de la bóveda de la iglesia de la Mantería de Zaragoza ejercieron gran influencia en los pintores que entonces residían en la capital de Aragón. Tuvo Verdusán agradable colorido y mucha facilidad y maestría en la ejecución. Así lo prueban sus cuadros que hay en el Museo Provincial de Zaragoza, que son los siguientes...”. (pp. 35-36).

procedente de la colección Luis Mur de Huesca, que era con toda probabilidad un dibujo preparatorio hecho por Bartolomé Vicente.

⁴⁰⁴ . CATÁLOGO, 1972, núm. 98, pp. 18 y 147. En la ficha de catálogo se da erróneamente como cronología el s. XVIII.

⁴⁰⁵ . LÓPEZ MURÍAS, 1990 b, núm. 5, 14 y 15, s.p. La exposición surgió por la feliz coincidencia de la publicación de la tesis doctoral de Isidro López Murías (LÓPEZ MURÍAS, 1990 a) y de la voluntad del Gobierno de Navarra de recuperar la figura artística de Berdusán y de presentarle, en el recién estrenado Museo de Navarra, como un artista navarro de adopción.

⁴⁰⁶ . El resto de referencias a las exposiciones temporales más recientes se recogen en el apartado final del trabajo, dedicado a los últimos veinte años (1980-2000).

⁴⁰⁷ . VV.AA., 1998, pp. 158-161.

⁴⁰⁸ . VV.AA., 1999 b, pp. 46-53.

⁴⁰⁹ . GAYA NUÑO, 1968, p. 860.

Pasa a continuación a enumerar once lienzos (todos los que se han venido atribuyendo a Berdusán excepto el problemático *Abrazo de Cristo a San Bernardo*), señalando las firmas y fechas existentes y su procedencia: el Monasterio de Veruela (incluye pues por error en el lote monacal el *San José con el Niño*, que en realidad procede del colegio de San Vicente en Zaragoza). A este grupo de lienzos añade los de la capilla de San Joaquín en la catedral oscense, que “... fueron pintados también por este distinguido artista aragonés”. Al conde de la Viñaza debemos pues el salto cualitativo en la consideración del artista y en la valoración de sus virtudes pictóricas (compárese la opinión de Zapater sobre la “*brillantez falsa del colorido*” con los calificativos empleados por el conde), pero también el error al interpretar mal, siguiendo a Carderera, la influencia que las pinturas de Coello en la Mantería tuvieron en nuestro artista; error que, por cierto, ha permanecido vigente hasta la década de 1980 y se ha perpetuado en algunas reediciones no revisadas hasta la actualidad.

En resumen, el siglo se cierra con un avance cuantitativo en cuanto al catálogo de obras berdusanescas, cuyo mejor conocimiento influyó también en una cierta recuperación crítica del artista, a la que contribuyó igualmente la paulatina superación de los prejuicios académicos hacia lo barroco ⁴¹⁰. Esta recuperación se inicia tímidamente con Valentín Carderera en 1866 y toma cuerpo durante el último cuarto de la centuria con las novedosas aportaciones de Carlos Soler y Arqués para lo oscense (gracias, sin duda, a la adecuada utilización de fuentes documentales y a las valiosas informaciones de Valentín Carderera) y con la inestimable contribución científica de las guías y catálogos de los museos, amén de otras noticias colaterales que las historias y guías locales -entre ellas la de Julio Bernal Soriano- nos proporcionan. Al mismo tiempo, y tal vez debido a una metodología de trabajo todavía deficiente, se habían originado una serie de tópicos e interpretaciones torcidas que costará eliminar. Esta tarea corresponderá ya a la moderna historia del arte y sus artífices, que serán historiadores de formación sólida y métodos rigurosos.

3.1.6. El siglo XX (1900-1980): de Ricardo del Arco a Esteban Casado

En 1910, a los dos años de su llegada a Huesca, el granadino Ricardo del Arco y Garay publicó una guía de Huesca y su provincia. Con esta obra precoz iniciaba la que sería una larga lista de títulos de tema histórico y artístico con los que renovó y aumentó, aplicando criterios científicos, los conocimientos existentes hasta ahora en esas disciplinas, tanto en el ámbito oscense como en el aragonés. Títulos que, seleccionados y expurgados desde nuestra perspectiva e intereses, analizamos a continuación.

Para la citada *Guía artística y monumental de Huesca y su provincia* ⁴¹¹ se sirvió, entre otras fuentes, del P. Ramón de Huesca, de José M^a. Quadrado y sobre todo de Carlos Soler y Arqués, autores a los que sin embargo critica, bien por su falta de minuciosidad, bien por sus omisiones, o simplemente por ahondar en lo histórico y en lo anecdótico en detrimento de lo artístico y arqueológico. En su descripción de la catedral (pp. 41-42 y 47) sigue casi literalmente a Carlos Soler, mientras en la del Museo Provincial demuestra conocer al menos uno de los dos catálogos publicados hasta entonces, pues menciona un boceto de Berdusán que lleva el núm. 91 de inventario (se refiere pues al lienzo de la *Glorificación*).

⁴¹⁰ . Prejuicios que, sin embargo, se prolongaron más allá de 1850 en figuras aisladas como José M^a. Quadrado o Pedro de Madrazo.

⁴¹¹ . ARCO Y GARAY, 1910.

Cuatro años más tarde ve la luz en la revista *Arte Español* una publicación más ambiciosa y especializada, referida a la pintura en el alto Aragón en los siglos XVII y XVIII ⁴¹², en la que habla de “... *dos excelentes pintores aragoneses...*” que tienen obras en Huesca: Vicente Berdusán y Bartolomé Vicente. Del primero menciona de nuevo los cuadros y la cúpula de la capilla de San Joaquín y los lienzos laterales de la del Santo Cristo de los Milagros, que dice se colocaron allí en 1693 (dato que volverá a aparecer y cuyo origen ignoramos), pero olvida el retablo de San Martín; a continuación le atribuye los lienzos del retablo de la capilla del Pilar en la iglesia de San Lorenzo (atribución nueva que perdurará en el tiempo ⁴¹³ pero que actualmente no es aceptada por la crítica), así como “...*el bellissimo cuadro del retablo mayor de la de Santo Domingo, éste en 1672...*”. Esta última noticia la extrajo Ricardo del Arco, según cuenta, de un manuscrito inédito de José Sanz de Larrea, rector del Colegio Mayor e Imperial de Santiago, titulado *Noticias literarias de Huesca*, en el que se dice: “*En enero de 1780 se comenzó a dorar el retablo mayor; su coste, 1.150 libras. El cuadro de este retablo lo pintó Vicente Berdusán en 1672. El dorado...*” (fol. 33) ⁴¹⁴. Termina el catálogo berdusanesco con una alusión general a los cuadros de los museos provinciales de Huesca y Zaragoza y con una más ambigua a otros trabajos “*muy estimables en esta última ciudad [Zaragoza] y en Pamplona*”. Arco termina señalando la influencia de Coello y sus pinturas de la Mantería en la producción de Berdusán, a quien califica como “... *buen colorista y de ejecución fácil*”. Nótese además que el autor relaciona en diversas ocasiones al pintor con la ciudad de Zaragoza, y que en cualquier caso le considera aragonés ⁴¹⁵.

En 1918 ve la luz una serie de tres artículos bajo el título “Nuevo paseo arqueológico por la ciudad de Huesca”, también en la revista *Arte Español* ⁴¹⁶, que no aportan nada respecto al anterior, excepto la atribución dudosa del lienzo grande del retablo de San Martín a Vicente Berdusán o “*algún discípulo suyo*”.

A 1924 corresponde el primer estudio monográfico de conjunto que Ricardo del Arco dedicó a la catedral oscense ⁴¹⁷, por considerar que lo publicado anteriormente adolecía de múltiples defectos; en la introducción al trabajo realiza un repaso historiográfico -excesivamente duro, a nuestro juicio- en el que cita a autores como Aynsa, Huesca, Pleyán, Quadrado y Soler, sin encontrar en ninguno de ellos un solo dato que revele investigación propia:

⁴¹² . ARCO Y GARAY, 1914.

⁴¹³ . Sirva como prueba de esta permanencia la monografía sobre la basílica escrita por Damián Iguacen Borau (IGUACEN BORAU, 1969, pp. 99 y 106), donde se atribuyen a Berdusán o a su escuela los lienzos de las capillas de Santiago Apóstol y de Nuestra Señora del Pilar.

⁴¹⁴ . Este texto manuscrito referido a Santo Domingo es el mismo que transcribió Félix Latassa y Ortín en las ya citadas *Memorias literarias de Aragón* (LATASSA Y ORTÍN, h. 1770-1780, pp. 229-230). Ver *ut supra*: notas 44 y 49.

⁴¹⁵ . Esta afirmación no pasará desapercibida en tierras navarras, como lo demuestra el artículo de la serie “Artistas exhumados” publicado en 1921 por la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Navarra en su *Boletín* (COMISIÓN, 1921, pp. 215-216). En él se traza una semblanza de Berdusán que pone el acento en lo navarro, aunque también menciona sus obras en Aragón: Huesca y Veruela-Museo de Zaragoza. El autor dice no haber encontrado pruebas ni en pro ni en contra de su origen zaragozano, defendido por algunos, y alude a este respecto a las publicaciones de Ricardo del Arco.

⁴¹⁶ . ARCO Y GARAY, 1918 (3 referencias). Las primeras líneas del artículo que inicia la serie son tremendamente elocuentes del nuevo método y talante investigador empleado por Ricardo del Arco, así como de su intención de superar, “...*siguiendo la corriente moderna...*” los ensayos anteriores (cita a Pleyán, Quadrado y Soler), a los que critica por su simplicidad, brevedad o exceso. Arco se impone la labor de depuración artística, para la que es preciso recurrir al trabajo de archivo y al estudio detenido de las obras, lo que proporcionará una nueva visión y la posibilidad de un “*nuevo paseo arqueológico*”.

⁴¹⁷ . ARCO Y GARAY, 1924.

“...era tan deficiente, en fin, lo historiado sobre la Catedral, que fundamentalmente sospechaba que muchos datos importantes permanecían en el olvido de su archivo” (p. 8).

Para subsanar estas deficiencias, Arco exhumó abundantes datos de los libros de fábrica, actas capitulares y protocolos, y manejó el *Ceremonial* del canónigo Novella (del que Higinio Lasala había publicado los índices en la revista *Linajes de Aragón* en 1915), lo que le permitió desvelar los nombres de muchos artífices desconocidos (con los que además proyectaba elaborar un diccionario), corregir algunas informaciones erróneas y aportar otros tantos datos novedosos. La monografía se estructura al modo de las guías, con una parte histórica y otra arqueológica-descriptiva en la que plantea el tradicional recorrido por las naves y capillas. En la de San Martín aporta, apoyándose en el análisis heráldico, una información novedosa sobre el patronazgo de la capilla por parte de los condes de Atarés, pero no avanza en la autoría de las pinturas del retablo, que relaciona con el estilo de Vicente Verdusán (*sic*), “... buen colorista, que pintó bastante para la Catedral oscense”; menciona y describe también –con cierta imprecisión– los lienzos que cubrían las paredes laterales y el resto de la dotación artística de la capilla⁴¹⁸. En la de San Joaquín menciona los pormenores de la cesión a los Santolaria y repite lo ya dicho sobre las pinturas de la cúpula y de los retablos colaterales. De la del Santo Cristo de los Milagros aporta valiosa información sobre el arquitecto, Pedro de Ruesta, y su relación con el obispo Juan Moriz de Salazar, pero de los dos grandes lienzos que cubren las paredes laterales no encontramos ninguna información novedosa respecto de lo ya dicho por Soler y Arqués.

La primera edición del *Aragón. Geografía, Historia, Arte* de Ricardo del Arco vio la luz en 1931⁴¹⁹ y en ella su autor ensaya una panorámica de la pintura aragonesa, para la que utiliza fundamentalmente a Palomino y sobre todo a Carderera, a quien copia casi literalmente.

De la siguiente publicación relevante ya hemos hablado a propósito de las obras atribuidas a Berdusán del Museo Provincial de Huesca; se trata de la reseña que Arco redactó en 1947 para *las Memorias de los museos arqueológicos provinciales*⁴²⁰, donde encontramos de nuevo la mención al retablo mayor de la iglesia parroquial de Villafranca de Ebro, cuyas pinturas se enumeran⁴²¹, así como los cuadros de la vida de San Bernardo para el monasterio cisterciense de Veruela, de los que afina la cronología (1671-1673) y destaca la *Conversión del duque Guillermo de Aquitania*, “... influido de Pablo Veronés” (p. 137). Continúa con la descripción de la producción oscense, más numerosa que la zaragozana⁴²², y se detiene algo más en la descripción de la cúpula de la capilla de San Joaquín y de las escenas representadas en sus lienzos. En la del Santo Cristo equivoca la fecha en la que se colocaron los cuadros (escribe 1683 en lugar de

⁴¹⁸ . Interesados por el paradero de estos lienzos laterales, se nos informó por parte del cabildo oscense de su no conservación. Sin embargo, recientemente, tras la remodelación de los claustros de la catedral y de la *Parroquieta* y la ubicación en estos espacios de las nuevas salas del Museo Diocesano, se ha expuesto, recién restaurado, un lienzo de enormes proporciones, firmado y fechado, en forma de falso tríptico, que sin duda ocuparía uno de los laterales de la capilla; al parecer, el lienzo que formaría pareja con él también se ha conservado, aunque en pésimo estado, y en estos momentos se estudia su restauración. En el mismo museo se expone otro lienzo más pequeño, atribuido a Berdusán, que representa a *San Joaquín y la Virgen Niña*.

⁴¹⁹ . ARCO Y GARAY, 1931.

⁴²⁰ . ARCO Y GARAY, 1948, pp. 136-138.

⁴²¹ . Recordemos que fue Julio Bernal y Soriano (BERNAL Y SORIANO, 1880, p. 236) el primero en hacer mención de esta obra y su autoría, aunque Arco no mencione la fuente.

⁴²² . Esta afirmación le lleva a extrapolar el fenómeno a toda la pintura barroca aragonesa, que dice estar mejor representada en Huesca que en el resto de Aragón.

1693) y yerra al querer ver en ellos “... *evidente progreso de soltura en relación con sus lienzos de Veruela, y más armónica composición*”. Arco describe a continuación el lienzo central del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo, para el que no escatima halagos, y lo supone realizado para el anterior retablo y acoplado al actual. Y finaliza la semblanza con el retablo de la capilla de la Virgen del Pilar en la basílica de San Lorenzo, en el que destaca su “... *grato colorido y acabada factura*”. Nótese que hasta el momento no hay ninguna referencia a las pinturas de Berdusán en el monasterio de capuchinas de Nuestra Señora del Pilar en Huesca. A lo largo del comentario de cada una de las obras citadas, Arco desliza juicios críticos y apreciaciones estéticas de gran interés: “...*obras coloridas con buen gusto...*”, “... *facilidad de ejecución [...] suavidad murillesca, pero a través de Claudio Coello [...] colorido suave y suelto [...] suaves tonos...*”, amén del influjo veneciano, personificado en Veronés.

Paralelamente a la realización de todos estos estudios y desde 1920, Ricardo del Arco acometió la ingente tarea que supuso la elaboración del *Catálogo Monumental de la provincia de Huesca*, aunque su publicación se demoró hasta 1942⁴²³, desfase que introdujo confusión en algunos casos y que en otros permitió valorar lo destruido durante la guerra civil. El carácter monumental de la obra obligaba a un tratamiento sumario de las informaciones (excesivo en algunas localidades de la provincia), que no ofrecen novedades respecto de lo ya visto.

No fue Ricardo del Arco el único en aplicar a sus investigaciones la búsqueda y análisis documental. También lo hizo de forma exhaustiva, entre otros, Manuel Abizanda y Broto⁴²⁴, aunque lamentablemente sin resultados para nuestro estudio, pues al abordar los siglos XVI y XVII únicamente se refiere (utilizando para ello algunos datos de protocolos notariales y fuentes anteriores como Carderera, Latassa, Sala-Valdés y Cruzada) a Jusepe Martínez, a quien califica como “... *gran pintor, el primero entre los pintores aragoneses del siglo XVII*” (t. III, p. 266).

O también Juan Tormo y Cervino en su cartilla turística⁴²⁵, obra de divulgación en la que introduce algunos datos inéditos del Archivo de Protocolos de Huesca. Con una prosa algo más adornada y compleja que la de Ricardo del Arco, Juan Tormo describe las obras de las capillas de la catedral, cometiendo algunos errores de apreciación pero incorporando algunas valoraciones y opiniones de cierto interés: en la del Santo Cristo observa, al comparar los lienzos laterales con las obras de Berdusán en Veruela, “... *un proceso depurador y constructivo de gran soltura, pero interesante en el proceso de la pintura aragonesa del s. XVII*” (p. 88) y cita los lienzos de la sacristía de la capilla, entre los que hay una *Glorificación*⁴²⁶; en la de San Martín establece una diferencia de calidad entre los lienzos del retablo, que relaciona con Berdusán o un discípulo, y los mediocres de las paredes laterales; en la de San Joaquín hace una descripción telegráfica de los retablos, pero incluye un juicio crítico (y también algo críptico):

“*Son, pues, en total, 16 lienzos de V. Berdusán, menos suelto y menos líquido de color que su obra en general, pero en los efectos difuminados de contorno de clara influencia murillesca, al menos en la bella serie de los ocho pequeños (los del banco), que es muy mantenida de mérito y de perfecto*”

⁴²³ . ARCO Y GARAY, 1942 a.

⁴²⁴ . ABIZANDA Y BROTO, 1915, 1917 y 1932.

⁴²⁵ . TORMO Y CERVINO, 1942.

⁴²⁶ . Menciono esta obra, que Tormo no atribuye a Berdusán pero que se cita por vez primera, porque presenta un estilo muy afín al del ejeano (y efectivamente le corresponde, como veremos), tal como apuntó Alfonso E. Pérez Sánchez (PÉREZ SÁNCHEZ, 1994a, p. 159), quien da a este cuadro el título de *Trinidad* (suponemos que se trata de la misma obra, para la que sugerimos un nuevo título: *Adoración del Dulce Nombre de Jesús*).

reconocimiento en el estilo del artista. En otro sentido, recuerda Berdusán en esta serie los cuadros grandes de educación sevillana, probablemente acusando el artista su formación pictórica en la rivalidad de Herrera el Mozo y Murillo, pero sin sugestionarse en el arte de Valdés Leal. Sin embargo, en los cuadros grandes hay escrúpulo de solidez, al contrario de sus obras del Monasterio de Veruela, pero que no obsta a la soltura y suavidad de su colorido” (p. 90).

Al relacionar los lienzos de San Joaquín, pintados en 1668, y los de Veruela, correspondientes a 1671-1673, Juan Tormo estaba manifestando, de forma implícita e intuitiva, el cambio de estilo que, por esos años, estaba experimentando la pintura de Berdusán. Entre los méritos de Tormo podemos también señalar la diferente distancia que establece, respecto de Berdusán, en la mención a Herrera *el Mozo* y a Valdés Leal.

Ninguna novedad en la cita a los cuadros del Museo Provincial pero sí una de signo negativo en la descripción de la iglesia de las Capuchinas, cuyos retablos (mayor y laterales) “*del tipo naturaleza*” (se refiere sin duda a la presencia de racimos, hojas y frutos esculpidos) presentan lienzos de “*escuela decadente aragonesa*” (pp. 150-151). En Santo Domingo repite la información de Ricardo del Arco sobre el retablo mayor, pero apunta la posibilidad de que un pintor de la escuela de Berdusán realizara las pinturas de la cúpula y de las paredes del presbiterio. En la basílica de San Lorenzo atribuye a esta misma escuela los lienzos del retablo del Sagrado Corazón (capilla de la Comunión), mientras adjudica al propio artista los del altar del Pilar.

En 1947 apareció, con notable tardanza con respecto al acontecimiento expositivo, que tuvo lugar en 1932, el catálogo de la muestra *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Para este catálogo escribió Enrique Lafuente Ferrari un texto titulado “La situación y la estela del arte de Goya”⁴²⁷, en el que el autor intentaba establecer los nexos entre el arte goyesco y la tradición pictórica española, más caracterizada –según su opinión– por las personalidades artísticas aisladas que por la existencia de escuelas. Señala, sin embargo, lo que para él puede ser el hilo conductor que permita hablar de una cierta comunión de ideales, un rasgo subyacente que caracterice a la “*escuela nacional*” de pintura, al que denomina, siguiendo a Elías Tormo, la “*veta brava*”⁴²⁸, que tendría en los pintores de finales del s. XVII, y más concretamente en los aragoneses, a sus mejores representantes. Entre ellos estaría Berdusán, a quien hace “*merecedor de una monografía*” (pp. 56-57). Lafuente traza una breve biografía del artista para la que utiliza a Ceán y al conde de la Viñaza, así como el catálogo del Museo de Zaragoza de 1933. Entre sus obras aragonesas (también cita alguna navarra) menciona las pinturas del Museo⁴²⁹, las del retablo de Villafranca de Ebro, las de las capillas de San Joaquín y San Martín en Huesca y también la serie de San Carlos, siendo ésta la primera vez que encontramos una cita explícita a este ciclo pictórico, aunque nada se diga de firma y fecha.

El mismo Lafuente es autor de una *Breve historia de la pintura española*⁴³⁰, iniciativa de las “Misiones de Arte” y concebida como un manual de divulgación de la

⁴²⁷ . LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. En realidad este texto había aparecido ya en un folleto editado en 1932, que Lafuente vuelve a utilizar sin introducir cambio alguno.

⁴²⁸ . Ésta vendría definida básicamente por los siguientes rasgos (en extremo coincidentes con la *manera* de Berdusán): apuesta por el color, intensidad expresiva, ejecución libre y despreocupada, estilo vigoroso, desenfadado, fogosidad, espontaneidad, factura amplia y abocetada y pincelada atrevida y suelta.

⁴²⁹ . Se detiene especialmente en el de la *Conversión del duque Guillermo de Aquitania* y pone en relación toda la serie con la pintura madrileña de los seguidores de Coello, aunque también advierte ciertos toques de filiación murillesca. Establece también una relación cronológica y temática con el ciclo de san Bruno que pintó el hijo de Jusepe Martínez para la cartuja de Aula Dei.

⁴³⁰ . LAFUENTE FERRARI, 1946.

historia del arte español. En esta monografía trata también el autor el tema de las escuelas regionales y habla de los artistas “segundones” o “menores” como los auténticos valedores de una comunidad de ideales que dan carta de naturaleza a una “fuerte escuela nacional” (p. 221)⁴³¹. En el foco aragonés cita, entre otros, a Berdusán, cuya mención, dado el carácter de la publicación, es forzosamente escueta, y también le incluye en el cuadro sinóptico correspondiente, aunque sin fecha de nacimiento y muerte (p. 505).

Menos interés que los anteriores tiene Anselmo Gascón de Gotor Giménez y su monografía sobre las catedrales de Aragón⁴³², pues en ella se introducen, junto a los datos ya sabidos, algunas consideraciones vagas, contradictorias y sin mucho fundamento. Lo más importante se refiere a la capilla de San Martín en la seo oscense, de la que dice que “... los muros están cubiertos por grandes lienzos atribuidos a Verdusán y que por su deplorable estado no se pueden juzgar...” (se refiere a los grandes lienzos ya citados por Soler y Arqués, aunque añade, por vez primera, la atribución), mientras el *San Martín* que la preside “... resulta rechoncho y pesado de forma. No es obra que acredita a Vicente Berdusán, a quien se atribuye” (p. 100). En la capilla de San Joaquín habla de los “trípticos laterales” (léase retablos) que pintó Berdusán:

“discípulo el más sobresaliente de Claudio Coello, que tanto trabajó para las iglesias de Huesca, Navarra y Veruela, zaragozano que vivía a fines del siglo XVII, que Martínez lo reputa como gran colorista⁴³³ [...] nótese que este artista fue impresionista y entusiasmado por el color descuidó en algunos casos el dibujo. Las figuras son algo largas” (p. 101).

El autor deshace una supuesta atribución a Berdusán de los cuadros de la capilla de Nuestra Señora del Pópulo (o de la Milagrosa), que en realidad fueron pintados por fray Leonardo Salvat⁴³⁴. En cuanto a los cuadros de la capilla del Santo Cristo de los Milagros, sigue a Ricardo del Arco en la fecha, pero amplía a los dos lienzos el modelo poussiniano ya apuntado por Soler y Arqués.

Anselmo Gascón de Gotor no menciona ninguna obra de Berdusán en su texto sobre la catedral de Tarazona. Este hecho resulta indicativo de una cierta desproporción que se estaba produciendo entre los avances habidos hasta la fecha en el conocimiento de la producción oscense y los del resto del territorio aragonés, que podríamos considerar “zona virgen”, con la excepción de Villafranca de Ebro y Zaragoza, y aun en estos dos casos habría que decir que la investigación no había sido demasiado profunda, y la crítica artística, en general, prácticamente inexistente. Por ello, debemos referirnos a continuación a algunas publicaciones que de forma más acotada y profunda han

⁴³¹ . Escuela que, como sabemos, Lafuente identifica con la mencionada “veta brava”, cuya factura suelta pone en relación, en el caso aragonés, con la “*franca brusquedad de sus naturales*”

⁴³² . GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945, pp. 71-113.

⁴³³ . Pensamos que esta alusión apócrifa se debe a una confusión del autor al haber manejado la edición de 1866 de los *Discursos*, en la que Carderera habla de las “*obras coloridas*” de Berdusán. Lo mismo le pudo suceder a Vicente González Hernández (GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1976), quien al hablar de Jusepe Martínez y su relación con otros pintores de Zaragoza dice que “... *el artista cultiva la amistad y celebra la fama de Andrés Urzainqui, paisajista de notables obras; le agrada la definitiva residencia en la Ciudad del pintor florentino Francisco Lupicino; alaba las excelentes pinturas de Vicente Berdusán y el arte del Maestro Francisco Ximénez Mora [Maza], artistas ambos con fama de buenos en nuestra Ciudad y fuera de ella...*” (p. 35).

⁴³⁴ . No hemos encontrado esta atribución en la bibliografía consultada.

abordado aspectos particulares o monumentos aislados, género éste que cobrará auge a partir de este momento.

Sobre el Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela, origen de la mayor parte de los cuadros de Berdusán que custodia el Museo de Zaragoza, disponemos de tres referencias básicas: el *Estudio arquitectónico* de José M^a. López Landa ⁴³⁵, la monografía del jesuita Juan M^a. Solá sobre el periodo 1877-1927 de ocupación del edificio por la Compañía ⁴³⁶ y la historia de Pedro Blanco Trías ⁴³⁷. A ellas podría añadirse una anterior, anónima ⁴³⁸, que suponemos realizada por el P. Fiter (S.I.) en 1881 (es decir, cuatro años después de la llegada de los jesuitas al monasterio), en la que al hablar de la sacristía, lugar donde presumiblemente se encontraban los cuadros de mayor formato, sólo se mencionan “*el arco de la entrada en forma de concha*”, las pinturas de la bóveda “*algo recargadas*” y sus medallones (p. 41).

José M^a. López Landa plantea en su obra un recorrido topográfico por el monasterio en el que se centra en lo arquitectónico, aunque da cabida a observaciones relativas a bienes muebles. Así lo hace cuando describe el piso superior del Palacio Abacial, donde había un salón que los monjes llamaban “*la sala del cumplido*” y que estaba decorado con la numerosa colección de cuadros de batallas regalados al monasterio por el duque de Villahermosa y algunos retratos de monarcas que se habían distinguido por su protección a Veruela (de ahí que a ese salón se le denominase también “*salón de reyes*”). Próxima a este estancia estaba el Oratorio del Abad, donde López Landa piensa que primitivamente podrían haber estado “*los grandes lienzos de Verdusán con pasajes de la Vida de San Bernardo que hoy se guardan en el Museo de Zaragoza*” (p. 50, nota 1); esta hipótesis parece basarse en lo que ocurrió en el oratorio del Palacio Abacial de Rueda, donde había “*otros cuadros parecidos a estos*” ⁴³⁹. López Landa finaliza la alusión a la historia de los cuadros diciendo que, “*... al ocurrir la exclaustación, los lienzos de Veruela estaban en el Salón Grande [dormitorio antiguo], según reza el inventario formado el 8 de Noviembre de 1835*”.

Juan M^a. Solá repite los datos de López Landa en lo que se refiere a la localización original de los cuadros en el oratorio y su ubicación actual en el Museo de Zaragoza, pero señala que tres de ellos fueron devueltos a Veruela en 1923 (pp. 77 y 132-133). Uno de estos tres lienzos, el que representa la *Curación milagrosa de San Bernardo*, estuvo además temporalmente en el museo que los jesuitas instalaron en una dependencia del conjunto. Lamentablemente, ninguna de estas informaciones dispone de testimonio gráfico en la monografía de Solá, como tampoco lo hemos encontrado en un anónimo *Album del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela* del año 1887 ⁴⁴⁰.

Pedro Blanco plantea su recorrido histórico utilizando el orden cronológico que marca el abadologio del monasterio. Así, en la biografía del abad Carlos Cerdán Gurrea

⁴³⁵ . LÓPEZ LANDA, 1918.

⁴³⁶ . SOLÁ, 1929.

⁴³⁷ . BLANCO TRÍAS, 1949.

⁴³⁸ . ANÓNIMO, 1881.

⁴³⁹ . Se refiere posiblemente a los ocho cuadros que pintó en 1661-1662 Francisco Jiménez Maza para la capilla de San Bernardo de dicho monasterio, información que ha podido ser comprobada documentalmente en el expurgo de noticias artísticas de protocolos notariales llevado a cabo como tesis de licenciatura por diversos equipos dirigidos por el profesor Gonzalo M. Borrás. Véase: BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, pp. 243-244 y 271-272.

⁴⁴⁰ ANÓNIMO, 1887. Contiene 30 fotografías en blanco y negro, pegadas sobre cartón, con enmarcación y pie de foto en rojo, sin numerar y sin sellos, que muestran vistas interiores y exteriores del monasterio. Ignoramos si se trata de un ejemplar único o si forma parte de una edición. Se conserva en la Biblioteca de la Comunidad del Colegio Jesús María-El Salvador de Zaragoza, Caja Veruela-Libros, sign. 95/617.

(1561-1586) habla del “*salón del cumplido*” o “*de Reyes*” y sigue básicamente a López Landa y a Solá en lo que se refiere a los grandes lienzos de Berdusán. Sin embargo, más adelante encontramos algunas referencias que parece contradecir la hipótesis de López Landa sobre la ubicación primitiva de dichas obras; así, al hablar del abad Fr. Francisco Confredi (1672-1676) dice de él que “... *hizo los tableros, cajones y cuadros grandes con sus marcos para la sacristía...*” (p. 211) y de su sucesor Fr. Martín de Vera (1676-1680) que “... *puso los espejos en la sacristía; las tarjetas doradas para los marcos de los cuadros de la misma...*” (p. 212).

Desde los años setenta se han publicado diversas guías del monasterio que no contienen, para nuestros fines, datos novedosos. Así sucede con la guía de los monasterios cistercienses de Federico Torralba Soriano ⁴⁴¹, quien prescinde de la historia pasada de los cuadros y realiza una mención a su ubicación presente. En la descripción de la sacristía, “*casi desguarnecida*”, dice que hay “... *una moderna imagen y varios cuadros barrocos entre los cuales el mejor conservado, representando un suceso milagroso en que aparece un coche tirado por efectistas caballos, tiene fuerza y evidente calidad*” (p. 12). Llama la atención el carácter exclusivamente descriptivo del texto y, sobre todo, la omisión de la autoría.

La guía arquitectónica de Laurent Dailliez ⁴⁴² no hace ninguna referencia a los cuadros, circunstancia que puede justificarse por su dedicación exclusiva a lo arquitectónico. Y la más reciente y cuidada guía histórica ⁴⁴³ incluye una “*Visita al monasterio*”, a cargo de Jesús Criado Mainar y Juan J. Borque Ramón, en la que se habla de la sustitución de la sacristía medieval por la nueva, de estilo barroco, y del ornato de ésta entre 1671 y 1673:

“...*con un rico programa pictórico compuesto por una serie de lienzos con temas de la vida de San Bernardo –algunos de considerables dimensiones– ejecutados por el pintor Vicente Berdusán. Tres de ellos, en deficiente estado de conservación, continúan hoy en su emplazamiento original, mientras que los otros, recientemente restaurados, forman parte de la colección de los cuadros del Museo de Zaragoza*” (p. 50).

Parecen suponer los autores que en la sacristía no sólo se colocarían los cinco grandes lienzos de la vida de San Bernardo, sino también el resto de cuadros pintados por Berdusán que componen el lote del Museo de Zaragoza.

Mediado el siglo se producen una serie de acontecimientos editoriales que van a provocar un salto cuantitativo y cualitativo en la historiografía berdusanesca. El primero de ellos tiene de nuevo como protagonista a Ricardo del Arco, quien en 1954 publica en la revista *Seminario de Arte Aragónés* un ensayo de historia de la pintura en Aragón en el s. XVII ⁴⁴⁴ para la que hace acopio de las fuentes tradicionales y de las más recientes (Viñaza, Abizanda, Lozoya, Mayer o las *Fuentes literarias* de Sánchez Cantón), además de servirse de los datos documentales recopilados por él mismo. En este importante

⁴⁴¹ . TORRALBA SORIANO, 1975.

⁴⁴² . DAILLIEZ, 1987. Este investigador fue contratado en 1984 por la Diputación de Zaragoza para la redacción de un exhaustivo estudio sobre el monasterio y cuatro años después se le volvió a contratar para organizar la documentación recopilada para su utilización por investigadores y estudiosos. Lamentablemente y debido al fallecimiento de Dailliez en 1991 esta documentación y parte del texto que llegó a elaborar permanecen inconsultables, por cuestiones legales (propiedad intelectual), en el archivo de esta institución, lo que sin duda nos ha privado de importantes datos para nuestra investigación. Un inventario de dichos fondos puede verse en: FERRER PLOU y SÁNCHEZ LECHA, 1996, pp. 135-139.

⁴⁴³ . VV.AA., 1993.

⁴⁴⁴ . ARCO Y GARAY, 1954, pp. 51-75.

artículo-estado de la cuestión Arco intenta una clasificación de las distintas generaciones de pintores y, significativamente, ubica a Bartolomé Vicente y Vicente Berdusán, “... *los mejores coloristas aragoneses del momento...*” (p. 68), en un capítulo que se inicia con el trabajo de Claudio Coello y Sebastián Muñoz en la Mantería. Arco continúa por tanto el tópico del ascendiente de la pintura del madrileño, sin percatarse de la incompatibilidad que planteaban las fechas ya conocidas del ejeano. En las líneas que dedica a Berdusán recoge, sin fechar, las pinturas de Villafranca; la serie de Veruela, que data correctamente; y las obras oscenses (catedral, iglesia de San Lorenzo y Museo Provincial), en las que se explaya, haciendo gala de un mejor conocimiento, aunque comete el error de suponer las pinturas de la capilla de San Joaquín posteriores a las de Veruela, al observar en ellas un “*progreso notorio*”. Ninguna alusión a los retablos de las Capuchinas de Huesca, ni por supuesto a otras localidades con obra hoy conocida (Tarazona, Magallón, Daroca...), ni tampoco a la serie de la capilla de San José en la iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo. A propósito de este edificio, en 1942 se había publicado un artículo de Francisco Abbad en la revista *Arte Español*⁴⁴⁵ en el que se describía la capilla y sus elementos artísticos, pero no la serie pictórica; sin embargo, al tratar de dos lienzos situados en la capilla de Santa Bárbara que representan las adoraciones, los considera:

“...*de artista aragonés, quizá de Berdusán, por lo menos parecidos a los que, representando la predicación de San Francisco Javier, se conserva en la Catedral de Tarazona, firmado [...] muy influidas (las adoraciones) por la manera de pintar de Rubens y de Claudio Coello*” (pp. 5-6).

La cita no puede ser más interesante, no tanto por los cuadros de San Carlos que erróneamente le atribuye, como por la primera mención a una obra firmada en la catedral turiasonense: el *San Francisco Javier apóstol de las Indias*, firmado y fechado en 1694. Suponemos que Abbad supo de la existencia de esta obra durante el proceso de recogida de datos para la elaboración del *Catálogo Monumental* de la provincia de Zaragoza, que redactó entre 1944 y 1948 y publicó en 1957.

El Seminario de San Carlos fue objeto de un nuevo estudio, en forma de monografía, que publicó en 1952 Federico Torralba Soriano⁴⁴⁶; en ella se hacía una descripción de la capilla en la que se hablaba de los temas representados en las pinturas; pinturas que el autor considera “... *de un arte vulgar, andaluz, con recuerdos murillescos y de Leal, y en los desnudos, reminiscencias de Rubens*” (p. 28). Ninguna mención a Berdusán, a quien sin embargo se menciona a propósito de un lienzo de la *Natividad* en la capilla del Nombre de Jesús (o de la Natividad) que tradicionalmente se le atribuía, aunque el autor lo encuentre “... *de calidad superior a lo habitual de este pintor*” (p. 46).

De este mismo autor se publicaron por esas mismas fechas otras dos monografías, dedicadas a la iglesia colegial de Daroca y a la catedral de Tarazona⁴⁴⁷, en las que no encontramos ninguna referencia explícita.

El año 1957 va a ser especialmente importante por la aparición del esperado *Catálogo Monumental* de la provincia de Zaragoza, realizado por Francisco Abbad Ríos⁴⁴⁸, cuyo mérito principal fue sacar a la luz un considerable conjunto de obras (muchas de ellas de época barroca) que fueron catalogadas -más bien inventariadas- de forma sumaria pero que de esta forma se hicieron tangibles (y visibles, gracias a un importante

⁴⁴⁵ . ABBAD RÍOS, 1942.

⁴⁴⁶ . TORRALBA SORIANO, 1952 / 1974 c.

⁴⁴⁷ . TORRALBA SORIANO, 1954 a /1974 a y 1954 b / 1974 b.

⁴⁴⁸ . ABBAD RÍOS, 1957.

corpus fotográfico), facilitando ulteriores investigaciones. Abbad, a diferencia de otros historiadores más cautelosos, no dudaba en proponer atribuciones o en señalar influencias con diverso acierto, lo que supone ventajas e inconvenientes para el usuario de la publicación. En el caso de Berdusán, el *Catálogo* recoge referencias explícitas y autorías documentadas, pero en la mayoría de los casos (y son muchos) se alude al artista de forma ambigua con frases como “*estilo de Berdusán*” o “*que recuerda la manera de pintar de Berdusán*”⁴⁴⁹, lo que pone de manifiesto, por un lado, la dificultad de establecer atribuciones haciendo uso exclusivo del método formalista y, por otro, la constatación de la actividad de una serie de pintores cuyo estilo estaba emparentado con el del ejeano, sin que esto implique necesariamente la pertenencia a un mismo taller, una relación maestro-discípulo o la existencia de una escuela.

El repaso en el *Catálogo* de las obras conocidas hasta ese momento produce, sin embargo, un resultado decepcionante. Apenas se recogen dos de las obras que componen el ciclo eucarístico de la capilla de San José en la iglesia del Seminario de San Carlos. Abbad no menciona el Museo de Zaragoza y sus fondos, ni cita los cuadros conservados en el monasterio de Veruela, ni considera de interés los lienzos del retablo de Villafranca de Ebro. En cuanto a obras que hoy sabemos de autoría cierta, como los retablos de la iglesia de San Lorenzo en Magallón, Abbad los estima “... *realizados con mayor o menor acierto, pero sin una real importancia artística...*”.

Dos únicas noticias son dignas de destacar por su novedad y trascendencia: la atribución de la pintura del retablo de San Ignacio de Loyola en la iglesia de San Juan Bautista de Daroca (obra que hasta el momento no ha podido ser identificada), y los dos lienzos firmados que el autor del catálogo vio en la sacristía de la catedral de Tarazona: “... *uno representa la Venida de la Virgen del Pilar, y está fechado en el año 1600, y el otro, a San Francisco Javier, y es de 1603*”; obviamente, se trató en ambos casos de una lectura errónea que durante mucho tiempo generó un problema de fechas para el que se buscó una solución de compromiso: la existencia de dos pintores de igual nombre. Tal solución, que convenía también para explicar algunas desigualdades y una producción excesivamente amplia, fue propuesta en primer lugar por José Luis Arrese en su libro *Arte religioso en un pueblo de España*⁴⁵⁰, aunque otros autores posteriores, como veremos, la seguirán utilizando. La obra de Arrese ofrece además muchas otras cuestiones interesantes, como por ejemplo algunas hipótesis sobre la formación de Berdusán con el pintor Pedro de Fuentes, relacionado a su vez con el importante taller navarro de los Lumbier. El libro aporta como dato inédito la partida de defunción del artista, plantea su posible origen tudelano, hace frente a los historiadores que le han obviado o menospreciado (Palomino, Ceán o Mayer) y concluye que se trata de un pintor “*injustamente olvidado que es preciso incorporar a las viejas glorias de la escuela madrileña*”. Arrese demuestra conocer bien las características de su pintura y los artistas con los que ésta muestra afinidades (Donoso, Coello o Antolínez), pero pone también de manifiesto su fecundidad artística, que “... *le perjudica mucho*” y que probablemente se explica por la existencia de un taller amplísimo, “... *casi de carácter industrial*” (p. 196).

En 1971 vio la luz el volumen de la colección “*Ars Hispaniae*” preparado por Diego Angulo y dedicado a la pintura española del s. XVII⁴⁵¹. La obra constituye el primer estado de la cuestión serio sobre el conjunto de la pintura barroca conservada, y en ella el autor aplica para todas las escuelas, entre ellas la aragonesa, una clasificación por

⁴⁴⁹ . Ahorramos al lector el listado de las referencias de este tipo contenidas en el catálogo, que son enumeradas en el apartado 3.2.7.

⁴⁵⁰ . ARRESE, 1963.

⁴⁵¹ . ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971.

generaciones muy similar a la ensayada por Ricardo del Arco en su artículo del año 1954. En la última de esas generaciones de artistas, junto a Bartolomé Vicente o Pedro Aybar, sitúa a Vicente Verdusán (*sic*), a quien hace navarro y formado probablemente en la corte. En una apretada síntesis, Angulo menciona las obras ya conocidas de las capillas de San Joaquín y San Martín y las de Veruela, y observa entre ellas – corrigiendo la interpretación inversa de Ricardo del Arco– una cierta evolución en el sentido de un mayor dinamismo de inspiración rubeniana y unos contrastes lumínicos más intensos de estirpe veneciana. Señala como causa de este cambio de estilo un probable contacto con Carreño, quien en 1666 había pintado *La Fundación de la Orden Trinitaria*, cuadro que habría sido para la pintura futura de Berdusán una auténtica revelación artística.

Angulo cita, aunque de manera escueta, la serie de pinturas de tema eucarístico de San Carlos, ya atribuida por Lafuente Ferrari, y menciona también los cuadros vistos por Abbad en la catedral de Tarazona, para los que admite la posibilidad de autoría por parte de un Vicente Berdusán padre.

Si bien la inclusión de Berdusán en el volumen de “Ars Hispaniae” y las líneas a él dedicadas por Angulo podrían indicar una cierta recuperación crítica del pintor a nivel nacional, lo cierto es que monografías posteriores sobre la pintura española le siguieron obviando, al igual que había ocurrido unos años antes con la publicación de Julián Gállego del año 1963⁴⁵², donde entre los aragoneses cita a Jusepe Leonardo, a Jusepe Martínez y al hijo de éste, de los que dice que “... cuentan entre lo poco interesante de la pintura de su región” (p. 133).

Una nueva colección, la “Summa Artis”, permitió que en 1977 José Camón Aznar nos brindara su visión de la pintura española del seiscientos⁴⁵³. Camón estructura su libro por escuelas regionales, y de la aragonesa opina que no presenta unidad estilística, al estar muy influida por Madrid y Nápoles, salvo en un cierto sentido monumental y carácter decorativo en los grandes lienzos, o en la existencia de pintores de pincelada rápida y suelta cuyo impresionismo heredarán luego fray Manuel Bayeu o Francisco de Goya (pp. 189-199)⁴⁵⁴. El autor se alinea pues con las ideas de Enrique Lafuente Ferrari a propósito de la “veta brava” y de su especial presencia y representación en la pintura aragonesa. El texto de Camón es en realidad una suma de biografías de artistas, una de las cuales se dedica a Berdusán (pp. 194-197). En ella califica al artista como “uno de los enigmas de la historia de la pintura del siglo XVII en España” y lo sitúa en la línea de los *fa presto*, aunque su arte es desigual. El estudio de su pintura, para Camón, plantea dificultades debido a esa diversidad artística, a la magnitud de obra conservada y a la variada ubicación y cronología de la misma; dificultades que podrían subsanarse si se admitiera –en la línea marcada por Arrese– la existencia de dos artistas.

Sigue Camón con sus juicios, siempre atinados, sobre las cualidades de la pincelada berdusanesca, que sitúa en la onda de la pintura madrileña y sevillana de su tiempo y que al mismo tiempo le convierten en el “... antecedente más seguro de Goya en Aragón” (p. 194).

Camón le considera un artista navarro, aunque comete un error menor al situarle como residente en Pamplona. Le supone, por las características pictóricas citadas, una formación madrileña o incluso italiana (veneciana), y justifica la desigualdad de algunos cuadros, de técnica más apretada, por la colaboración de un taller no excesivamente

⁴⁵² . GÁLLEGO, 1963. Este mismo autor pasó también por alto los cuadros de Berdusán al hablar, en uno de sus artículos periodísticos, de la capilla de San José en San Carlos (GÁLLEGO, 1979, p. 59)

⁴⁵³ . CAMÓN AZNAR, 1977.

⁴⁵⁴ . Recuérdese en este sentido una primera alusión a esta factura impresionista hecha por Anselmo Gascón de Gotor Giménez a propósito de Berdusán (GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945, p. 101).

diestro. El autor no escatima calificativos para su estilo: “... *el arte es suelto, chisporroteante, de una tonalidad azulena, de gran claridad de luces y de vivos contrastes, señalándose las iluminaciones de los fondos*” (p. 195).

En lo que se refiere a las obras, Camón acepta sin reparos, citando a Ricardo del Arco, las oscenses de la catedral, de las iglesias de San Lorenzo y Santo Domingo y del museo. En Zaragoza le atribuye los dos lienzos de San Carlos citados por Abbad (tal vez al mezclar de forma incompleta la información parcial de éste y la atribución dada por Lafuente Ferrari y Angulo), así como otro de la iglesia de San Felipe (igualmente citado por Abbad) y cinco del Museo de Zaragoza, entre ellos los dos grandes lienzos que no habían vuelto a Veruela: *la Entrada de San Bernardo en Milán* y *la Conversión del duque Guillermo de Aquitania*, que además aparecen reproducidos.

Llegamos así al año 1978, que constituye un hito en la historiografía berdusanesca por la aparición en la revista *Príncipe de Viana* del artículo “Berdusán” de Esteban Casado Alcalde⁴⁵⁵. La redacción de esta revisión y actualización del artista estuvo motivada por el hallazgo de su firma en los lienzos de la iglesia parroquial de Funes (Navarra), y su objetivo fundamental era -en la misma línea iniciada por Arrese- la revalorización de su figura artística, algo eclipsada por los pintores madrileños coetáneos. El artículo, centrado en lo navarro, aborda también aspectos generales de su biografía (a la que se aportan importantes datos de archivo) y tampoco obvia una cierta reivindicación de su filiación navarra.

Casado agrupa las informaciones dispersas sobre las obras aragonesas de Berdusán en el epígrafe titulado “La restante pintura de Berdusán” (pp. 531 y ss.), donde se citan obras de Huesca, Zaragoza, Figueras (el ya comentado *Santo Obispo*) y Madrid (una *Inmaculada* en la parroquial de San Ildefonso). Para las pinturas oscenses utiliza como fuentes principales las publicaciones ya citadas de Ricardo del Arco, así como el catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional redactado por Barcia para el dibujo preparatorio de la cúpula de la capilla de San Joaquín⁴⁵⁶ y varios catálogos del Museo Provincial de Huesca. Para las obras del Museo de Zaragoza se sirve del conde de la Viñaza y de los catálogos del museo, y para la serie eucarística de San Carlos remite a la atribución de Angulo y a la cronología de la capilla dada por Abbad, aunque contempla la totalidad del ciclo. Reseña también, siguiendo a Arco, los lienzos del retablo de Villafranca de Ebro, cuyas escenas describe y pone en relación con otras obras navarras. Alude igualmente a los cuadros situados por Abbad en la sala capitular de la catedral de Tarazona (y que Casado no pudo localizar ni identificar), aunque manifiesta su extrañeza con respecto a las fechas. Finaliza este apartado con el lienzo de Figueras y con el que el propio autor localizó en la casa parroquial de la iglesia de San Ildefonso en Madrid⁴⁵⁷.

Como novedades, Casado pone en duda la atribución no justificada ni documentada a Berdusán de los lienzos de los retablos de la basílica de San Lorenzo y lo mismo hace en el caso del boceto para el retablo mayor de la basílica de San Lorenzo que figuró en *la Exposición Hispano-Francesa de 1908*. En cuanto al retablo de Villafranca de Ebro, localiza la firma y la fecha (1689). También señala la existencia de un *San José con el Niño* en una colección particular zaragozana. Pero la aportación más importante es, sin duda, la de un encargo pictórico, encontrado por Casado en el Archivo de Protocolos de Tudela y fechado en 1669, para la realización de diez pinturas destinadas a un retablo

⁴⁵⁵ . CASADO ALCALDE, 1978, pp. 507-546.

⁴⁵⁶ . Ver nota 363.

⁴⁵⁷ . Este lienzo, como bien dice Casado, no aparece en las *Iglesias del antiguo Madrid* de Elías Tormo y Monzo (TORMO Y MONZO, 1972).

del convento franciscano de Jesús en Zaragoza. El documento es una carta de poder dada por Berdusán al escultor Pedro Salado para que pueda cobrar las cantidades estipuladas con los encargantes⁴⁵⁸.

Casado dedica también un capítulo a la historiografía berdusanesca donde se mencionan, en apretada síntesis, los hitos fundamentales. A propósito de Carderera, rechaza el tópico, todavía vivo, de la influencia decisiva de Claudio Coello⁴⁵⁹, y da su opinión acerca de los débitos de la pintura de Berdusán señalando fundamentalmente a Francisco Rizi, Carreño de Miranda y Herrera *el Mozo* y, en menor medida, a Coello. La propuesta de Casado sobre la formación madrileña de Berdusán también resulta novedosa: no se trataría de un viaje de aprendizaje, sino de reforma o actualización de su estilo, y tendría lugar h. 1666 cuando se le pidió opinión acerca del cuadro pintado por Carreño para los trinitarios de Pamplona; opinión que todavía hoy no podemos confirmar ni desestimar y que explicaría muy bien el cambio de estilo que la pintura de Berdusán evidencia a partir de esas fechas.

Un último apartado sirve a Casado para incluir diversas noticias extraídas de archivos navarros que nos hablan, fundamentalmente, del entorno familiar de Berdusán y de la continuidad de la actividad de su taller en la persona de su hijo Carlos, del que se aportan algunos datos biográficos.

En definitiva, la obra de Casado se convierte en un punto de inflexión para la historiografía berdusanesca por haber reunido, con criterio científico y sin concesiones atribucionistas, los datos objetivos obtenidos de las fuentes, para ofrecer un panorama significativo de la trayectoria vital y artística del pintor tanto en Navarra (a la que prestó más atención) como en Aragón.

3.1.7. El siglo XX: los últimos veinte años

Desde la perspectiva actual y a tenor de lo ocurrido en el último cuarto del siglo, la publicación de Esteban Casado no consiguió el objetivo principal de revalorizar la figura artística en el contexto nacional, donde su peso hasta la fecha ha sido más bien escaso⁴⁶⁰, pero desde luego sí consiguió activar los estudios locales sobre el artista. Estudios que, en un primer momento, hubieron de sufrir la lastimosa situación de que adolecía el conocimiento de la pintura barroca en Aragón al inicio de esta etapa. Esta situación era resumida por Gonzalo M. Borrás en 1977 de forma contundente: *“Si para otras épocas quedan todavía muchos temas por desvelar e interpretar, en la época*

⁴⁵⁸ . Con relación a este encargo, ha de lamentarse que una de las fuentes principales para todo lo concerniente a las fundaciones franciscanas en Aragón, el P. José Antonio de Hebrera, no completara su *Chronica serafica de la Santa Provincia de Aragón* con una tercera parte en la que, tal como señalaba en el volumen segundo, trataría por extenso sobre el convento de Nuestra Señora de Jesús (HEBRERA Y ESMIR, 1703-1705, vol. II, libro II, cap. IV).

⁴⁵⁹ . Pese a este rechazo, Edward J. Sullivan y Nina Ayala Mallory (SULLIVAN y AYALA MALLORY, 1982, p. 28-29 y nota 86), citando a Casado, incluyen a Berdusán, junto con Sebastián Muñoz e Isidoro Arredondo, entre las *“minor figures”* que continuaron el estilo de Claudio Coello.

⁴⁶⁰ . Las referencias a Berdusán en los manuales e historias de la pintura española del Siglo de Oro resultan, además de escasas, algo decepcionantes, pues lo habitual es que aparezcan en apéndices dedicados a los “focos regionales”, a las “escuelas periféricas” o incluso al “resto de España”. Entre los múltiples ejemplos están el tomo IV de la “Historia del Arte Hispánico” de Ed. Alhambra (VALDIVIESO, 1980, p. 331), o el tomo II de “La pintura española” de Ed. Electa (PÉREZ SÁNCHEZ, 1995, p. 385) o el catálogo de la exposición *Pintores del reinado de Carlos II* (VV.AA, 1996), donde Jesús Urrea, al hablar del “resto de escuelas”, dice que sólo Juan Conchillos en Valencia y Berdusán en Aragón *“...merecen destacarse en la larga nómina de artesanos, que no artistas, que trabajaron en otros centros españoles contemporáneos”* (p. 15), palabras que encontramos reproducidas casi literalmente en: GARCÍA CÁRCEL y ALABRÚS IGLESIAS, 2001, p. 85.

barroca puede decirse que está todo por hacer”⁴⁶¹. El profesor Borrás escribía esto al comprobar dolorosamente que lo único que la historia del arte barroco aragonés podía ofrecer era una nómina de pintores, conocidos a través de las fuentes literarias pero faltos de caracterización artística, y una suma de datos documentales aislados a los que había que dar forma y coherencia. La carencia de investigadores, atraídos por otros periodos y estilos artísticos, y la ausencia de repertorios fotográficos e inventarios, completaban sin duda este panorama desolador no exento de confusiones y de tópicos historiográficos. Se imponía pues una tarea de renovación del panorama histórico-artístico del s. XVII que pasaba por apurar las fuentes documentales (a través del expurgo de archivos parroquiales y de protocolos notariales), elaborar inventarios y repertorios fotográficos de obras, y realizar estudios monográficos y de conjunto sobre autores o edificios, amén de otras investigaciones transversales sobre patrocinio y mecenazgo, funcionamiento de los talleres, consideración social del artista, modelos e influencias, etc.⁴⁶².

Un primer intento aislado -y tal vez excesivamente precoz- que no tuvo, a la vista de su fortuna posterior, demasiada repercusión historiográfica, fue el libro de José Luis Morales y Marín titulado *La pintura aragonesa en el siglo XVII*⁴⁶³. Por lo que a Berdusán se refiere, el profesor Morales plantea, sin otro argumento que la lectura hecha por Abbad de los lienzos de Tarazona, y haciendo caso omiso de las reservas expresadas por Casado, la existencia de dos pintores homónimos, padre e hijo, y apuntala el error al incorporar a la producción del supuesto padre, “*natural de Tudela*” pero instalado en Zaragoza, tres obras más procedentes de colecciones particulares. En cuanto a la biografía del “Berdusán-hijo”, le hace natural de Zaragoza y formado en el taller paterno, y recurre una vez más al tópico de la presencia de Coello en Zaragoza para justificar el estilo que manifiesta a partir de entonces en los lienzos de San Carlos, en los encargos oscenses y en las pinturas de Villafranca. Morales mantiene la atribución, también cuestionada por Casado, para el retablo de la capilla del Pilar en San Lorenzo de Huesca, y no olvida las pinturas de Veruela, los cuadros del Museo de Huesca y el dibujo de la Biblioteca Nacional. Como novedad, cita el retablo de San Ignacio de Loyola de la iglesia de San Juan Bautista en Daroca, seguramente tomando el dato del *Catálogo* de Abbad, de quien recoge también la atribución del cuadro de la sacristía en la iglesia zaragozana de San Pablo y algunas otras obras del socorrido “*círculo de Berdusán*”, y sitúa en colecciones particulares madrileñas dos bocetos para los retablos de la capilla de San Joaquín. Dedicaba también una voz a Carlos Berdusán, lo que completa el desaguisado genealógico, pues éste pasa a convertirse en hermano menor del anterior.

El problema y las malas interpretaciones, incluida la de Morales, suscitadas por el error de Abbad, fueron solventados de forma definitiva por Pedro Echeverría y Ricardo Fernández en su texto “Vicente y Carlos Berdusán, pintores de Santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano”⁴⁶⁴, donde aportan la lectura correcta de los dos lienzos de Tarazona: 1690 para *la Venida de la Virgen del Pilar* y 1694 para el *San Francisco Javier bautizando*.

⁴⁶¹ . BORRÁS GUALIS, 1977, pp. 426-434. De forma parecida se expresaba un año después este mismo autor al analizar el estado de los estudios de la historia del arte aragonés (BORRÁS GUALIS y SEBASTIÁN, 1979, pp. 1009-1042).

⁴⁶² . Para todos estos aspectos y su evolución en Aragón desde el año 1978 hasta nuestros días remitimos a lo dicho en el apartado 2.2.

⁴⁶³ . MORALES Y MARÍN, 1980.

⁴⁶⁴ . ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982, p. 287.

A José Luis Morales cabe achacarle una notable ligereza en la interpretación de los datos y en las atribuciones, pero sobre todo la escasa –o nula– constatación de las informaciones tomadas de otros autores y la falta de contacto directo con las obras que analiza (defectos que los múltiples errores sobre medidas y ubicaciones de cuadros demuestran). En su descargo hemos de decir que, tal vez, las condiciones para emprender un catálogo general como el que él planteaba no eran todavía las idóneas, pues hasta esas fechas no se disponía de suficientes trabajos de tipo instrumental.

Para remediar esta situación, a finales de los años setenta se había comenzado una tarea de exhumación de documentación artística del siglo XVII, procedente del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza; tarea que abordaron como tesis de licenciatura (leídas entre 1979 y 1985) un grupo de veintiocho investigadores dirigidos por el profesor Gonzalo M. Borrás. El periodo estudiado abarcaba de 1613 a 1696, dividido en trienios, y las conclusiones de estos trabajos ⁴⁶⁵, si bien no suficientemente apuradas, han renovado y clarificado de forma notable los conocimientos sobre el arte del seiscientos, tanto en lo que se refiere a la historia social del periodo como a la nómina de artistas en activo y a las obras ejecutadas, aunque lamentablemente no han arrojado ningún dato directo sobre Berdusán o su obra. Lo mismo puede decirse de los trabajos basados en fuentes documentales de Vicente González Hernández (en archivos diversos), Agustín Rubio Semper en los fondos notariales de Calatayud, Jesús M. Franco en Belchite, Teresa Thomson en Alcañiz, Manuel Gómez de Valenzuela en Jaca o Emilio Jiménez Aznar en Borja. Hasta la actualidad, por tanto, la documentación biográfica y artística de nuestro artista parece localizarse fundamentalmente en Navarra, y este fenómeno puede ser también debido a que en la pintura aragonesa del s. XVII no abundan, en general, documentos notariales de capitulación firmados por pintores, pues éstos solían contratar directamente con sus clientes o bien lo hacían con los carpinteros o escultores, sin que hayan quedado de todo ello demasiados testimonios escritos.

Otro esfuerzo colectivo importante ha sido la redacción de inventarios de bienes muebles e inmuebles, de los que ya hemos dado cuenta ⁴⁶⁶. De los inventarios publicados, pasamos a enumerar aquéllos en los que hemos encontrado alguna referencia directa ⁴⁶⁷. En el inventario artístico del partido judicial de Huesca ⁴⁶⁸ aparecen citados, como atribuidos, los lienzos laterales de la capilla del Santo Cristo, las pinturas del retablo de la capilla de San Martín, los trabajos pictóricos (retablos laterales y cúpula) de la capilla de San Joaquín y los de la capilla de la Virgen del Pilar en la basílica de San Lorenzo, las pinturas del retablo mayor y los lienzos *de San Francisco de Asís y Santa Clara* del convento de las Capuchinas y la *Santa Teresa* del Museo Provincial. Como única obra segura se cita el cuadro principal del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo.

⁴⁶⁵ . BRUÑÉN IBÁÑEZ, 1982, pp. 599-604; ALMERÍA GARCÍA, 1983; GIL ASENJO, 1984, pp. 422-435; LANASPA MORENO, 1984, pp. 436-439; y BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987.

Actualmente algunos integrantes de los mencionados equipos están preparando la publicación *in extenso* y en soporte cederrón de las noticias artísticas exhumadas, lo que facilitará todavía más futuras indagaciones, ya que hasta el momento todo ese caudal de información no ha sido suficientemente aprovechado.

⁴⁶⁶ . *Vid.* apartado 2.3.

⁴⁶⁷ . Prescindimos de las atribuciones no documentadas o las alusiones tipo “*del estilo de...*” o “*taller de...*”, que podrían resultar excesivas en número y están sujetas a comprobación. No hemos incluido tampoco en este trabajo las referencias pertenecientes a los inventarios no publicados, los cuales han sido debidamente expurgados con el permiso de sus autores, por considerar que el tiempo transcurrido desde su realización haría necesaria su revisión y actualización.

⁴⁶⁸ . NAVAL MÁZ, 1980, tomo 1.

En el inventario artístico del partido judicial de Tarazona ⁴⁶⁹ se mencionan como obras seguras, en la catedral, los lienzos de *San Francisco Javier Apóstol de las Indias*, *San Juan Bautista*, *San Andrés* y *la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, y se vinculan al estilo del ejano el retablo y dos medios puntos de la capilla de la Virgen del Pilar, un lienzo del *Bautismo de Cristo* de la capilla de San Vicente Ferrer y otro del *Martirio de San Sebastián* en la sala capitular. En la sacristía del Monasterio de N^a. S^a de Veruela se citan los tres grandes lienzos: *San Bernardo obligando al demonio a sustituir la rueda de su carroza*, *Aparición de la Virgen a San Bernardo con San Benito* y *San Lorenzo* y *San Bernardo curando a los apestados de Constanza*; además, se mencionan un *San Bernardo* y una *Inmaculada* pequeña con gran marco de talla "... del estilo de Vicente Berdusán". En la villa de Los Fayos, el gran lienzo del retablo mayor, que representa *El arrepentimiento de la Magdalena*, se da como "... obra probable de Vicente Berdusán".

En Navarra la tarea de catalogación se inició más tardíamente pero se ha completado satisfactoriamente en 1996 con la publicación del último tomo del *Catálogo Monumental* ⁴⁷⁰. La realización de este inventario se vio favorecida por la existencia de estudios anteriores de cierta entidad como los ya citados de Arrese y Casado, que facilitaron el conocimiento exhaustivo de la obra navarra de Berdusán ⁴⁷¹. Ya en el primer tomo de dicho catálogo, dedicado a la Merindad de Tudela, se incluye un importante apartado sobre el artista en el que, a modo de resumen historiográfico, se plantean los problemas que presenta su origen, formación y cronología y se analizan cuestiones de estilo, composición, color, luz, modelos e influencias, así como la también problemática participación del taller. De las obras aragonesas cita las de Veruela, las oscenses de Santo Domingo y de la capilla del Santo Cristo, las de Villafranca de Ebro y las de la capilla de San José en la iglesia del Seminario de San Carlos, que menciona como atribución.

La presencia de Berdusán en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (tanto en su voz particular como en la de la pintura aragonesa), de cuyo texto es responsable Arturo Ansón Navarro ⁴⁷² no arroja excesivas luces en la biografía ni en las obras, e incluso mantiene el tópico de la influencia decisiva de Coello en nuestro artista.

El propio Ansón, junto a Belén Boloqui, redactó el capítulo "Zaragoza barroca" para la *Guía histórico-artística de Zaragoza* ⁴⁷³; en ella se dedica un apartado a la iglesia del Real Seminario de San Carlos y a su capilla de San José, cuya historia constructiva se detalla. Con respecto a los lienzos, cuyos temas enumeran, los autores dicen haber comprobado documentalmente (aunque no citan el dato concreto ni su origen) y por medio de la lectura de la firma en uno de los cuadros, la autoría cierta y la fecha de realización del ciclo: 1693.

En esta misma guía podemos encontrar otra referencia a Berdusán en el texto correspondiente al Museo de Zaragoza, escrito por su director Miguel Beltrán Lloris, en forma de recorrido por las salas; en la número 16, dedicada al barroco, cita dos obras de Berdusán: la *Adoración de la Virgen a San Bernardo* (pensamos que se refiere al cuadro de la *Lactatio*) y el *San José y el Niño Jesús* (p. 468).

⁴⁶⁹ . ARRÚE UGARTE, 1991.

⁴⁷⁰ . GARCÍA GAINZA, 1980-1996.

⁴⁷¹ . Ninguna de estas dos circunstancias se han producido en Aragón, donde se carece todavía de un catálogo actualizado y los estudios han tenido un carácter más esporádico y aislado, lo que ha imposibilitado hasta la fecha un estudio global del artista.

⁴⁷² . ANSÓN NAVARRO, 1980 a; ídem, 1980 b / 2000

⁴⁷³ . ANSÓN NAVARRO y BOLOQUI LARRAYA, 1982 / 1991, pp. 279-280.

En el año 1987 la catedrales aragonesas fueron de nuevo, cuarenta años después del trabajo de Gascón de Gotor Giménez, objeto de estudio actualizado en una publicación donde varios especialistas abordaron, bajo distintos planteamientos, los aspectos histórico-artísticos de cada uno de estos edificios. El correspondiente a Tarazona fue obra de Gonzalo M. Borrás⁴⁷⁴, y en él encontramos referencias a las siguientes obras: los lienzos de *San Juan Bautista* y *San Andrés* situados en los pilares del coro, de autoría cierta (p. 132), las pinturas de la capilla de la Virgen del Pilar, "...dentro del estilo de Verdusán" (p. 141) el lienzo de la *Venida de la Virgen del Pilar*, firmado, y una pintura de *San Sebastián* muy influida por lo madrileño que se le puede atribuir (p. 150).

El estudio de la seo oscense en el libro de las catedrales antes citado corrió a cargo de Antonio Durán Gudiol⁴⁷⁵. Sorprende comprobar que, a pesar del tiempo transcurrido, se mantienen las atribuciones de las pinturas de San Martín y San Joaquín sin citar la existencia de firmas (algunas de las cuales ya pudo ver en el siglo anterior Carlos Soler y Arqués y también son mencionadas por Ricardo del Arco), y se aporta el dato de que los lienzos de la capilla del Santo Cristo fueron encargados a Berdusán por el Cabildo, sin citar la fuente. El mismo autor publicó cuatro años después una *Historia de la catedral de Huesca*⁴⁷⁶ en la que se dice, concretando la información anterior, que los lienzos de la capilla del Santo Cristo "... fueron encargados por el cabildo al pintor Vicente Verdusán en 1693" (p. 217), lo que da que pensar que se habían mezclado el dato de la colocación de los lienzos con la atribución tradicional de los mismos. Sigue sin mencionar las firmas de las pinturas de San Joaquín y se queda en la mera atribución.

Por las mismas fechas, Gonzalo M. Borrás redactó el capítulo titulado "El arte en la ciudad de Huesca durante la edad Moderna" para el libro *Huesca: Historia de una Ciudad*⁴⁷⁷ donde el autor hace una breve semblanza y caracterización artística de Berdusán, mencionando además todo el repertorio de pinturas que le habían sido tradicionalmente atribuidas.

En la década de 1980 otras publicaciones vinieron a colaborar en esa tarea de actualización de los estudios sobre diversos pintores aragoneses del seiscientos. Entre ellas cabe destacar las editadas con motivo de la celebración del trescientos aniversario de la muerte de Jusepe Martínez, de las que destacaremos, por lo que a nuestro asunto compete, el catálogo de la exposición *Jusepe Martínez y su tiempo*⁴⁷⁸, en el que, debido a la participación de José Luis Morales (que redactó las fichas de catalogación), se incluyeron obras de un V. Berdusán *el Viejo* y un V. Berdusán *el Joven*, y entre las de éste un *San Francisco de Asís* del Museo de la Encarnación de Corella que se dice procede de un convento de religiosas (sin mas detalle) de la comarca de Veruela. Esta atribución a Berdusán "padre" fue establecida por Agustín Fernández Virto en 1978 en la guía de dicho museo⁴⁷⁹; en el texto se sitúa el cuadro en el claustro alto, se dice que está firmado y fechado en 1633 (sin duda debido a una lectura errónea), se dan sus medidas (1,64 x 1,19 m.) y se pone en relación estilísticamente con la "escuela tenebrista". La misma localización que el anterior tenían, según el autor, tres lienzos que, junto con otros tres conservados en la casa de los patronos de la Fundación Arrese,

⁴⁷⁴ . BORRÁS GUALIS, 1987b, pp. 117-150.

⁴⁷⁵ . DURÁN GUDIOL, 1987, pp. 89-116. Este mismo autor había escrito ya en 1957 una guía de Huesca y su provincia (DURÁN GUDIOL, 1957) que no ofrece ninguna novedad.

⁴⁷⁶ . DURÁN GUDIOL, 1991.

⁴⁷⁷ . BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304.

⁴⁷⁸ . VV.AA., 1982.

⁴⁷⁹ . FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, pp. 26-27.

formaban originalmente las puertas de cerramiento del retablo plateresco realizado por Juan de Moreto para la ermita-santuario de Nuestra Señora del Moncayo, y habrían sido pintados por Berdusán “hijo”; el mencionado retablo, junto con las pinturas de las puertas, fue adquirido al Cabildo de Tarazona en 1959. El autor de la guía describe someramente los tres lienzos, alguno de los cuales se presenta cortado, y hace alguna observación crítica sobre el influjo de la escuela madrileña, el dominio de los carmines y la utilización de los toques de luz para obtener el modelado de las figuras. En realidad, todas estas informaciones y observaciones –excepto la atribución del cuadro de San Francisco, que parece corresponder a Fernández Virto– y la propia atribución de las pinturas, figuraban ya en la primera guía escrita por José Luis Arrese en 1975⁴⁸⁰, el mismo año de la inauguración del museo; el texto, que reincide en el error provocado por la ya comentada lectura equivocada de Abbad en Tarazona, se ilustra con fotografías en blanco y negro de las tres obras expuestas en el museo y se enriquece con algún otro comentario artístico referido a la pincelada seca y larga de tradición veneciana o a la profundidad y atmósfera de los fondos. En esta misma guía se apunta también como atribución posible a Berdusán el cuadro titular del retablo de Santa Ubaldesca ubicado en la nave de la iglesia⁴⁸¹, a propósito del cual se dice de aquél que “... *llegó a sentirse discípulo aventajado de aquellos dos genios* [Claudio Coello y Ximénez Donoso]”; Fernández Virto ignora esta atribución y apuesta por el pintor murciano Matías Guerrero⁴⁸².

Otro evento importante de la década de los ochenta que también dejó testimonio escrito fue la celebración en 1983 del “III Coloquio de Arte Aragonés”, cuya sección primera estuvo dedicada al arte barroco en Aragón. En las actas correspondientes encontramos dos comunicaciones que nos atañen: la firmada por M^a. Isabel Álvaro y Gonzalo M. Borrás sobre la iglesia parroquial de Magallón y la de M^a. Concepción García Gainza sobre algunas obras nuevas de Vicente Berdusán en Navarra⁴⁸³. En el primero se da por vez primera la atribución –no documentada– de las pinturas del retablo mayor de la iglesia, que los autores fechan (teniendo en cuenta la documentación obrante sobre la escultura y la mazonería) entre 1676 y 1680, y por afinidad formal las de los retablos de Nuestra Señora del Carmen, Nuestra Señora del Pilar y la Inmaculada. Estas atribuciones –salvo la de Nuestra Señora del Carmen–, que supusieron un importante enriquecimiento del catálogo aragonés del artista, fueron corroboradas, en el caso del retablo mayor, por Isidro López Murías en 1990⁴⁸⁴ y por José Luis Pano, Pedro Luis Hernando y José Carlos Sancho en 1999⁴⁸⁵. En cuanto al resto de los retablos, la profesora M^a. Concepción García Gainza⁴⁸⁶ ha señalado recientemente la

⁴⁸⁰ . ARRESE, 1975, pp. 94-100. Ningún dato relevante hemos encontrado sobre las puertas del retablo del santuario de la Virgen del Moncayo (también llamado de la Peña Negra) en una de las pocas publicaciones a él dedicadas: la *Reseña histórico-descriptiva* (1892) del presbítero Joaquín Carrión (CARRIÓN, 1892), quien hizo uso de valiosas fuentes para su estudio; sirvan como únicas referencias la alusión a la devoción que la Virgen del Moncayo tenía en muchos pueblos navarros, entre ellos Corella, de donde se desplazaban muchos fieles (pp. 46-47), y la descripción del retablo mayor, que “*está en disposición de cerrarse, y de hecho se cierra todo él en invierno, con dos medias puertas de madera de pino, que le sirven de resguardo*” (p. 82).

⁴⁸¹ . ARRESE, 1975, pp. 47-49.

⁴⁸² . FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, p. 12.

⁴⁸³ . ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, pp. 275-293. GARCÍA GAINZA, 1985, pp. 295-308.

⁴⁸⁴ . LOPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 160-162.

⁴⁸⁵ . PANO, HERNANDO y SANCHO, 1999, pp. 11-40. En este artículo se estudia en profundidad y con abundante apoyatura documental los pormenores de la realización del retablo mayor, sus artífices y su fortuna posterior.

⁴⁸⁶ . GARCÍA GAINZA, 1998, p. 84.

existencia de firmas y fechas en los lienzos de los de la Inmaculada, Nuestra Señora del Pilar y San Sebastián; la existencia de estas inscripciones, sin embargo, no ha sido incorporada a la última monografía publicada sobre el patrimonio artístico religioso de Magallón⁴⁸⁷.

Volviendo al “III Coloquio de Arte Aragonés”, la profesora García Gainza aportó en su artículo varias obras de autoría cierta, entre ellas dos lienzos de santas de procedencia desconocida que aparecieron en el comercio de Madrid en 1980⁴⁸⁸. Al margen de estas incorporaciones, la autora plantea en el análisis del estilo del pintor la sugestiva y novedosa hipótesis (la anterior había correspondido a Casado) de una posible actualización de su pintura a través de contemplación y estudio de las obras de la escuela madrileña que en los años 1660-1670 llegan a Navarra⁴⁸⁹, lo que haría innecesario el viaje a Madrid.

Como vemos, en la década de los ochenta había aumentado notablemente la densidad de aportaciones al catálogo berdusanesco y a su biografía, de tal forma que se hacía necesario trazar un estado de la cuestión que uniese esas últimas incorporaciones a lo ya conocido. Así pueden entenderse los párrafos que Gonzalo M. Borrás le dedica al pintor en la parte artística de la Enciclopedia Temática de Aragón⁴⁹⁰. El profesor Borrás sitúa a Vicente Berdusán como la personalidad más representativa de la segunda generación de pintura barroca, “*a pesar de su origen navarro*” (p. 445) y deshace el tópico historiográfico que situaba h. 1682-1683 el cambio estilístico protagonizado por esta generación; cambio que tradicionalmente se hacía coincidir con la muerte de Jusepe Martínez y con la realización de la decoración mural de la Mantería por Claudio Coello⁴⁹¹. Borrás señala la influencia en Berdusán de pintores como Rubens, Carreño y Coello, además de la de Francisco Rizi, iniciador de este modo pictórico a mediados de siglo, a quien se le supone vinculado con aquél. Pone de manifiesto la “[...] *numerosa producción con colaboración abundante de taller* [...]” y señala las “[...] *atribuciones de interés en los últimos años*”. También recapitula lo conocido y lo nuevo de su obra al citar: la serie de Veruela; las capillas de San Martín, del Santo Cristo y de San Jerónimo (por Joaquín) de la catedral de Huesca; el retablo mayor de Santo Domingo y el retablo del Pilar de la basílica San Lorenzo en la misma ciudad; las pinturas del retablo mayor de la parroquial de Magallón, así como de los colaterales de N^a. S^a del Carmen, de la Virgen del Pilar y de la Inmaculada; y el retablo mayor de la iglesia del palacio de Villafranca de Ebro. Curiosamente, obvia la serie de la capilla de San José en San Carlos, cuya atribución, como hemos visto, ya había sido documentada en 1982. Finalmente, opina que “*es pintor necesitado de un catálogo crítico y razonado*”.

⁴⁸⁷ . PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, pp. 132-153.

⁴⁸⁸ . CATÁLOGO, 1980

⁴⁸⁹ . La importancia que la pintura importada de la Corte y de otros lugares de la Península (v.gr. Valladolid o Zaragoza) tuvo en el arte navarro fue especialmente señalada en el *Primer Congreso General de Historia de Navarra* (Pamplona, 22-27 septiembre de 1986): GARCÍA GAINZA, 1987, pp. 279; y ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1988, pp. 87-95.

⁴⁹⁰ . BORRÁS GUALIS, 1987 a, 441-454.

⁴⁹¹ . Sin embargo, algunos historiadores han seguido aferrados a la idea tradicional, como lo hizo Vicente González Hernández en su discurso de ingreso en la Academia de San Luis (GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1989), aunque este autor también subraya la importancia que tuvo Berdusán en la renovación de la pintura barroca aragonesa. Como aportación no documentada, Vicente González hace a Francisco del Plano aprendiz en el taller de Berdusán de la técnica al fresco (¿?) y del oficio de pintor.

Si la década de los ochenta había sido especialmente fructífera para la historiografía berdusanesca, la siguiente lo fue todavía más, pues se van a prodigar, tanto en Navarra como en Aragón, acontecimientos editoriales, expositivos y restauradores que pondrán en valor –siquiera en el ámbito local- la figura y la obra del artista.

Los años noventa se inician con la publicación de la tesis doctoral de Isidro López Murías⁴⁹², en la que además de la importante aportación documental sobre el origen ejeano de Berdusán, su fecha de nacimiento y otras noticias de tipo biográfico, se hace un repaso al catálogo general del artista. Sin duda la visión de pintor de López Murías se hace bien patente en sus páginas, donde no apura excesivamente los aspectos iconográficos ni las fuentes gráficas utilizadas por el artista. Respecto de la obra aragonesa, el autor calcula que ésta podría ser un cuarenta por ciento inferior a la existente en Navarra, de lo que deduce –de forma algo arbitraria- un menor número de obras importantes. El autor duda, como Casado, de la atribución de los cuadros de la basílica oscense de San Lorenzo, pero en cambio acepta sin mayores reparos los laterales de la capilla del Santo Cristo de los Milagros en la seo de Huesca. En el retablo titular de la capilla de San Martín de este mismo templo no localiza la firma, pero sí lo hace en los dos lienzos principales de los retablos de San Joaquín (Casado sólo vio una de las firmas). En el Museo de Zaragoza le atribuye, aunque con reservas, un *San José y la Virgen con el Niño* procedente del convento de Santa Fe, y entre los de la serie de Veruela duda de la atribución en *la Aparición de la Virgen a San Bernardo, Jesús abrazando a San Bernardo, San Benito y San Bernardo*. En la serie de San Carlos demuestra conocer la existencia de la firma y la fecha, pero no cita la fuente. Reseña también las pinturas del retablo de Villafranca de Ebro y las de los retablos de Magallón (el mayor –cuya firma en una de las obras dice haber localizado-, el del Pilar y el de la Inmaculada), aunque tiene reparos sobre el de San Sebastián. Con respecto a los lienzos del Museo de la Encarnación y Casa Arrese de Corella, analiza la problemática que plantea el de San Francisco en cuanto a su cronología pero nada dice de su procedencia, mientras que expone sus dudas sobre la autoría de los que decoraban las puertas del retablo del santuario de Nuestra Señora del Moncayo.

El mismo año 1990, López Murías comisarió una exposición celebrada en el Museo de Navarra de la que ya hemos hecho referencia a propósito de algunos de los cuadros del Museo de Zaragoza⁴⁹³.

También por esos años aparecieron sendos artículos redactados para el *Boletín del Museo de Zaragoza* por su entonces conservadora de bellas artes, Belén Díaz de Rabago Cabeza –texto del que ya se ha hecho mención- y por el mencionado Isidro López Murías⁴⁹⁴. En el primero se repasa la fortuna historiográfica de las pinturas y se incorporan unas completas fichas de catalogación, con todas las referencias bibliográficas, de forma que se recupera la mención al número de cuadros que aparecía ya en el primer catálogo publicado del Museo (1867) y que progresivamente se había desvirtuado. En el segundo, además de recordar los

⁴⁹² . LÓPEZ MURÍAS, 1990 a.

⁴⁹³ . LÓPEZ MURÍAS, 1990 b, núm. 5, 14 y 15, s.p.

⁴⁹⁴ . DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 31-62. LÓPEZ MURÍAS, 1992, pp. 63-72. En honor a la verdad, es preciso decir que Belén Díaz de Rabago aprovechó para este trabajo, sin citarla debidamente, la información proporcionada por Ignacio Calvo Ruata, Carlos Buil Guallar y Juan Carlos Lozano López sobre la localización de los tres cuadros entonces depositados en Veruela, cuya existencia desconocía. Este número del Boletín coincidió con la presentación pública (no fue propiamente una exposición) de las obras restauradas de Berdusán. Con tal motivo, se editaron un folleto explicativo (DÍAZ DE RABAGO, CAMÓN y GALLEGU, 1992) y un cuaderno didáctico (GÓMEZ, PARRUCA y ROS, 1992).

recientes hallazgos documentales, López Murías analiza uno por uno, aunque de forma desigual, los cuadros del Museo, incluidos los problemáticos *Aparición de la Virgen a San Bernardo (Lactatio)* y *Jesús abrazando a San Bernardo*.

También en 1992, M^a. José Pallarés defendió su tesis doctoral sobre la pintura del siglo XVII en Huesca. Un resumen de esta tesis, que fue dirigida por el Dr. Angel Azpeitia Burgos, ha estado depositado en el Instituto de Estudios Altoaragoneses (donde lo hemos podido consultar con permiso de la autora), hasta su reciente publicación ⁴⁹⁵. Entre lo más novedoso de este trabajo podemos señalar la atribución -no documentada- del retablo de San Andrés en la iglesia de San Lorenzo y de una *Inmaculada* del convento de Capuchinas en Huesca (obras ambas que la crítica actual no admite entre la producción del pintor), así como la aproximación iconográfica al programa jesuítico de la capilla de San Joaquín en la catedral, el testamento del encargado (el canónigo José Santolaria) y la hipótesis sobre su posible mentor (el jesuita Martín Alfonso). Para la biografía de Berdusán se sirve básicamente de Arrese y Casado y dice que los únicos documentos oscenses que le mencionan son las actas capitulares de la catedral (dato que hasta el momento no hemos podido constatar).

Más interés presenta la síntesis sobre la pintura barroca oscense que ofreció Alfonso E. Pérez Sánchez en el catálogo de la segunda entrega de la exposición *Signos*, correspondiente a los siglos XVI-XVII ⁴⁹⁶. El profesor Pérez Sánchez realiza un documentado repaso en el que vuelve a señalar los problemas históricos, ya enunciados por Angulo y por Borrás, que el estudio de la pintura aragonesa presenta, y plantea un estado de la cuestión y una revisión sobre el ámbito oscense, aportando abundantes datos sobre modelos iconográficos obtenidos a través de grabados. En esta revisión, atribuye el retablo de San Andrés en la basílica de San Lorenzo a Jusepe Martínez, descarta la atribución al ejeano de las pinturas del retablo de la Virgen del Pilar y del retablo de Santiago, en ese mismo edificio, así como de los grandes lienzos laterales de la capilla del Santo Cristo de los Milagros; da por buena la atribución del lienzo de la *Asunción* en Santo Domingo y las entonces todavía no documentadas de las pinturas del retablo de San Martín en la catedral y de las Capuchinas (retablo mayor y lienzos del *Calvario*, *San Francisco* y *Santa Clara*) ⁴⁹⁷; nada dice de las obras del Museo Provincial. Como novedad, atribuye a Berdusán un lienzo de la *Trinidad y el Nombre de Jesús adorados por ángeles* conservado en una dependencia catedralicia (tal vez la *Glorificación* de Tormo ya comentada). Pérez Sánchez redactó también las fichas de catalogación de dos obras presentes en la exposición: el dibujo preparatorio de la Biblioteca Nacional y el lienzo de *San Francisco de Asís* de las Capuchinas ⁴⁹⁸.

Este mismo autor había publicado en 1992 la que puede ser considerada mejor y más completa obra de referencia sobre la pintura barroca en España ⁴⁹⁹, en cuyo capítulo dedicado a los pintores del pleno barroco encontramos unas escuetas líneas que el autor dedica a Berdusán (pp. 397-398), en las que habla de las influencias madrileñas en su estilo y menciona alguna fuente grabada para sus

⁴⁹⁵ . PALLARÉS FERRER, 2001.

⁴⁹⁶ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 153-165.

⁴⁹⁷ . Con respecto a estas pinturas, en el libro publicado por Damián Peñart en 1992 sobre la guerra civil en la diócesis de Huesca (PEÑART PEÑART, 1992, pp. 319-320) se habla de los destrozos que las bombas causaron en el cuadro de Santa Clara y en el del retablo mayor, que fue restaurado en 1957.

⁴⁹⁸ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 b, pp. 280-281; *Idem*, 1994 c, pp. 300-301.

⁴⁹⁹ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1992.

obras ⁵⁰⁰. En el repaso sumario sobre la obra conocida, adelanta por error la data de los lienzos de San Carlos a 1683.

Aunque de carácter divulgativo y centrado en el ámbito navarro, señalamos también por su amplitud el capítulo dedicado al artista en el coleccionable *El arte en Navarra* ⁵⁰¹. La aportación más destacada reside en las diversas posibilidades razonadas que el autor plantea sobre el aprendizaje artístico del artista.

En 1997 se publicó en la revista *Artigrama* un artículo firmado por nosotros ⁵⁰² cuyo propósito era completar algunos aspectos de la producción artística de Berdusán mediante la presentación y estudio iconográfico de dos lienzos firmados y fechados localizados en sendas colecciones particulares de Zaragoza y Pamplona ⁵⁰³, que se ponen en relación con el resto de su producción. Otro interés tiene la segunda parte del artículo, en la que se refieren las circunstancias de la fundación y dotación artística del convento de Capuchinas de Huesca ⁵⁰⁴, así como de la actividad de mecenazgo desarrollada en el edificio por el conde de Atarés; se describe la situación original de los lienzos en la iglesia del convento y se hace pública, por vez primera, la firma y la fecha del lienzo principal ⁵⁰⁵. A propósito de esta obra, se analiza el estado de la cuestión sobre el resto de la pintura oscense, se rechaza por comparación formal la atribución del retablo de la Virgen del Pilar en San Lorenzo y se comunica el hallazgo de la firma del artista y la fecha (1671) en el lienzo principal del retablo de San Martín en la catedral de Huesca, obra que además se relaciona, por medio de sus fundadores, con las pinturas de las Capuchinas.

La conmemoración del trescientos aniversario del fallecimiento de Berdusán y los actos celebrados con tal motivo van a producir un salto cuantitativo y cualitativo sin precedentes en el conocimiento de la vida y la obra de Berdusán. La exposición antológica organizada en 1998 en el Museo de Navarra, el ciclo de conferencias que la acompañaba y, sobre todo, el catálogo preparado para la ocasión ⁵⁰⁶ deben ser considerados como la culminación de un largo proceso de expurgo y búsqueda rigurosa por parte de sus dos comisarios, los profesores M^a.

⁵⁰⁰. Concretamente una estampa de Simón Vouet para los *Desposorios* de la catedral de Tudela, relación que ya había sido establecida por López Murías y que también recogió Frédéric Jiméno en un artículo sobre el papel de Francia en la pintura aragonesa del siglo XVIII (JIMÉNO, 1998, p. 135). Este último investigador analizó en otro artículo (JIMÉNO, 2000, pp. 70-72) la utilización de modelos poussinianos en la pintura española, y para ello utiliza como ejemplo el cuadro de *Jesús en casa de Simón* de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Huesca, cuya atribución a Berdusán mantiene (sin duda por no ser éste el objeto de su trabajo).

⁵⁰¹. GUAYO Y LECUONA, 1994, pp. 514-528.

⁵⁰². LOZANO LÓPEZ, 1997.

⁵⁰³. Ambos lienzos eran ya mencionados por Casado, aunque en el de Pamplona (CASADO ALCALDE, 1978, p. 525) cita equívocamente la propiedad y da la fecha de 1661, treinta años anterior a la que nosotros proponemos.

⁵⁰⁴. Véase sobre este particular el apartado dedicado al convento en el estudio de M^a. Celia Fontana Calvo (FONTANA CALVO, 1998, pp. 131-159 y 328-329) sobre las clausuras de Huesca, extracto de tu tesis doctoral sobre arquitectura religiosa en Huesca durante el siglo XVII. La autora aporta además valiosa documentación tanto para la historia del convento como para el encargo del retablo de la capilla catedralicia de San Martín.

⁵⁰⁵. En realidad la autoría de Berdusán ya figuró en el año 1995 en el pie de foto que incluimos en el catálogo de la exposición *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción* (VV.AA., 1995, p. 75), donde además se daba como cronología aproximada el año 1675. De esta exposición formó parte el lienzo de la *Venida de la Virgen del Pilar* de la catedral de Tarazona, que figura en el catálogo con su cronología correcta (VV.AA., 1995, núm. 51, pp. 78 y 225).

⁵⁰⁶. VV.AA., 1998. En el apéndice bibliográfico que incorporamos al final de esta trabajo se da entrada individualizada a todos los autores de los textos de este catálogo: Esteban ORTA RUBIO, Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, M^a. Concepción GARCÍA GAINZA, Pedro L. ECHEVERRÍA GOÑI, Gonzalo M. BORRÁS GUALIS e Isidro LÓPEZ MURÍAS.

Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia, quienes han podido resolver muchos de los problemas no solucionados por la historiografía anterior, con la casi única excepción de la etapa de aprendizaje del artista (1644-1653). Los avances se han producido especialmente en lo que se refiere a la estancia y residencia continuada en Tudela, a su relación con alguna de las sagas de retablistas más importantes de la localidad, a algunos pormenores de su taller o al uso de estampas para alguna de sus composiciones. Por lo demás, la selección de obras presentada en la muestra fue especialmente apurada y al mismo tiempo representativa de lo conocido, de tal forma que nos mostraba a un artista que, sin llegar a la categoría de los “grandes maestros”, rozaba en ocasiones la excelencia pictórica y podía equipararse perfectamente con los “*dii minores*” de la escuela madrileña, con cuyos planteamientos pictóricos guarda una completa sintonía.

Las aportaciones que para nuestro propósito ofrece el catálogo desborda los límites de este estado de la cuestión, y por ello haremos exclusivamente mención al texto firmado por el profesor Gonzalo M. Borrás referido a Aragón, así como a las obras de procedencia aragonesa que figuraron en la muestra. En su texto, el profesor Borrás cita exclusivamente las obras documentadas o de atribución sólida, y en el caso de las obras oscenses sigue básicamente la opinión de Pérez Sánchez. Los datos más interesantes y novedosos se refieren a dos obras darocenses: el lienzo central del retablo de San Ignacio de Loyola en la iglesia de San Juan Bautista, citado por vez primera en el *Catálogo* de Abbad, y la pintura principal del retablo de la *Transfiguración* en la iglesia de Santo Domingo, del que se publica por primera vez la firma ⁵⁰⁷.

Entre las obras presentes en la exposición, enumeramos sólo las de procedencia aragonesa: *Niño Jesús en actitud de bendecir* (dibujo preparatorio para la cúpula de la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca), *San Francisco de Asís y Santa Clara* (convento de Capuchinas de Huesca), *Conversión del duque Guillermo de Aquitania* (Museo de Zaragoza) y *San Carlos Borromeo administra la comunión al beato Luis Gonzaga* (iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo en Zaragoza) ⁵⁰⁸.

La exposición del Museo de Navarra no visitó tierras aragonesas, pese a que inicialmente se barajó esta posibilidad, de forma que el aniversario de la muerte del artista pasó inadvertido en nuestra región. Por este motivo, el ayuntamiento de Ejea tuvo la iniciativa en 1999 de homenajear y reivindicar a su ilustre paisano con una modesta exposición en la que se recogieron once lienzos, todos ellos de procedencia aragonesa y algunos restaurados para la ocasión. En el catálogo ⁵⁰⁹ se incluyó un texto, firmado por nosotros, que intentaba justificar la muestra y describía sus contenidos; otro de José A. Almería que abordó el ambiente artístico en Ejea en los siglos del barroco; y finalmente otro de M^a. Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia en el que se analiza la pintura de Berdusán desde la primacía del color y a partir de las influencias flamencas (Rubens), venecianas (Tiziano y Veronés) y madrileñas (sobre todo

⁵⁰⁷ . Esta obra, sin la alusión a la firma, figura como procedente de la iglesia de San Miguel en el borrador del inventario del partido judicial de Daroca realizado por el profesor Juan F. Esteban Lorente.

⁵⁰⁸ . Inicialmente eran dos los grandes lienzos de la serie del monasterio de Veruela que fueron seleccionados, pero finalmente uno de ellos, el de *San Bernardo obligando al diablo a sustituir una rueda de su carroza*, que estaba en la sacristía del monasterio, no pudo incorporarse a la muestra y actualmente se expone en el Museo de Zaragoza.

⁵⁰⁹ . VV.AA., 1999.

Carreño); tratan también estos investigadores el tema de la clientela artística y destacan el papel que pudieron desempeñar los hermanos Francés de Urritigoiti en la adjudicación de determinados encargos en Tarazona o Huesca, o los condes de Atarés en algunas obras oscenses, o los duques de Villahermosa para el ciclo de San Carlos. Esta última serie es analizada desde el punto de vista del programa iconográfico eucarístico y jesuítico, y los autores aportan en esta parte final lo más novedoso de su colaboración en el catálogo: la intervención del jesuita Tomás Muniesa, confesor de los duques, en la construcción de la capilla de San José y en la elección de los temas de las pinturas, asunto del que ya hemos tratado en este trabajo.

Hasta aquí esta revisión historiográfica y estado de la cuestión, en la que hemos optado por no incluir las últimas aportaciones hechas por nosotros desde el momento de iniciar la tesis doctoral en 1999, las cuales han sido incorporadas en los siguientes apartados de este trabajo.

3.2. Biografía artística

En los apartados que componen esta biografía artística se ha procurado relacionar e integrar nuestras aportaciones investigadoras con lo ya conocido, y de modo especial con la actividad que Berdusán desarrolla de forma coetánea fuera de Aragón. El resultado, sin embargo, no pretende ser un recorrido completo por la vida y obra del pintor ejeano, pues ello exigiría un planteamiento distinto y una acción coordinada con las personas que han abordado el estudio de su producción en los demás territorios de su dominio artístico.

3.2.1. Nacimiento y formación artística

Infancia y traslado a Tudela (1632-1644)

La trayectoria vital de Vicente Berdusán desde 1632, año de su nacimiento en la localidad cincovillesa de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), hasta el año 1644, fecha en que se pierde su rastro en Tudela (Navarra), ha sido ya investigada con detalle por otros autores⁵¹⁰. No obstante, la coherencia del discurso histórico y la trascendencia posterior de algunos de los hechos biográficos acaecidos en esos primeros años aconsejan, al menos, resumir los principales datos conocidos, que completaremos en la medida de lo posible.

Vicente Berdusán fue bautizado en la parroquia de Santa María de Ejea de los Caballeros el 23 de enero de 1632. Era el último -y único varón- de los ocho hijos del matrimonio formado por Bernardo Berdusán, sastre de profesión, y Catalina Osorio, quienes se habían casado dieciséis años antes en la misma localidad. Allí también recibió la confirmación del arzobispo Pedro de Apaolaza el 23 de abril de 1636, y cuatro años después quedó huérfano de padre y madre y perdió también a su hermana mayor, Isabel; hechos luctuosos casi coincidentes que con toda seguridad se debieron a algún contagio.

Las siguientes noticias sobre Berdusán, procedentes del *Libro de Matrículas* de la parroquia de San Juan en Tudela, lo sitúan, durante los años 1642-1644, en esta localidad navarra, viviendo en casa del arquitecto y escultor Juan de Gurrea. Este artista era natural de Ejea y figura en algunos documentos como hermano -o mejor hermanastro, a juzgar por los apellidos- de Francisca Osorio (hermana de Catalina, la madre de Berdusán)⁵¹¹, lo que le convierte en tío de nuestro pintor, cuya tutela habría sido asumida por aquél; esta circunstancia azarosa pudo servir para que el joven Berdusán se familiarizara de modo directo con el mundo artístico, sin que pueda descartarse un primer aprendizaje en el taller de ese maestro, especializado en la realización de retablos.

⁵¹⁰ . Nos referimos fundamentalmente a los trabajos documentados de Esteban Casado Alcalde (CASADO ALCALDE, 1978), Isidro López Murías (LÓPEZ MURÍAS, 1990 a), M^a. Concepción García Gainza (GARCÍA GAINZA, 1998) y Ricardo Fernández Gracia (FERNÁNDEZ GRACIA, 1998), a quienes seguimos.

⁵¹¹ . Así consta, por ejemplo, en el testamento de Francisca, protocolizado en Tudela en 1637, donde además se alude explícitamente a su hermana Catalina y a su cuñado Bernardo, padres de Berdusán, así como a algunas hermanas de éste como beneficiarias de parte de la herencia (FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 39).

El periodo 1644-1653

En el año 1644 se pierde el rastro documental de Berdusán en Tudela, coincidiendo con la muerte de Juan de Gurrea, cuyo taller pasó a manos de su hijo Francisco Gurrea Casado, quien además inició una fructífera relación profesional con otro importante taller navarro regentado por Sebastián de Sola y Calahorra⁵¹². Se inicia así una laguna biográfica que termina en 1653, año en que el ejeano reaparece en Tudela, precisamente como testigo del bautismo de Francisco Gurrea García, hijo de Francisco Gurrea Casado y representante de la tercera generación de esta importante saga de retablistas de ascendencia aragonesa, activos en Navarra durante el s. XVII⁵¹³.

Este paréntesis de nueve años coincide precisamente con un momento decisivo en la trayectoria artística de Berdusán: la de su aprendizaje y formación como pintor. La ausencia de referencias documentales y la fuerte impronta de la pintura madrileña que su arte evidencia han suscitado distintas hipótesis, que podemos resumir en tres⁵¹⁴:

- Un primer aprendizaje en Zaragoza con algún pintor local y una estancia posterior en Madrid.
- Un aprendizaje desde el principio en Madrid.
- Una etapa inicial de aprendizaje en Zaragoza con un artista local y, ya en Tudela, una evolución posterior del estilo, sin necesidad de una estancia prolongada en la Corte, mediante viajes y contactos esporádicos con los numerosos artistas y obras madrileños presentes tanto en Aragón como en Navarra.

De las tres posibilidades, las dos últimas nos suscitan algunos reparos. Por un lado, es difícil que un joven aspirante a pintor, sin una formación previa que le avalase, pudiera encontrar acomodo en el taller de un maestro de cierta entidad, en un momento en que Madrid bullía de artistas que pretendían medrar al amparo de la Corte. Por otro, resulta complicado pensar que la mera contemplación de obras de pintores madrileños y algunos contactos puntuales con éstos hubieran servido de estímulos únicos, pues la afinidad de las obras del ejeano con el estilo de esa escuela va más allá de la imitación superficial y muestra un conocimiento amplio, profundo y perfectamente asimilado de sus presupuestos y lenguaje pictóricos. Nos inclinamos pues por la primera hipótesis, para la que intentaremos aportar algunos argumentos en las líneas que siguen, aunque no podemos dejar de señalar la dificultad de hacerla compatible con una circunstancia en la que varios autores –a los que nos sumamos– coinciden: el cambio que experimenta la pintura de Berdusán en los años finales de la década de 1660; cambio ya apreciado por el profesor Diego Angulo⁵¹⁵, quien fue el primero en relacionar esta evolución con

⁵¹² . Esta relación se vio reforzada por el casamiento de Sebastián de Sola con Francisca, hija de Francisco Gurrea Casado, en 1653, y de ella también se benefició, unos años después, el propio Berdusán, pues colaboró como pintor en varios proyectos contratados por el equipo Gurrea-Sola.

⁵¹³ . La importante presencia aragonesa en la escultura navarra no se limitó a la familia Gurrea, pues hay constancia de la actividad de otros maestros, entre ellos José Domínguez, procedente de Tarazona. Este fenómeno puede hacerse extensivo a la pintura, pues junto a los artistas locales (José de Fuentes Lumbier –hijo del zaragozano Pedro de Fuentes, aprendiz y yerno del célebre Juan de Lumbier-, Hernando de Moros –del que luego se hablará por extenso-, Francisco Crespo, etc.) y a un número considerable de obras de escuela madrileña (cfr. ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1988), encontramos representados a artífices aragoneses como Pablo Rabiella Díez de Aux, Francisco del Plano –casado con una tudelana-, Andrés de Urzanqui –natural de Cascante, aunque asentado en Zaragoza-, Francisco Leonardo de Argensola –residente en Tarazona- y, por supuesto, el propio Berdusán.

⁵¹⁴ . Cfr. GUAYO Y LECUONA, 1994, pp. 518-520.

⁵¹⁵ . ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, pp. 332-333.

las consecuencias artísticas que debió de producir en el ejeano la contemplación del famoso cuadro pintado por Carreño de Miranda en 1666 para los trinitarios de Pamplona, asunto del que ya se ha tratado y sobre el que habremos de volver. La hipótesis de una formación fuera de Tudela tampoco anula la posibilidad de que Berdusán recibiera, antes de su más que probable salida de la capital de la Ribera, unos primeros conocimientos de manos de algún artista local (v.gr. el ya citado José de Fuentes Lumbier⁵¹⁶).

Vaya por delante que, hasta la fecha, no hemos hallado ningún documento que corrobore la presencia de Berdusán en Zaragoza. Localizar a un muchacho de 12 años (edad apropiada para iniciar un aprendizaje profesional) exige, como vías de búsqueda posibles, revisar los protocolos notariales por si existiera algún contrato de “afirmamiento” (o “asentamiento”) y rastrear en los *quinque libri* de las parroquias por si su nombre apareciera como testigo o padrino en algún registro sacramental ajeno (pues recordemos que, en ese momento, Berdusán ya había sido bautizado y confirmado en su localidad natal, y que no contraerá matrimonio hasta 1655 en Tudela). La primera posibilidad ha resultado fallida⁵¹⁷ y lo mismo ha ocurrido con la segunda⁵¹⁸; en este sentido, es de lamentar que en la mayoría de las parroquias zaragozanas no hay —o no se han conservado— libros de matrícula (también llamados de “estado de almas” o de cumplimiento pascual) correspondientes a esos años, lo que nos priva de una fuente primordial para este tipo de búsquedas⁵¹⁹. Pese a que el trabajo ha sido infructuoso para el fin propuesto, a cambio nos ha proporcionado algunas otras informaciones transversales que nos han sido de gran utilidad, tanto para un conocimiento del contexto social como para documentar la presencia en Zaragoza de personas emparentadas con el ejeano, asunto del que nos ocupamos a continuación.

Si la estancia del joven Berdusán tuvo lugar, hubo de producirse bajo alguna condición favorable —aunque no necesaria—, como por ejemplo la residencia en la ciudad de parientes o personas afines a la familia —en el mejor de los casos relacionados con el mundo artístico—. En este sentido, fue el profesor José Luis Morales⁵²⁰ quien dio a conocer la noticia del fallecimiento en 1638 de Francisca Osorio, tía carnal de Berdusán, quien residía en Zaragoza y estaba casada con el pintor Hernando (Fernando) de Moros (o Mozos). Murió de una apoplejía el 26 de marzo de 1638 y un año antes había testado en Tudela, tal como consta en los *quinque libri* de la iglesia de San Gil Abad, a cuya parroquia pertenecía⁵²¹. A la vista de este dato, el profesor Ricardo

⁵¹⁶ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 37 y ss. José Luis Arrese ya avanzó la hipótesis de una formación artística de Berdusán con Pedro de Fuentes, padre de José y aprendiz y yerno de Juan de Lumbier (ARRESE, 1963, p. 118).

⁵¹⁷ . Para ello se han revisado, una por una y con el permiso de las autoras, las tesis de licenciatura ya citadas correspondientes a esos años: 1643-1645 (M^a. Mar Rodríguez), 1646-1648 (Ana M^a. Gil), 1649-1651 (Lourdes Moneva) y 1652-1654 (M^a. Inmaculada Gil).

⁵¹⁸ . Con este objetivo, se han expurgado los archivos de las principales parroquias de la ciudad: San Gil Abad (A.P.S.G.), San Miguel (A.P.S.M.), San Ildefonso (A.P.S.I.), San Felipe y Santiago el Menor (A.P.S.F.), la Seo (A.D.Z.), el Pilar (A.C.P.), San Pedro (A.D.Z.), San Nicolás de Bari (A.D.Z.), Santa Cruz (A.D.Z.), San Andrés (A.D.Z.), la Magdalena (A.D.Z.) y San Pablo (A.P.S.P.). También se han vaciado los “registros sueltos de casamientos” (A.D.Z.), donde solían figurar los enlaces matrimoniales de foráneos, así como los que presentaban algún impedimento y requerían la comparecencia de los interesados (“declarantes”) y sus testigos.

⁵¹⁹ . Fuente que, por el contrario, en el caso de Tudela, ha proporcionado abundante y provechosa información referida a las unidades familiares y a la presencia de aprendices que habitaban con sus maestros.

⁵²⁰ . MORALES Y MARÍN, 1980, pp. 46-47.

⁵²¹ . Doc. 1.

Fernández ⁵²² señaló la posibilidad de que el primer aprendizaje de Berdusán hubiera tenido lugar precisamente con Hernando de Moros, artista de quien ya se conocía su intervención en 1635 en el dorado del nicho e imagen de Nuestra Señora de Gracia, titular del hospital tudelano homónimo ⁵²³, y del que el citado investigador ha aportado nuevos datos que prueban, entre otras cosas, la estrecha relación que el matrimonio Moros-Osorio mantenía con los Gurrea. Hernando y Francisca habían contraído matrimonio en 1615 en la parroquia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (la misma iglesia donde en octubre del siguiente año fueron desposados los padres de Berdusán). Desde 1630 consta su presencia en la parroquia tudelana de San Juan, en una casa próxima a la de Juan de Gurrea, donde habitaban con un tal Miguel León (¿un aprendiz?). En 1632 apadrinaron la boda entre Francisco Gurrea, hijo de Juan y de Juliana Casado, y Esperanza García; ese mismo año Hernando figura como testigo en el bautismo de la primera hija de éstos y tres años después Francisca Osorio amadrinó a una nueva hija, Francisca (la misma que en 1653 casó con el retablista Sebastián de Sola y Calahorra). En 1637 Francisca Osorio hizo testamento en Tudela, documento donde, como ya se ha dicho, nombra en varias ocasiones a su hermano Juan de Gurrea. La siguiente noticia de Hernando de Moros corresponde a los años 1648-1650, periodo en el que consta residiendo de nuevo en Tudela, adonde habría regresado, en opinión de Ricardo Fernández, tras la muerte de su mujer; a ese momento corresponde su única obra conservada: las pinturas sobre tabla del retablo mayor de la basílica del Salvador del Mundo en Falces (Navarra) (**il. 1**); contratadas en 1648, dichas pinturas le presentan como un artífice “...deudor de esquemas del tardomanierismo, que utiliza modelos rafaelescos y conoce los recursos del tenebrismo, con preferencia por el dibujo sobre el color, que resulta bastante pobre” ⁵²⁴. Aunque esta obra pudiera servir para perfilar la personalidad artística de Moros, sin embargo no parece suficiente para valorar su posible ascendencia en la pintura de Berdusán, si es que la hubo.

A los datos expuestos podemos añadir ahora otras noticias inéditas de Hernando de Moros que han sido fruto, por un lado, de nuestros expurgos en los registros parroquiales zaragozanos, y por otro de la recuperación de alguna noticia contenida en los protocolos notariales que hasta el momento había pasado inadvertida y ahora cobra todo su interés. Antes, hemos de citar una primera información documental, dada a conocer por el profesor Ernesto Arce Oliva, acerca de la colaboración profesional de Moros con el mazonero turoense Alonso Larrañaga en el dorado y estofado de la peana de Santa Emerenciana en Teruel (1620) ⁵²⁵.

Unos meses después de fallecer su primera esposa, Hernando de Moros contrajo segundas nupcias con Gerónima Gormedino, viuda en dos ocasiones; el enlace tuvo lugar el 30 de septiembre de 1638 en la iglesia de San Gil Abad, a cuya parroquia pertenecían ⁵²⁶. De esta unión nació Teresa Antonia, que recibió las aguas bautismales el 13 de junio de 1639 ⁵²⁷.

La documentación notarial nos proporciona abundantes noticias sobre Moros que abarcan el periodo 1637-1645 (se citan por orden cronológico):

⁵²² . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 34 y ss.

⁵²³ . CASTRO ÁLAVA, 1944, p. 177.

⁵²⁴ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 39.

⁵²⁵ . ARCE OLIVA, 1995, p. 15. Se trata de la peana para el busto de plata que mandó hacer el cabildo turoense en 1615 y ejecutó el platero zaragozano Claudio (¿?) (TOMÁS LAGUÍA, 1959, p. 57).

⁵²⁶ . Doc. 2.

⁵²⁷ . A.P.S.G., Libro de bautismos (1600-1647), f. 268 v.

- Hernando de Moros, pintor, vecino de Zaragoza, declara tener en comanda de Juan de Berges, torcedor de seda, vecino de Zaragoza, la suma de 800 sueldos dineros jaqueses ⁵²⁸.

- Juan de Gracia, notario real, domiciliado en Zaragoza, como procurador de Sebastián Bals, mercader, habitante en Zaragoza, constituido a 5 de mayo de 1632 por Jerónimo López, otorga haber recibido de Hernando de Moros, pintor, habitante en Zaragoza, la suma de 820 sueldos y 4 dineros jaqueses, por comanda otorgada el 4 de junio de 1621 por Francisco Moles ⁵²⁹.

- Jusepe Gómez, hijo de Marco Gómez, portero y Juana Gormedino, cónyuges, vecinos de Zaragoza, se afirma con Andrés de los Arcos, cirujano, por tiempo de cinco años, ante la presencia de Hernando de Moros, pintor y Juana de Moros, viuda ⁵³⁰.

- Antón Carlos, mercader, vecino de Zaragoza, arrienda a Hernando de Moros, pintor, vecino de Zaragoza, unas casas en la parroquia de San Gil, por tiempo de dos años, y precio de 800 sueldos jaqueses cada año pagaderos en dos tandas ⁵³¹.

- Hernando de Moros, pintor, vecino de Zaragoza, declara tener en comanda de Blas de Gadea, secretario de la Cámara Apostólica, la suma de 1100 sueldos dineros jaqueses ⁵³².

- Blas de Gadea, secretario de la Cámara Apostólica, declara en una contracarta que no se valdrá de una comanda de 1100 sueldos dineros jaqueses en que esta obligado Hernando de Moros, pintor, vecino de Zaragoza ⁵³³.

- Hernando de Moros, pintor, vecino de Zaragoza, declara tener en comanda de José Ortiz, pintor, vecino de Zaragoza, la suma de 30 libras jaquesas ⁵³⁴.

- Domingo de Estrada, villutero, vecino de Zaragoza, cancela una comanda de 900 sueldos jaqueses en que estaba obligado Hernando de Moros, pintor, vecino de Zaragoza ⁵³⁵.

- Juana de Moros, viuda de Domingo Gormedino, domiciliada en Zaragoza, vende a Hernando de Moros, pintor, vecino de Zaragoza, una comanda de 4.000 sueldos dineros jaqueses en que esta obligado mosén Francisco Andaluz, habitante de Aranda ⁵³⁶.

- Capitulaciones matrimoniales firmadas entre Hernando de Moros, pintor, domiciliado en Zaragoza, representado por su procurador Jerónimo

⁵²⁸ . A.H.Prot.Z., not. Diego Jerónimo Montaner, 18 de julio de 1637, ff. 1217 v.-1218 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 1536.

⁵²⁹ . A.H.Prot.Z., not. Miguel Antonio Villanueva, 13 de agosto de 1637, ff. 59 r.-60 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 1574.

⁵³⁰ . A.H.Prot.Z., not. Diego Jerónimo Montaner, 28 de septiembre de 1637, ff. 1733 r.-1736 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 1635.

⁵³¹ . A.H.Prot.Z., not. Diego Francisco Moles, 7 de noviembre de 1637, ff. 1967 v.-1968 v. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 1700.

⁵³² . A.H.Prot.Z., not. Miguel Antonio Villanueva, 9 de abril de 1638, ff. 399 r.-400 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 1908.

⁵³³ . A.H.Prot.Z., not. Miguel Antonio Villanueva, 9 de abril de 1638, ff. 400 v.-401 v. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 1909.

⁵³⁴ . A.H.Prot.Z., not. Diego Francisco Moles, 1 de junio de 1638, ff. 1113 v.-1114 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 1999.

⁵³⁵ . A.H.Prot.Z., not. Diego Francisco Moles, 1 de junio de 1638, f. 1114 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 2000.

⁵³⁶ . A.H.Prot.Z., not. Diego Jerónimo Montaner, 24 de julio de 1638, ff. 1394 r.-1396 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 2056.

Sopena, constituido a 29 de agosto de 1638 por Juan Jerónimo Serotes, de una parte, y de la otra Gerónima Gormedino, viuda relictiva de Vicente Conde, domiciliada en Zaragoza ⁵³⁷.

- Hernando de Moros, pintor y Gerónima Gormedino, cónyuges, vecinos de Zaragoza declaran tener en comanda de Pedro Mendoza, portero real, vecino de Calatayud, la suma de 3.600 sueldos dineros jaqueses ⁵³⁸.

- Hernando de Moros, pintor, vecino de Zaragoza, declara tener en comanda de Martín Ochoa, mercader, vecino de Zaragoza, la suma de 840 sueldos jaqueses ⁵³⁹.

- Hernando de Moros, pintor y Gerónima Gormedino, cónyuges, domiciliados en Zaragoza, declaran tener en comanda de Pedro Marta, infanzón, domiciliado en Calatayud, la suma de 4.000 sueldos dineros jaqueses ⁵⁴⁰.

- Hernando de Moros declara tener en comanda de Juan Ortiz de Cucan, mercader, vecino de Zaragoza, la suma de 37 libras y 16 sueldos jaqueses. Cancelada el 20 de mayo de 1641 ⁵⁴¹.

- Hernando de Moros, pintor vecino de Zaragoza, como marido de Gerónima Gormedino, otorga haber recibido de Pedro de Peromarta, lugarteniente de sobrejuntero de la sobrejunta de Tarazona y Calatayud, 125 libras jaquesas, en parte de pago de mayor cantidad en que está obligado mediante dos instrumentos de arrendación y comanda de dicha sobrejunta ⁵⁴².

- Testamento de Gerónima Gormedino, mujer de Hernando de Moros, pintor domiciliado en Zaragoza, dejando en herencia de sus bienes a Agustina Samper, hija suya y de su primer marido, a Gerónima Conde, hija suya y de su segundo marido y a Teresa Antonia de Moros, hija suya y del dicho Hernando de Moros; como tutores de sus personas nombra a Miguel Ramón, carpintero, y Francisca Hernández, cónyuges, y al dicho Hernando de Moros ⁵⁴³.

- Pedro Casterllenas, como procurador de las abadesas del convento de Santa Catalina, confiesa que éstas no se valdrán de la comanda de 30 libras jaquesas en que les están obligados Bernardo Nobues (Nogués), pintor y Gerónima Gormedino, mujer de Hernando de Moros, vecinos de Zaragoza ⁵⁴⁴.

- Bernardo Nogués, pintor vecino de Zaragoza, y Gerónima Gormedino, mujer de Hernando de Moros, pintor, vecinos de la misma ciudad, confiesan tener en comanda de las abadesas del convento de Santa Catalina, 30 libras jaquesas ⁵⁴⁵.

⁵³⁷ . A.H.Prot.Z., not. Miguel Antonio Villanueva, 24 de septiembre de 1638, ff. 1083 v.-1086 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 2125.

⁵³⁸ . A.H.Prot.Z., not. Diego Jerónimo Montaner, 22 de noviembre de 1638, ff. 2255 v.-2256 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 2229.

⁵³⁹ . A.H.Prot.Z., not. Lucas Jacinto Villanueva, 13 de enero de 1639, ff. 70 r.-71 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984.

⁵⁴⁰ . A.H.Prot.Z., not. Diego Jerónimo Montaner, 14 de enero de 1639, ff. 116 r.-117 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 2303.

⁵⁴¹ . A.H.Prot.Z., not. Diego Francisco Moles, 1 de febrero de 1639, ff. 316 v.-317 r. Recogido en: GRANADOS BLASCO, 1984, doc. 2336.

⁵⁴² . A.H.Prot.Z., not. Pedro Sánchez del Castellar, 24 de septiembre de 1640, ff. 984 r.-984 v. Recogido en: LATORRE GARCÍA, 1984, doc. 3094.

⁵⁴³ . A.H.Prot.Z., not. Miguel Juan Montaner, 7 de agosto de 1741, ff. 1446 v.-1451 r. Recogido en: LATORRE GARCÍA, 1984, doc. 3491.

⁵⁴⁴ . A.H.Prot.Z., not. Diego Francisco Moles, 11 de noviembre de 1641, ff. 2592 r.-2593 r. Recogido en: LATORRE GARCÍA, 1984, doc. 3589.

⁵⁴⁵ . A.H.Prot.Z., not. Diego Francisco Moles, 13 de noviembre de 1641, ff. 2590 r.-2591 v. Recogido en: LATORRE GARCÍA, 1984, doc. 3593.

- Hernando de Moros, pintor, y Gerónima Gormediano, cónyuges, vecinos de Zaragoza, reconocen tener en comanda de Mateo Subirón, ciudadano de Zaragoza, 500 sueldos jaqueses. Cancelada a 3 de agosto de 1645 ⁵⁴⁶.

Como vemos por las cantidades que se mencionan, la actividad desarrollada por Moros en esos años fue bastante considerable, aunque en ningún caso se detallan los encargos artísticos, que suponemos fueron el objeto de las comandas. En la documentación el pintor aparece relacionado con otros artistas coetáneos como Bernardo Nogués o José Ortiz ⁵⁴⁷, y parece claro que ejecutó alguna obra para el convento de Santa Catalina. Todo indica que vivió en la parroquia de San Gil Abad, en la que como veremos se dio por esas fechas una alta concentración de artistas ⁵⁴⁸, y que su segunda mujer, que actúa en su nombre en algunos actos notariales, procedía de la misma familia que el marido de su hermana Juana de Moros, quien era viuda en 1637. Su estancia en Zaragoza se extiende, al menos, hasta 1645, aunque tres años después, como ya hemos visto, lo encontramos residiendo en Tudela.

Las conexiones de la familia Berdusán en la ciudad de Zaragoza no se limitan a las ya comentadas, pues una hermana de Berdusán, María, firmó en esta ciudad, en el año 1643, capitulaciones matrimoniales con Juan de Villanueva, pelaire (cardador de paños) natural de Villanueva de Navarra ⁵⁴⁹. En este documento, María figura como hija de Bernardo Berdusán y Catalina Osorio, natural de Ejea de los Caballeros y vecina de Zaragoza; en el acto notarial estuvo acompañada por su tío Juan de Gurrea, ensamblador, natural de Tudela, quien como heredero y fideicomisario de Bernardo Berdusán y su mujer le da 600 sueldos jaqueses, una casa, un colchón, tres mantas, un arca y la cuarta parte de dos casas que eran de sus padres sitas en Ejea. Actuaron como testigos Nicolás Solanot, escribiente, y Hernando de Moros, quien consta como “capitán de caballos”, oficio hasta ahora inédito en este personaje que nos lleva a pensar en un cambio de ocupación o, al menos, en su compatibilidad con el trabajo de pintor; en cualquier caso, queda fuera de toda duda que, a pesar de sus nuevas nupcias, Moros seguía manteniendo una estrecha relación con la familia Berdusán-Osorio.

Tras un costoso expurgo en los archivos parroquiales zaragozanos, hemos localizado el enlace entre Juan de Villanueva y María Berdusán, que tuvo lugar el 31 de mayo de 1643 en la iglesia de San Pablo ⁵⁵⁰; en esta ocasión fueron testigos Bidal (Vidal) Rafael y, de nuevo, Hernando de Moros. El primer hijo de Juan y María, Jusepe, fue bautizado el 19 de marzo de 1644, siendo testigos el mencionado Vidal Rafael y su esposa Felipa Lafarga ⁵⁵¹.

La parroquia de San Pablo era, en ese momento, la más populosa de la ciudad (entre la mitad y un tercio de la población total), y en ella tenían una importante presencia los artesanos textiles, y de modo especial los pelaires o cardadores de paños, que se concentraban en las calles Armas, Hilarza, San Pablo y San Blas. Estos profesionales del tejido, cuyo nivel económico se situaba por debajo de la media,

⁵⁴⁶ . A.H.Prot.Z., not. Miguel Antonio Villanueva, 27 de mayo de 1645, ff. 1456 v.-1457 r. Recogido en: RODRÍGUEZ BELTRÁN, 1984, doc. 5432.

⁵⁴⁷ . José (Jusepe) Ortiz era, como Moros, parroquiano de San Gil; en su testamento (1657) dejó un cuadro de Santa Teresa de Jesús a esta iglesia (CALVO COMÍN, 1982, doc. 966) y, junto con su mujer, fundó una misa cantada todos los sábados del año (Ibidem, doc. 968)

⁵⁴⁸ . Bien como parroquianos (v.gr. Juan Pérez Galbán o el citado Jusepe Ortiz), bien como colaboradores en la actividad parroquial (v.gr. Jusepe Martínez -aunque éste pertenecía a San Miguel- o Juan y Domingo Labatu).

⁵⁴⁹ . Doc. 3.

⁵⁵⁰ . Doc. 4.

⁵⁵¹ . A.P.S.P., *Libro de Bautismos* (1634-1646), f. 149 v.

estaban muy ligados a la parroquia a través de sus cofradías. En San Pablo fue también particularmente notoria la existencia de inmigrantes, procedentes tanto de los pueblos de la provincia (Calatayud, Monzalbarba, Borja, Ejea, Épila, Tarazona, Pedrola, etc.) como de fuera del Reino (los llamados “extranjeros”); entre éstos, destacaron por su número los llegados desde Navarra, en su mayoría hombres que provenían tanto de la montaña como de la ribera, de tal forma que esta provincia era la tercera representada en cuanto a número de habitantes, tras Zaragoza y Huesca ⁵⁵².

Interesa señalar en este momento -aunque sus implicaciones se verán más adelante- que San Pablo era también la parroquia donde residían ilustres familias aragonesas, como los duques de Villahermosa (cuyo palacio se levantaba en la calle Predicadores, junto al convento de dominicos que dio nombre a la calle), o los Villanueva (Villanova), dinastía de funcionarios a la que pertenecían, entre otros, Jerónimo de Villanueva Díez y Villegas, protonotario de la Corona de Aragón en Madrid y hombre de confianza del conde-duque de Olivares, y su hermano Agustín, que fue justicia de Aragón, de los que luego se hablará.

En esta misma parroquia hemos podido situar también el casamiento, el 2 de marzo de 1644, de una Catalina de Sola, “doncella natural de Tudela” ⁵⁵³, que plausiblemente guardaría algún parentesco con el retablista Sebastián de Sola y Calahorra, lo que viene a reforzar la idea de la presencia en la ciudad de una nutrida colonia de ciudadanos navarros. Entre ellos, un número apreciable estuvo vinculado con el mundo artístico; así lo demuestran noticias como la fechada el 16 de mayo de 1643, referida a una declaración prematrimonial de Francisco de Gulpide “...*mancebo pintor natural de la villa de allo en el Reyno de Navarra Obispado de Pamplona de hedad de veinte y ocho años poco mas o menos...*”, habitante en Zaragoza desde hace un año y medio, que expone ser hombre “...*honrado libre y que no esta sujeto a matrimonio...*”; el mencionado Gulpide presenta como testigo a “*Felipe Gurrea Pintor natural de la ciudad de Tudela en el Reyno de Nabarra y obispado de Tarazona de hedad de 21 años...*”, que dijo conocerle “...*por haver trabajado juntos en la villa de Peralta del Reyno de Nabarra por tiempo de tres años y en Zaragoza por el tiempo que havita en ella. Por lo qual y por haver ablado a mucha jente de su tierra lo tiene por mozo honrado y libre para poder contraher...*” ⁵⁵⁴.

Como se ha visto, existen suficientes circunstancias que, al menos, favorecerían la estancia de Berdusán en Zaragoza. En cuanto a la formación artística, no podemos descartar la posibilidad de un aprendizaje con su tío Hernando de Moros, lo que justificaría la ausencia de un contrato de “afirmamiento”, pero tampoco que dicho aprendizaje se hiciera con otro pintor local, aunque es tarea casi imposible identificar a un hipotético primer maestro del ejeano haciendo uso de criterios formales, pues sólo una mínima parte de los pintores de nombre conocido posee obra de sólida atribución – y ésta es escasa-. Carecemos, por tanto, de base suficiente para ir más allá en las especulaciones sobre este asunto, que adquiere mayor complejidad dado que durante la década de 1640 se estaba produciendo, por extinción natural de los pintores de transición o protobarrocos, el primer relevo generacional de la pintura aragonesa; limitándonos al ámbito zaragozano y sólo en la parroquia de San Gil Abad aparecen registrados los fallecimientos de los pintores Miguel de Altarriba (29 de marzo de 1639)

⁵⁵² . ANSÓN CALVO, 1977, pp. 167 y ss.

⁵⁵³ . A.D.Z., *Registros sueltos de casamientos* (1639-1646), f. 713 v.

⁵⁵⁴ . A.D.Z., *Registros sueltos de casamientos* (1639-1646), ff. 582 r.-583 r. Ignoramos si este Felipe Gurrea es el mismo pintor que consta en activo en el último tercio del s. XVII y del que se conserva un interesante *Quaderno de memorias* que cubre el periodo 1672-1683 (MANRIQUE ARA, 2000 b).

⁵⁵⁵, Pedro Orfelín (22 de septiembre de 1644) ⁵⁵⁶, Juan Francisco de Vera (9 de marzo de 1645) ⁵⁵⁷, Juan Pérez Galván (3 de mayo de 1645) ⁵⁵⁸ y Pedro Urzanqui (9 de septiembre de 1646) ⁵⁵⁹, mientras Rafael Pertús, vecindado en San Pablo, fallece el 19 de marzo de 1648 ⁵⁶⁰.

En cualquier caso, pensamos que esta primera formación zaragozana, si se produjo, únicamente debió de servir para iniciar al joven Berdusán en los rudimentos del dibujo y la pintura, pues los rasgos de estilo que vemos en sus primeras obras conocidas de la década de 1660 parecen apuntar ya, como veremos, en dirección bien distinta.

Otro aspecto que cabe abordar aquí es el de la posible existencia de particulares que hubiesen podido mediar en la llegada del joven Berdusán a Zaragoza. Algunos autores han señalado ⁵⁶¹, entre estos benefactores o mecenas, a los Francés de Urritigoiti ⁵⁶², de origen tudelano ⁵⁶³, que durante el s. XVII se convirtieron en una de las familias de mercaderes más importantes de Aragón. A este linaje, que disponía de capillas de su propiedad en la iglesia de Santa Cruz (dedicada a san Gregorio Magno), en el convento de San Lázaro y en la Seo ⁵⁶⁴, pertenecieron además numerosos eclesiásticos, entre los que destacaron algunos hijos de Martín Francés de Urritigoiti y Petronila de Lerma: Diego Antonio (deán de Tarazona y luego obispo de Barbastro, Teruel y Tarazona), Tomás Paulino (religioso franciscano y provincial de su orden), Juan Bautista (arcediano de Valpueda, Burgos), Lorenzo (deán de Sigüenza, Guadalajara), Petronila (religiosa franciscana en el convento zaragozano de Altabás) y Miguel Antonio, al que dedicaremos una atención especial en las líneas que siguen.

Tras una estancia en Roma, en 1631 Miguel Antonio tomó posesión de una canongía en la Seo (entró por sustitución de Marcos Terror de Valenzuela y tomó posesión el 22 de octubre) que ocupó hasta su muerte, acaecida el 17 de diciembre de 1670 ⁵⁶⁵; fue arcediano mayor, regidor del Hospital de Nuestra Señora de Gracia ⁵⁶⁶ y rector de la Universidad entre 1631 y 1649 ⁵⁶⁷, examinador y juez sinodal del arzobispado, y juez conservador de la región militar de San Juan de Jerusalén; a todo ello cabe añadir una nada despreciable actividad como escritor, fundamentalmente de obras de contenido jurídico y moral ⁵⁶⁸. Personaje de gran influencia, estuvo vinculado, bien por sus cargos o bien como comitente particular, a numerosos e importantes proyectos artísticos en la ciudad de Zaragoza:

⁵⁵⁵. A.P.S.G., *Libro de defunciones* (1600-1647), f. 391 r.

⁵⁵⁶. *Loc. cit.*, f. 410 v.

⁵⁵⁷. *Loc. cit.*, f. 412 v.

⁵⁵⁸. *Loc. cit.*, f. 414 v.

⁵⁵⁹. *Loc. cit.*, f. 418 r.

⁵⁶⁰. A.P.S.P., *Libro de difuntos* (1648-1659), f. 10 r. (dato ya citado en: VIÑAZA, 1894, pp. 259-261).

⁵⁶¹. FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 46.

⁵⁶². La grafía de este apellido adopta numerosas variantes, sin que haya una que predomine sobre las demás, por lo que nos referiremos a él de esta forma.

⁵⁶³. Sobre las conexiones tudelanas de esta familia y la relación de alguno de sus miembros con el jesuita Baltasar Gracián (quien les dedica algunas páginas de *El Criticón*), *vid.*: FUENTES, 1949.

⁵⁶⁴. En 1670 el cabildo de la Seo donó al arcediano Miguel Antonio Francés de Urritigoiti una capilla del lado del Evangelio del trascoro (antigua advocación de San Clemente y Santa Justa y Rufina) para dedicarla a San Felipe Neri y hacer una cisterna para enterramiento (SENAC RUBIO, 1982, doc. 5952).

⁵⁶⁵. Su "acto de muerte" y apertura de testamento (que había entregado al notario Juan Francisco Ibáñez de Aoiz el 9 de julio de 1668) tuvieron lugar el 17 de diciembre (A.H.Prot.Z., not. Tomás Andrés, años 1670-1671, carpeta 3037, ff. 1704 r.-1706 r., testamento inserto sin foliar).

⁵⁶⁶. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, 1986, pp. 20-21.

⁵⁶⁷. YPAS, 1786, f. 38 r.

⁵⁶⁸. LATASSA Y ORTÍN, 1798-1802 / GÓMEZ URIEL, 1884-1886, pp. 531-532.

*“A su celo piadoso se debió la fundación de la Casa de Padres de San Camilo de Zaragoza, el oro del costoso retablo de Nuestra Señora del Portillo, el adorno y mármoles de la boca y contorno al pozo de nuestros Santos innumerables Mártires [...] y el Altar de San Felipe Neri de la Seo de finos mármoles donde se ven sus armas del Ruejo de molino azul en campo de oro, y esta enterrado desde 17 de Diciembre del año 1670 [...]”.*⁵⁶⁹

A esas iniciativas cabe añadir “...los ornatos de Nuestra Señora de la Sierra [en Villarroya de la Sierra] y de la capilla de San Valero en la Seo”⁵⁷⁰, y el inicio de la fábrica de la iglesia del convento de la Purísima Concepción de PP. franciscanos menores observantes de Alagón⁵⁷¹, así como otras obras para las que tenemos certificación notarial, como las capitulaciones firmadas en 1649 y 1651 con el dorador Juan de Orcoyen para dorar, policromar y “*vernizar*” (barnizar) el retablo de la Universidad de Zaragoza⁵⁷², o el contrato para las obras en las casas de la comedia y teatro de Zaragoza⁵⁷³. Algunos proyectos artísticos los llevó a cabo junto a su hermano Diego Antonio, como la fundación en 1655 del convento de Clérigos Regulares Ministros de Enfermos (puesto bajo la advocación de los santos Valero y Vicente)⁵⁷⁴, o la dotación (retablo mayor, retablos colaterales, coro y órgano) del templo conventual de los mercedarios de San Lázaro; acerca de esta última actuación, en los protocolos constan, entre otros apuntes fechados en 1666, pagos al escultor Francisco Franco por el retablo principal, a Francisco Orcoyen por el dorado del mismo y a Francisco Lupicino “*por hazer el quadro de dicho retablo maior*”, así como otros importes por los dos retablos colaterales de San Felipe Neri y San Pedro Nolasco y sus pinturas, por el cuadro de la *Adoración de los Reyes* y otros seis pequeños para el pedestal y los laterales del retablo mayor, por el cuadro de *San Felipe Neri*, y por otros de *Santo Tomás de Villanueva* y *San Miguel*⁵⁷⁵. Miguel Antonio mantuvo estrechas relaciones con los más importantes pintores del momento; relaciones que en algunos casos trascendieron el ámbito profesional, como debió de ocurrir con Francisco Ximénez Maza, de cuyo testamento aquél fue nombrado ejecutor⁵⁷⁶. La actuación del arcediano no se limitó al ámbito zaragozano y se extendió, como ya se ha visto, a otras poblaciones como Villarroya de la Sierra⁵⁷⁷ o Alagón, e incluso a localidades no aragonesas como Tudela, lugar de procedencia de su noble linaje, con cuya parroquia de San Jorge se mostró especialmente dadivoso⁵⁷⁸. De toda esta actividad de mecenazgo y promoción nos ha quedado un magnífico testimonio coetáneo, escrito en 1666 por el

⁵⁶⁹ . SAN VICENTE, 1991, p. 151.

⁵⁷⁰ . LATASSA Y ORTÍN, 1798-1802 / GÓMEZ URIEL, 1884-1886, pp. 530-531.

⁵⁷¹ . A.H.N., “Sección Clero”, sig. L.18559, *Cabreo del convento de la Purísima Concepción de Alagón*, f. 117 r.

⁵⁷² . MONEVA RAMÍREZ, 1984, docs. 7644 y 8253.

⁵⁷³ . CALVO COMÍN, 1982, docs. 1169 y 1237.

⁵⁷⁴ . CALVO COMÍN, 1982, docs. 204 y 1378. Hay datos sobre la fundación del convento en el testamento de Miguel Antonio; entre ellos, el nombramiento como patrona y fundadora de su sobrina Marcela, hija de su hermano Pedro Marcial y esposa de Baltasar López de Gurrea Ximénez Cerdán y Antillón, conde del Villar, quien era ejecutor de las últimas voluntades del arcediano.

⁵⁷⁵ . CABRIA ORRANTIA, 1982, doc. 4707.

⁵⁷⁶ . A.H.Prot.Z., not. Tomás Andrés, años 1670-1671 (carpeta 3037), 30 de diciembre de 1670, ff. 29 v.-41 r.

⁵⁷⁷ . Según ha podido documentar Agustín Rubio (RUBIO SEMPER, 1980), el retablo mayor de la ermita de la Virgen de la Sierra fue encargado en 1648 por Miguel A. al escultor bilbilitano Bernardino Vililla.

⁵⁷⁸ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 31. Al arcediano se debe también la traída de Roma del cuadro del *Nacimiento* que se colocó en la sacristía de la colegiata tudelana.

jesuita Diego Antonio Fernández, en la censura del *Desengaño de Eclesiásticos...*⁵⁷⁹, una de las obras impresas más conocidas de Miguel Antonio; dada la importancia y trascendencia artísticas del personaje, no nos resistimos a reproducir aquí algunas líneas de este texto, escrito en tono panegírico, aunque su contenido repita, en buena medida, lo ya reseñado:

“No es fácil referirlas todas [sus obras piadosas], las que no ha podido ocultar su modestia, se vienen a los ojos, y ellas publican a voces su hazedor, como lo haze essa sumptuosa fabrica, essa Magestuosa Iglesia, esso ricos Retablos, hermosos, y costosos pinceles de esse Templo dedicado a S. Lazaro, que quizá por ser Patron de pobres llamó àzia si la piedad de nuestro Arcediano, y esta avivò a la del Ilustrissimo Señor Obispo de Barbastro, su hermano, no solo en la sangre, sino en la piedad, para que la de ambos contribuyeran liberales a fabrica tan costosa. Essa pidadosa fundacion, tan beneficosa para pobres, reconoce a nuestro Arcediano Fundador de la casa, è Iglesia de los Religiosissimos Padres Agonizantes, alajandola aquella de todo lo necessario, y enriqueziendo a esta de ricos Ornamentos, adornadas Capillas con las demas alajas de Sacristia, fundandoles rentas competentes para el sustento de buen numero de Religiosos, para que exerciten su ardiente caridad, assistiendo, como asisten, a los enfermos del Hospital, y de las Carceles; y cuydando en primer lugar de la limpieza de sus almas; y en segundo, a la de sus cuerpos, y Quadras, haziendose sirvientes de los pobres, aligerando con su asistencia fervorosa las penalidades, y desconsuelos que padecen los dolientes; dilatandose esta ardiente caridad a los demas enfermos desta Ciudad. Ese hermoso, y costoso aliño del Retablo, que dorò, y nicho de la Milagrosa Imagen de la Virgen del Portillo, que hizo con tanta costa: obra es de su piedad; lenguas se hazen los innumerables Martires de Zaragoza para publicarla, por la boca del pozo, donde descansan sus huesos, por el costoso aliño de Iaspes, con que le ha ilustrado. Dexo de referir otros piadosos gastos que ha hecho, yà en su Iglesia, yà en otros Santuarios, y Parroquias de Zaragoza, y de otras partes. Pero que mucho, si aun a las de afuera se ha dilatado: digalo por todos el Santuario de Nuestra Señora de la Sierra, que se halla tan beneficiado de su largueza en el Retablo nuevo, las limosnas que ha dado no caben en relacion, dexolas de referir por no ofender su modestia”

Todavía hemos de señalar la existencia de otra no menos importante familia de mercaderes, esta vez de origen soriano: los Virto de Vera, una de cuyas ramas estuvo asentada en Ejea de los Caballeros, de donde pasó a Zaragoza a comienzos del s. XVII⁵⁸⁰. Tuvieron capillas en el Pilar (la del Espíritu Santo) y en la Seo (la de las santas Justa y Rufina), esta última mandada construir como panteón familiar por Mateo Virto de Vera, arcipreste de dicha catedral e inquisidor apostólico. Como es sabido, la ejecución del gran lienzo de altar de esta capilla, dedicado a la glorificación de sus titulares, fue encomendada al pintor madrileño Francisco Camilo, quien firmó y fechó su obra en 1644⁵⁸¹, aunque durante mucho tiempo fue adjudicada a Juan Pérez Galbán, quien sí pudo acometer la pintura mural de la capilla y, tal vez, los grandes lienzos colaterales de la *Huida a Egipto* y la *Epifanía*, inspirados en modelos flamencos. Nos interesa subrayar aquí la importancia de este gran cuadro de altar de Camilo, no tanto por

⁵⁷⁹ . FRANCÉS DE URRITIGOITI, 1667.

⁵⁸⁰ . GÓMEZ ZORRAQUINO, 1987 b, pp. 72-73. Cfr. ARRESE, 1977, p. 542 y ss.

⁵⁸¹ . LACARRA DUCAY, 1991 b, p. 156.

constituir un novedad significativa en el panorama artístico local (que sin duda lo fue), como por el hecho mismo del encargo y por la más que probable presencia del pintor en Zaragoza. Aunque todavía desconocemos las circunstancias precisas en las que aquél se produjo, resulta de por sí significativo que los Virto de Vera tuvieran los contactos necesarios para poder contar con un artista hecho y valorado, que ya por esos años había dado muestras de caminar por delante de muchos de sus contemporáneos en la dirección del pleno barroco ⁵⁸². La presencia por estos pagos de Camilo no debe, sin embargo, resultarnos extraña, pues sus relaciones profesionales con Aragón –y en concreto con Zaragoza- tienen varios antecedentes y se remontan a diez años atrás. Así, sabemos que en mayo de 1634 figuró entre los artistas que contrataron las copias de la serie de cuarenta retratos de los condes y reyes de Aragón que habían sido pintados en 1586-1587 por Felipe Ariosto -salvo los de Carlos I y Felipe II, que le fueron encargados a Alonso Sánchez Coello- para el salón principal (Sala Real o de San Jorge) del palacio de la Diputación del Reino de Aragón en Zaragoza; retratos que fueron pasto de las llamas, como el propio edificio, durante la guerra de la Independencia. Las copias, que habían sido solicitadas por carta desde la Corte, estaban destinadas a una sala del palacio madrileño del Buen Retiro y hoy se encuentran dispersas como depósito del Museo del Prado ⁵⁸³. Junto con Camilo fueron contratados los hermanos de origen navarro Pedro y Andrés Urzanqui y Vicente Tió, “... pintores, habitantes en dicha ciudad de Caragoça” ⁵⁸⁴, quienes hubieron de ejecutar el encargo con gran rapidez, aunque la finalización y entrega de los lienzos se produjo, con cierto retraso, tras ser examinados en marzo de 1635 por los también pintores Jusepe Martínez y Juan Pérez Galbán ⁵⁸⁵. Interesa señalar la alusión a Camilo como habitante en la ciudad, aunque ignoramos la duración de su estancia y los motivos de su elección para la realización de las copias, pues en ese momento contaba tan sólo con 19 años de edad. Respecto de la estancia zaragozana, en ningún caso pudo prolongarse mucho, pues consta su colaboración en los retratos de reyes españoles del Salón Dorado o de las Comedias del Alcázar de Madrid, fechados en 1639.

Hay otras dos noticias (no artísticas) de esos mismos años que relacionan al pintor con Zaragoza: en 1634 firma como testigo en una comanda entre un cantarero vecino de Cadrete y un corredor de oreja vecino de Zaragoza, y al año siguiente lo hace en un testamento ⁵⁸⁶. Acerca de su intervención en las copias de los retratos reales de la Diputación, la profesora Carmen Morte apunta a una posible mediación del ya citado Jerónimo de Villanueva, protonotario mayor de la Corona de Aragón. Este controvertido e interesante personaje, hermano del entonces justicia de Aragón, Agustín de Villanueva Díez y Villegas (casado con la zaragozana Margarita Fernández de Heredia y Aragón, hermana del conde de Fuentes), aunque de ascendiente aragonés, era natural de Madrid ⁵⁸⁷; fue caballero de la orden de Calatrava y alcanzó gran importancia en la administración real, pues desempeñó los puestos de consejero de Guerra y Cruzada e Indias, secretario de estado y administrador de la cuenta de gastos secretos del rey. Por

⁵⁸² . PÉREZ SÁNCHEZ, 1996, p. 301.

⁵⁸³ . Sobre la serie de Ariosto/Sánchez Coello, *vid.*: MORTE GARCÍA, 1990 a, pp. 204 y ss. Sobre las copias: Ídem, 1990 b y 1990 c. La noticia de las copias fue dada a conocer por Tomás Ximénez de Embún (XIMÉNEZ DE EMBÚN, 1901, pp. 30-31), aunque con la fecha equivocada.

⁵⁸⁴ . ADPZ, *Registro de Actos Comunes* (1633-1634), ff. 256-260 (Ms. 407). Reproducido en: MORTE GARCÍA, 1990 b, pp. 34-35, doc. 1.

⁵⁸⁵ . MORTE GARCÍA, 1990 b, p. 28 y nota 55.

⁵⁸⁶ . JODRÁ ARILLA, 1984, docs. 264 y 569.

⁵⁸⁷ . Así pudo documentarlo Mercedes Agulló (AGULLÓ COBO, 1975 a), a quien seguimos en la biografía del personaje y en los datos sobre miembros de su familia, así como en las noticias sobre la fundación del convento madrileño de San Plácido.

su participación en la construcción y dotación artística del Buen Retiro, tal vez pueda adjudicársele también un papel determinante para que las copias de la serie zaragozana se instalaran en el palacio madrileño ⁵⁸⁸. La actuación de este influyente funcionario como promotor de las artes se vio acompañada por su protección a ciertas órdenes religiosas, como lo demuestra la fundación en 1623 –junto con su prometida Teresa Valle de la Cerda- del convento de la Encarnación benita -llamado de San Plácido- en Madrid, así como su disposición testamentaria para crear un colegio-seminario de la Compañía de Jesús en Zaragoza. La creación de esta institución formativa consta en una declaración del P. Francisco Franco, visitador y viceprovincial de la provincia de Toledo de la Compañía, hecha en 1662, en la que se dice que la fundación obedece al legado testamentario de Jerónimo de Villanueva ⁵⁸⁹, de cuyas últimas voluntades el jesuita era ejecutor. En realidad, entre las mandas testamentarias del protonotario (21 de julio de 1653) únicamente encontramos la siguiente alusión no explícita:

“Item dejo de gracia especial al Padre Francisco Franco de la Compañía de Jesus para lo que le tengo comunicado lo que su Reverencia digere”

⁵⁹⁰, si bien no nos cabe duda que el mandato se refiere a lo arriba expresado. Otra prueba de su querencia por los jesuitas, que arranca probablemente de su formación en el Colegio Imperial de Madrid (fundado por la Compañía de Jesús en 1572) ⁵⁹¹, es el deseo de que, en tanto sus ejecutores dispusieran el traslado definitivo de sus restos al convento benedictino de San Plácido en Madrid, su cuerpo fuera depositado en el colegio de la Compañía en Zaragoza ⁵⁹², como así se hizo el 21 de julio de 1653 ⁵⁹³. Recordemos que Jerónimo de Villanueva había viajado en 1647 a Zaragoza, donde residió hasta su muerte, tras ser sometido a un largo y polémico proceso inquisitorial originado por extraños acontecimientos ocurridos en el convento madrileño, pero en el que sin duda pesaron también las enemistades personales y las circunstancias políticas que la caída del conde-duque de Olivares trajo consigo ⁵⁹⁴. Interesa señalar, por las consecuencias que a lo largo del trabajo se verán, que los Villanueva emparentaron con importantes linajes nobles aragoneses para los que Berdusán trabajó en distintos momentos de su carrera. Así, además del matrimonio de Agustín de Villanueva con una hermana del conde de Fuentes, sabemos que un hijo de este matrimonio, Jerónimo de Villanueva Fernández de Heredia (heredero universal del protonotario y continuador de sus empresas artísticas, muerto en 1705) contrajo matrimonio con Martina Guiomar Terrer de Valenzuela Fernández de Híjar, perteneciente a la familia de los condes de San Clemente ⁵⁹⁵, con la que tuvo a Benito (que casó con Catalina Jiménez Cerdán

⁵⁸⁸ . *Ibidem*, pp. 27-28 y nota 50. Acerca de la actuación de Villanueva en la financiación y dotación artística del Buen Retiro –y en concreto del Salón de Reinos, para el que regaló doce leones de plata con las armas de Aragón-, remitimos a: BROWN y ELLIOTT, 1981, *passim*.

⁵⁸⁹ . GUEMBE LIZALDE, 1982, doc. 3829.

⁵⁹⁰ . A.H.Prot.Z., not. Miguel Antonio Villanueva, año 1653, f. 1219 v. Dicho notario era parroquiano de San Pablo, como lo demuestran distintos asientos en los libros sacramentales de esta iglesia (A.P.S.P., Cinco libros, Bautismos (1634-1646), ff. 118 r. y 204 v.), y era pariente del difunto (AGULLÓ COBO, 1975 a, p. 68).

⁵⁹¹ . AGULLÓ COBO, 1975 a, pp. 60 y 62. Jerónimo de Villanueva –y también su hermano Agustín- pertenecía a la Congregación de la Anunciata, que agrupaba a los alumnos más distinguidos.

⁵⁹² . *Loc. cit.*, ff. 1208 r.-1209 r. En este testamento nombra heredero universal a su sobrino Jerónimo de Villanueva Fernández de Heredia, hijo de su hermano Agustín.

⁵⁹³ . *Loc. cit.*, ff. 1230 r.-1232 r.

⁵⁹⁴ . *Vid.* AGULLÓ COBO, 1975 a.

⁵⁹⁵ . *Ibidem*, p. 61.

Embún Funes de Villalpando, hija del marqués de Bárboles), y en segundas nupcias con su prima Leonor Funes y Villalpando Sanz de Latrás, hija de Juan Funes de Villalpando, primer marqués de Osera, y de Leonor Sanz de Latrás⁵⁹⁶, que era hermana del tercer conde de Atarés, Juan Sanz de Latrás. Al morir éste sin descendencia, el título condal pasó a Melchor Funes de Villalpando Sanz de Latrás, hijo de Juan y Leonor⁵⁹⁷.

Carecemos, por el momento, de más datos que nos ayuden a precisar las conexiones aragonesas de Francisco Camilo, aunque no nos resistimos a apuntar la coincidencia cronológica entre el cuadro de las *Santas Justa y Rufina* y la posible estancia de Berdusán en Zaragoza, circunstancia que bien pudo propiciar, a corto o a medio plazo, la marcha de éste a Madrid, asunto del que nos ocuparemos más adelante. Esa sugestiva hipótesis cuenta con un argumento importante, cuya concreción iremos viendo a lo largo del trabajo: las similitudes formales y estilísticas que algunos cuadros del ejeano guardan con la obra de Camilo, idea ya insinuada por el profesor Pérez Sánchez⁵⁹⁸ y que en el transcurso de nuestra investigación ha ido ganando fuerza, en detrimento de la más extendida que defiende el ascendiente sobre aquél de otros pintores como Juan Carreño de Miranda, Francisco Rizi o incluso Herrera *el Mozo*.

Por otro lado, la Zaragoza que pudieron conocer Berdusán y Camilo atravesaba un momento coyuntural delicado, sacudida por las sucesivas epidemias (como la de gripe de 1642-1643, que causó un gran número de decesos, o la de peste bubónica de 1648-1652) y por las continuas levadas para la guerra de Cataluña, lo que provocó que la ciudad, convertida en cuartel general de la campaña catalana, viera pasar por sus calles numerosos contingentes de tropas de variada procedencia que eran fuente de no pocos conflictos. Acontecimiento de trágicas consecuencias fue la riada del 18 de febrero (miércoles de ceniza) de 1643, que provocó muertes, daños en tierras y edificios, la destrucción del puente de Tablas y la rotura parcial del de Piedra (que no sería reparado hasta 1659). Para subsanar los destrozos se creó un nuevo impuesto y toda esta situación originó un estallido violento el 14 de mayo de 1643, cuyo detonante fueron los desórdenes causados por un contingente de 300 soldados valones que se dirigía a Cataluña. Éstos se refugiaron en el convento de Nuestra Señora de Jesús, cuya iglesia fue asaltada, y el motín terminó en una matanza⁵⁹⁹. En los años sucesivos la ciudad fue escenario de varias visitas reales, en las que el rey Felipe IV (III de Aragón) estuvo acompañado por el príncipe Baltasar Carlos, así como por algunos artistas como Diego Velázquez o Juan Bautista Martínez del Mazo, los cuales formaban parte del séquito y pudieron dejar algunas muestras de su arte, además de “comunicar” con algunos maestros locales. El rey y su primogénito, que se alojaban en el palacio arzobispal, presidieron en la Seo las exequias por la muerte de la reina Isabel de Borbón (6 de octubre de 1644) e inauguraron el nuevo puente de Tablas (25 de noviembre), que permaneció en activo hasta 1713 (año en que fue destruido por un incendio). En el viaje del verano de 1645 Baltasar Carlos juró los fueros y privilegios del reino de Aragón en la Seo y ese mismo año se iniciaron las Cortes en Zaragoza, que proclamaron a aquél como sucesor al trono. El 1 de junio de 1646 Felipe IV y su hijo regresaron a Zaragoza tras un viaje a Pamplona en el que el príncipe fue jurado como Príncipe de Viana por las Cortes de Navarra, y en septiembre la comitiva real entró en la capital del Ebro

⁵⁹⁶ . AGULLÓ COBO, 1975 b, p. 40.

⁵⁹⁷ . ARCO Y GARAY, 1915 b, pp. 166-167.

⁵⁹⁸ . En el estudio que dedica al *San Francisco de Asís* pintado por Berdusán para el convento de capuchinas de Huesca (PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 c, pp. 300-301).

⁵⁹⁹ . SOLANO y ARMILLAS, 1976, pp. 227 y ss. Para los acontecimientos históricos que se citan en las líneas que siguen, remitimos a esta misma publicación, y para todo lo referente a la vida cotidiana en la ciudad, a los textos que forman parte del catálogo de la exposición *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* (VV.AA., 2001).

procedente de Lérida (ciudad que había sufrido un cerco por parte de las tropas franco-catalanas y a cuya defensa acudió el conde de Fuentes con un ejército de unos 3.000 aragoneses) para clausurar las Cortes iniciadas el año anterior; esta entrada es, con toda probabilidad, la representada por Martínez del Mazo en su famosa *Vista de Zaragoza* (Madrid, Museo del Prado)⁶⁰⁰. El 9 de octubre de 1646 un nuevo hecho trágico puso de luto a la ciudad: la inopinada muerte del príncipe en Zaragoza a causa de la viruela. Para las exequias del príncipe se hicieron, como era preceptivo, dos túmulos (en la Seo y en la plaza del Mercado), en los que intervinieron artífices como el “arquitecto” Francisco Franco o los pintores Rafael Pertús (que moriría dos años después) y Jusepe Martínez, que realizó el lienzo principal del túmulo del Mercado, con el cuadro alegórico *Tristeza de Zaragoza*⁶⁰¹. El óbito dio también lugar a la erección de monumentos literarios dedicados a la memoria del príncipe, como el *Obelisco Histórico i Honorario* (Zaragoza, 1646) de Juan Francisco Andrés de Uztarroz, (cronista de la ciudad desde octubre de ese año). El cuerpo del príncipe fue trasladado al panteón de reyes del monasterio de El Escorial por el arzobispo de Zaragoza fray Juan Cebrián, aunque como es sabido su corazón quedó en la ciudad y fue depositado en el muro del Evangelio del altar mayor de la Seo.

A pesar de las dificultades del momento, Zaragoza –que contaba en 1642 con unos veinticuatro mil habitantes- seguía ofreciendo el aspecto esplendoroso y cosmopolita que la había caracterizado en la centuria anterior y del que tenemos conocidos testimonios en el veneciano Navagiero, quien se refirió a ella como “*la harta*”, o en Mateo Alemán, que en su *Guzmán de Alfarache* (1604) habla de una ciudad de “*tan hermosos y fuertes edificios, tan buen gobierno, tanta provisión, tan de buen precio todo, que casi daba de sí un olor de Italia*”. Mediado el siglo, Baltasar Gracián resume en conceptuosa síntesis el ser de la ciudad y de sus gentes:

“*La abundante Zaragoza, cabeza de Aragón, madre de insignes reyes, base de la mayor columna, y columna de la fe católica en santuarios y hermosa en edificios, poblada de buenos, así como todo Aragón de gente sin embeleco*”⁶⁰²

; texto cuya veracidad parece quedar ratificada por la imagen elegante y señorial que nos presenta la mencionada vista de Martínez del Mazo, fechable h. 1646-1647.

La estada madrileña de Berdusán tampoco ha podido ser confirmada. No sabemos cómo ni cuándo se inició, aunque necesariamente hubo de finalizar antes de diciembre de 1653, fecha en que, como se ha dicho, consta de nuevo su presencia en Tudela como testigo del bautismo de Francisco Gurrea García⁶⁰³. Por tanto, la formación madrileña del ejeano viene avalada exclusivamente por las múltiples afinidades formales y estilísticas que encontramos con la producción de algunos pintores de esa escuela. Escuela que precisamente en ese momento estaba experimentando el salto hacia el pleno barroco, pero en la que también trabajaban algunos artistas influidos por Velázquez (entre ellos Juan B. Martínez del Mazo y Jusepe Leonardo –éste inhábil por demencia desde 1648-) y otro grupo más numeroso

⁶⁰⁰ . Para un estudio detallado de esta obra, remitimos a: ANSÓN NAVARRO, 2001 b.

⁶⁰¹ . ESTEBAN LORENTE, 1973. Martínez ejecutó también el retrato ecuestre del rey Felipe IV para el túmulo que se erigió en 1665 en el Mercado durante las honras fúnebres del monarca; túmulo que, en realidad, era el mismo de 1646, reutilizado.

⁶⁰² . *El Crítico*, primera parte (1651), crisis X.

⁶⁰³ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 40.

de un estilo más retardatario, ligados todavía al primer naturalismo -aunque con ciertas novedades venecianas- y deudores de los maestros de la generación anterior (Vicente Carducho y Pedro de las Cuevas, fundamentalmente, y en menor medida Eugenio Cajés). La avanzadilla pictórica madrileña estaba formada por Francisco Camilo, Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi, quienes habían asimilado e hicieron suyas las novedades flamencas rubenianas –por otro lado ya presentes en algunas obras de Velázquez-, marcando así la dirección que seguirían muchos otros, entre ellos Berdusán. No podemos, sin embargo, obviar el poso –menor y efímero, en cualquier caso- que pudieron dejar en el arte del ejeano, como se intentará demostrar más adelante, los maestros que trabajan en las primeras décadas del siglo, cuyo estilo se perpetúa algunos años a través de artistas “rezagados” entre los que podemos señalar a Bartolomé Román (= 1647), Mateo Gallardo (= 1667), Antonio de Pereda (= 1678) o Antonio Arias (= 1684).

Nuestras indagaciones en los archivos madrileños, aunque no han sido lo exhaustivas que hubiéramos querido ⁶⁰⁴, no nos han proporcionado hasta la fecha sino informaciones indirectas que, si bien no permiten confirmar la hipótesis de un aprendizaje de Berdusán con alguno de los artistas citados, al menos la hacen viable. Para ello, centramos nuestro interés en Francisco Camilo y en Juan Carreño de Miranda (en ese orden), por considerar que su estilo y maneras se ajustan especialmente –como intentaremos justificar a lo largo del trabajo- con las que el ejeano muestra en su madurez artística: colorido claro, pincelada nerviosa y deshecha, formas fluyentes, figuras fusiformes y ondulantes, sensación dinámica, contornos difusos y vibrantes, gusto por lo tierno y delicado, sentimiento devoto y una cierta contención expresiva. Significativamente, tanto Camilo como Carreño se habían formado con el enigmático Pedro de las Cuevas (maestro también de José Leonardo, Antonio Pereda, Antonio Arias y Juan Montero de Rojas, entre otros), del que lamentablemente sigue sin conocerse ninguna obra ⁶⁰⁵. En el caso de Camilo, la relación con Cuevas iba más allá de lo profesional, pues era su hijastro ⁶⁰⁶ y habitó con él.

Los documentos notariales madrileños de esos años, que fueron ya expurgados por Mercedes Agulló ⁶⁰⁷, no recogen ninguna referencia a Berdusán, pero nos dan cuenta, en el caso de Camilo, de algunas noticias biográficas de interés, como su capitulación matrimonial con Jerónima de Toral y Valdés ⁶⁰⁸, quien aportó al enlace una sustanciosa dote ⁶⁰⁹; o el testamento de Pedro de las Cuevas, donde se nombra a Camilo como hijo de su difunta esposa Clara [Pérez] del Río y se menciona también a los pintores Antonio Arias y Francisco Morales ⁶¹⁰; o una carta de obligación de un Juan Balentín para pagar 600 reales de vellón a Camilo por tener en su casa, alimentar, cuidar y enseñar a leer y a hacer labores a Catalina Roxo, huérfana, por cinco años ⁶¹¹; o una

⁶⁰⁴ . Se han realizado catas en los libros parroquiales de las parroquias de San Ginés (A.P.S.Gi.) y San Sebastián (A.P.S.S.) y se han vaciado los protocolos (A.H.P.M.) de los notarios Diego Hurtado (años 1643-1645) y Miguel de Rebolledo (año 1673).

⁶⁰⁵ . El trabajo más actualizado sobre este artista, en: CRUZ VALDOVINOS, 1997.

⁶⁰⁶ . Si hacemos caso a la biografía de Francisco Camilo elaborada por Lázaro Díaz del Valle, aquél era hijo del florentino Domenico Camilo y de Clara Pérez del Río, natural de Villafranca (del Bierzo) (SÁNCHEZ CANTÓN, 1923-1941, vol. II, p. 377). Muerto Domenico, su viuda contrajo segundas nupcias con el pintor Pedro de las Cuevas, quien de esta forma se convirtió en padre y primer maestro de Francisco (ANGULO ÍÑIGUEZ, 1959, p. 89).

⁶⁰⁷ . AGULLÓ COBO, 1978 y 1981.

⁶⁰⁸ . A.H.P.M., not. Diego Hurtado, año 1643 (18 de octubre), ff. 305 r.-306 v.

⁶⁰⁹ . A.H.P.M., not. Diego Hurtado, año 1644 (8 de enero), ff. 11 r.-16 v.

⁶¹⁰ . A.H.P.M., not. Diego Hurtado, año 1644 (21 de junio), ff. 292 r.-293 v.

⁶¹¹ . A.H.P.M., not. Diego Hurtado, año 1645, ff. 72 r.-v.

carta de pago y finiquito de Eugenio de las Cuevas, hijo de Pedro de las Cuevas y Clara Pérez del Río, a favor de su hermano (hermanastro) Francisco Camilo:

“... de todos los bienes dineros pinturas estampas colores libros vestidos ropa blanca, y otros muebles de casa que quedaron por fin y muerte del dicho su padre de que se hizo ymbentario y tassacion judicial por el dicho Franco. Camilo y Francisco Morales y Antonio Arias pintores vecinos desta Villa como testamentarios del dicho P^o. de las Cuevas”⁶¹²

; u otra carta de pago de Francisco Camilo en la que reconoce haber recibido de Eugenio de las Cuevas 1.030 reales de vellón, entre otros motivos por haberlo tenido un tiempo en su casa⁶¹³.

Como se ha visto, el momento en que Camilo pinta el lienzo de las *Santas Justa y Rufina* para la capilla de los Virto de Vera en la Seo de Zaragoza coincide con importantes acontecimientos vitales, como su matrimonio con Jerónima de Toral (quien a juzgar por la dote debía de pertenecer a una familia acomodada) y la muerte en julio de 1644 de su padrastro, de quien plausiblemente heredaría, además de las cantidades correspondientes que le liquida su hermano, una considerable nómina de potenciales clientes. Si nos atenemos a la documentación, en el domicilio familiar habitaba, además del matrimonio, una niña huérfana, Catalina Roxo (cuya filiación desconocemos), por cuyos cuidados Camilo recibía una cantidad anual, y Eugenio de las Cuevas, hermano de Camilo y también pintor. Podemos especular, por tanto, con la posibilidad de que Berdusán ingresara como aprendiz en el taller de Camilo –como así lo hizo en 1662 Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, quien también fue discípulo de Carreño-, y que su “afirmamiento” o “asiento” (hasta la fecha no localizado) fuera pactado en Zaragoza o por mediación de terceros, tal vez sin necesidad de fe notarial.

Otra circunstancia a tener en cuenta es la vinculación que Pedro de las Cuevas mantuvo, durante bastantes años, con la Casa de los Desamparados de la villa y corte de Madrid, donde habitó con seguridad entre 1625 (y tal vez desde 1616) y 1633, y donde impartió clases de dibujo destinadas a niños huérfanos –como lo era Berdusán-, lo que quizá explica la abundancia de discípulos de Cuevas que tuvieron esta condición (v.gr. José Leonardo o Antonio Pereda). La querencia de Cuevas por esta institución le llevó a presentar al ayuntamiento madrileño un memorial en el que proponía se dieran a los huérfanos enseñanzas de artes y oficios; aunque la petición no fue aceptada, en la Casa de los Desamparados hubo clases de dibujo y también de fabricación de reposteros y tapices⁶¹⁴. Por el momento, nada podemos concluir acerca de una posible relación entre Berdusán y la Casa, en cuyas dependencias instaló Cuevas su obrador y en el que el propio Camilo -y muchos otros- recibieron sus primeras nociones artísticas.

Respecto de Juan Carreño de Miranda, sabemos que en 1625, a la edad de 11 años, llegó a Madrid acompañando a su padre, ya viudo, y que enseguida ingresó en el taller de Pedro de las Cuevas, con quien debió de aprender los rudimentos del dibujo, aunque posteriormente completó su aprendizaje del color con Bartolomé Román, artista muy vinculado estilísticamente –como lo estuvo Francisco Rizi- con Vicente Carducho, referencia inexcusable de la pintura madrileña del momento. Hacia 1634 pintó ya para algunas iglesias madrileñas –según Palomino- y cinco años más tarde contrajo matrimonio; siete años después se fechan su primera obra documentada (el *San Antonio predicando a los peces* del convento del Caballero de Gracia, ahora en el Museo del

⁶¹² . A.H.P.M., not. Diego Hurtado, año 1645 (6 de agosto), ff. 294 r.-v.

⁶¹³ . A.H.P.M., not. Diego Hurtado, año 1645 (7 de agosto), ff. 295 r.-v.

⁶¹⁴ . CRUZ VALDOVINOS, 1997.

Prado), y desde 1649 (fecha de la *Sagrada Familia* para la iglesia de San Martín en Madrid) hasta 1653 (data de los lienzos de la *Anunciación* y de los *Desposorios de santa Catalina* de la Venerable Orden Tercera) no se vuelven a tener noticias directas; durante ese tiempo debió de habitar en las proximidades del convento madrileño de San Gil. A partir de 1652 ingresan en su taller un gran número de discípulos, entre los que encontramos nombres tan importantes como Mateo Cerezo, Ignacio Ruiz de la Iglesia, Juan Martín Cabezalero, Pedro Ruiz González, José Jiménez Donoso, José García Hidalgo, Claudio Coello, Acisclo Antonio Palomino y el aragonés Bartolomé Vicente⁶¹⁵.

Nada más se puede añadir por ahora al complicado asunto de la formación artística de Berdusán, por lo que habremos de conformarnos con poner de manifiesto, en el lugar correspondiente, las conexiones con lo madrileño que su obra evidencia.

El inicio de la actividad artística (1655-1660)

El 1 de mayo de 1655, Berdusán contrajo matrimonio con Margarita Saviñán (Sabiñán), doncella tudelana hija de Juan Saviñán y Águeda Royo⁶¹⁶, en la parroquia de Santa María de Tudela; unos días antes, el 28 de abril, ambos cónyuges habían protocolizado su promesa⁶¹⁷, acto en el que actuaron de testigos los retablistas Francisco Gurrea Casado y Sebastián de Sola y Calahorra. Interesa señalar que, en la partida sacramental, Berdusán consta como pintor; esta mención, unida al propio enlace matrimonial (que por lo general implica la existencia de unos ingresos y de una estabilidad profesional con los que asegurar la subsistencia familiar), marca el inicio de su trayectoria artística, que se extendió hasta el momento mismo de su muerte (30 de enero de 1697⁶¹⁸) y se desarrolló de forma ininterrumpida –salvo desplazamientos ocasionales y de corta duración– en Tudela, donde tenía instalado su taller. Cabe señalar que la capital de la Ribera contaba en ese momento y ya desde el s. XVI con una continuada presencia de pintores aragoneses y, en general, con una arraigada tradición de relaciones artísticas con el territorio vecino, fenómeno al que sin duda contribuyó la pertenencia de buena parte de la merindad de Tudela –constituida en deanato– a la diócesis de Tarazona.

Dado que la capital de la Ribera no contaba con un gremio de pintores⁶¹⁹, ignoramos los requisitos –si los había– que se exigían a los maestros pintores para ejercer la profesión⁶²⁰. Fuera del aspecto normativo, resulta lógico pensar que para un artista que se inicia en la profesión, era indispensable ir formando su propia cartera de clientes, tarea en la que siempre han desempeñado un papel importante los contactos con otros artistas y las relaciones públicas, facetas en las que Berdusán contaba con un bagaje considerable por las vinculaciones familiares ya mencionadas.

⁶¹⁵ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1985; idem, 1986.

⁶¹⁶ . Los datos conocidos de la esposa y de los siete hijos del matrimonio han sido reunidos en: FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 48 y ss.

⁶¹⁷ . Documento dado a conocer por el profesor Isidro López Murías (LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 17) donde consta el origen ejeano de los padres de Berdusán y que puso en la pista a este investigador para localizar su partida de nacimiento.

⁶¹⁸ . Esta fecha corresponde a la partida de defunción y fue publicada por José Luis Arrese (ARRESE, 1963, p. 194).

⁶¹⁹ . Sí lo había en ese momento en Pamplona, como lo demuestra un impreso del año 1652 conservado en la sección de “Procesos beneficiosales sentenciados...” (A.E.P.) donde se da cuenta de la reunión en ese año de la hermandad de Pintores, puesta bajo la advocación de san Lucas, para nombrar veedores de dorado-estofado y pintura (PÉREZ GOYENA, 1947-1949, t. 2, pp. 370-371).

⁶²⁰ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 37.

De los cinco primeros años de actividad pictórica de Berdusán únicamente tenemos algunos testimonios documentales, y ninguna obra conservada. Habida cuenta de la general escasez existente de capitulaciones, comandas y ápoas de obras ⁶²¹, hemos de suponer que dichos testimonios representan sólo una parte de lo realizado. Entre lo conocido y documentado, podemos citar su participación en el arco triunfal levantado en 1656 por el gremio de carpinteros con motivo de la entrada en la ciudad de una reliquia de santa Ana; la intervención consistió en el adorno y jeroglíficos de esa arquitectura efímera (especialidad que –hasta donde sabemos– Berdusán no frecuentó durante el resto de su carrera), lo que parece indicar que para un artista novel la diversificación en el trabajo era algo obligado. En cuanto a obras conservadas y documentadas, hasta el momento las más antiguas eran los lienzos de la *Anunciación* y la *Epifanía*, pintados para la sacristía de la entonces colegiata tudelana (hoy en el palacio del marqués de Huarte), así como el retablo de la capilla del Espíritu Santo para el mismo edificio, proyectado por Sebastián de Sola pero ejecutado por Francisco Gurrea; ambos trabajos pueden fecharse h. 1661, pues en ese año el pintor comienza a recibir pagos. No obstante y sin salir de Tudela, también se le han atribuido algunas pinturas del retablo de la Dolorosa de la capilla de los Egüés (obra que por su afinidad con el retablo anterior puede adjudicarse al equipo Sola-Gurrea), tal vez ligeramente anteriores ⁶²². En lo que se refiere a obras firmadas, el catálogo de Berdusán estaba hasta ahora encabezado por el *Ángel de la Guarda* (Pamplona, colección San Cristóbal Ram de Víu) (il. 2), cuya fecha inscrita ha sido interpretada como “1661” ⁶²³, aunque según nuestra opinión la lectura correcta debería ser “1691” ⁶²⁴, data que, como intentaremos justificar, conviene mejor a la factura de la pieza, y más todavía si la comparamos con el lienzo que da inicio a nuestro catálogo razonado: un *San Miguel arcángel* firmado y fechado en 1660.

3.2.2. La década de 1660

⁶²¹ . Ricardo Fernández se hace eco de este fenómeno y menciona únicamente tres documentos notariales que proporcionan noticias sobre obras del ejeano (FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 43-45). De uno de estos encargos protocolizados, dado a conocer por Esteban Casado, se hablará más adelante, pues se refiere a la realización de unas pinturas para un retablo en el convento de Nuestra Señora de Jesús en Zaragoza.

⁶²² . GARCÍA GAINZA, 1998, p. 68. José Carlos Agüera (AGÜERA ROS, 1993, p. 39) lo data h. 1660, si bien observa en sus pinturas “... *variedad de estilo y composiciones*”.

⁶²³ . GARCÍA GAINZA, 1998, p. 68. Esta obra es citada por vez primera, con la misma cronología, en: CASADO ALCALDE, 1978, p. 525; Esteban Casado estima que el cuadro, por su poca calidad, debió de corresponder al taller, opinión que consideramos algo forzada, tratándose de una obra primeriza.

⁶²⁴ . LOZANO LÓPEZ, 1997, pp. 424-427.

El periodo 1660-1669 es, en la trayectoria de Vicente Berdusán, el de la consolidación profesional y la definición del estilo, que evoluciona claramente desde planteamientos algo arcaicos, con un predominio claro del dibujo y unas formas acabadas, a una manera de pintar desenvuelta donde progresivamente van ganando terreno el color y los efectos lumínicos. En los años finales de esta década puede decirse que el artista ejeano, sin haber alcanzado la madurez, se sitúa ya en línea con la pintura del pleno barroco, y especialmente con el modo de hacer de la escuela madrileña, sin que por ello carezca de unos estilemas y unos acentos propios que le aportan personalidad. Este proceso resulta evidente al comparar la primera obra conocida y conservada, un *San Miguel arcángel* (1660) de colección particular zaragozana, con las pinturas de la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca (1668) y otros dos cuadros relacionados con éstas, obras todas ellas que inauguran la que será rica e intensa relación profesional con esta ciudad. La producción aragonesa del artista en estos años termina con un encargo documentado pero no conservado: el retablo que, junto con el escultor-retablista Pedro Salado, realizó h. 1669 para el convento de franciscanos de Nuestra Señora de Jesús en Zaragoza, y con una obra que, aunque de procedencia navarra, circunstancialmente se conserva hoy en el ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, localidad natal del artista.

Primera obra conocida

El catálogo pictórico de Vicente Berdusán en Aragón se inicia con la que es, hasta el momento, su obra firmada conservada más antigua. Nos referimos al *San Miguel arcángel* (cat. 1) (ils. 3-5), firmado y fechado en 1660, que actualmente forma parte de la colección particular de Antonio E. Maturén. Durante bastantes años el cuadro estuvo a la venta en el comercio de este anticuario zaragozano. Restaurado en 1987 y dotado de un marco nuevo, salió a la venta en la primera subasta de la sala Finarte de Madrid (octubre de 1999), pero no tuvo puja⁶²⁵.

En la pintura ha sido representado el arcángel san Miguel, de pie y en ligera postura de avance, ubicado en un paisaje abierto y ataviado al modo de los legionarios romanos (coraza, faldellín, amplio manto rojo y otro cruzado y anudado de color blanco, y un calzado similar a las *caligae*), con abultada melena rizada, sujetando el manto con su mano izquierda y empuñando la espada, manchada de sangre, con la diestra. La línea de horizonte se sitúa baja, dando mayor protagonismo y empaque al personaje, y el fondo está formado por un paisaje boscoso, completado en la parte derecha por una escena de batalla que transcurre entre tiendas de campaña de estilo musulmán y ante un recinto amurallado formado por torreones circulares almenados. En esa batalla participa activamente –no como simple aparición celeste– el propio arcángel, pudiéndose por tanto interpretar como una intervención milagrosa de éste en la liberación de una ciudad cristiana sitiada por gentes del Islam, lo que descartaría la que ha sido tradicional lectura de la obra: un ángel custodio que protege a la ciudad de una epidemia⁶²⁶. Sobre la roca situada en primer término se lee la siguiente inscripción: “Viçente Berdusan Ynventor / Año 1660” (áng. inf. dcho.).

La figura del arcángel ofrece un claro aire arcaizante, bastante alejado de lo que será el estilo característico de Berdusán, que se va formando en la década de 1660. Su rostro resulta especialmente blando, con algunos recuerdos rafaelescos -muy habituales, por otro lado, en la pintura de las primeras décadas del siglo-; las líneas del dibujo están

⁶²⁵ . Subasta E-47, lote 5 (<http://www.finarte.es/finarte/octubre99/pintmue47/pint5.htm>).

⁶²⁶ . En la subasta citada, el cuadro figuraba como *El ángel custodio de la ciudad*.

muy marcadas, excepto en la escena de batalla, donde la pincelada es mucho más suelta; el modelado y los pliegues son bastante duros, y el tratamiento anatómico algo torpe. Más interesante es el uso del color, con unos tonos rojos y azules muy vivos y claros que contrastan con un fondo ocre-dorado que encontramos también en otras obras de cronología próxima, como la *Visión de san Felipe Neri* de Cintruénigo (basílica de la Purísima) o la *Inmaculada Niña* de Tudela (procedente del Hospital de Santa María de Gracia, hoy en el palacio del marqués de Huarte), ambas firmadas y fechadas en 1663. Este tipo de fondos neutros, enriquecidos con tonalidades verdosas de gran calidez, serán en adelante un recurso muy utilizado por Berdusán que podría ponerse en relación simbólica con el concepto barroco de “vacío”, pues no sólo cumplen el propósito visual de recortar y destacar las figuras, sino que sugieren lo trascendente y evocan la emoción religiosa ⁶²⁷.

Sobre los posibles modelos utilizados, es sabido que la iconografía angélica en España ⁶²⁸ se fija en los últimos años del s. XVI, gracias fundamentalmente a la difusión de los grabados de artistas flamencos como Cornelis Cort, Pieter de Jode, Philippe Galle y especialmente Hieronymus Wierix con sus célebres *Siete arcángeles* (il. 6), a los que se sumará a partir de 1635 un modelo de gran éxito, ampliamente divulgado a través de la estampa (v.gr. por J. B. de Rosi en 1636); nos referimos al ideado en 1635 por el boloñés Guido Reni para la iglesia de los Capuchinos en Roma ⁶²⁹, del que luego se hablará.

A las fuentes gráficas citadas es preciso añadir la apoyatura textual-doctrinal de numerosas fuentes literarias. Baste señalar, a modo de ejemplo, ediciones geográfica y cronológicamente próximas como *Beneficios del glorioso Angel de nuestra guarda y efectos del gobierno de Dios invisible...* (Zaragoza, Diego Dormer mayor, 1637) de Francisco Blasco de Lanuza, dedicado precisamente al ángel de la guarda del autor; *San Rafael guía del Cristiano a la patria, i corona eterna* (Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1646) de fray Manuel Hortigas y Bardají; *Patrocinio de angeles y combate de demonios* (San Juan de la Peña, Juan Nogués, 1652), obra dedicada a san Miguel; o *Copia de una carta que se ha embiado a diversas partes destos Reynos, exortando a la devocion del Glorioso Archangel San Miguel* (Zaragoza, Diego Dormer menor, 1668).

No obstante, Berdusán parece haber optado para su cuadro por una imagen más próxima a la del *Miles Christianus* –en algunos textos angeológicos a san Miguel se le llama “*primer soldado de Dios*”- tal como fue codificada por el propio H. Wierix (il. 7), y con la representación prototípica del guerrero planteada por Giuseppe Maria Mitelli (il. 8), distanciándose así ligeramente de la iconografía tradicional del arcángel, que le suele presentar -en actitudes más dinámicas- como el victorioso, el príncipe de las milicias celestiales o el vencedor del maligno, aspecto que adopta en todas las demás obras posteriores en las que el ejeano abordó este mismo asunto: el *San Miguel* del retablo mayor de la iglesia parroquial de Funes (Navarra) (h. 1665-1669), donde el protagonista alancea al demonio; el del convento de las Clarisas de Tudela (1671), que reproduce literalmente –aunque prescindiendo de la figura del diablo- el conocido grabado de H. Wierix según diseño de Martín de Vos; el del retablo de la Virgen del

⁶²⁷ . OROZCO DÍAZ, 1989, pp. XXVII-XXVIII.

⁶²⁸ . Sobre el papel desempeñado por los ángeles en el dogma cristiano, su iconografía y sus fuentes filológicas (referidas específicamente al ámbito sevillano pero extrapolables en la mayoría de los casos a otros territorios hispanos), remitimos a: FERNÁNDEZ LÓPEZ, 2002, pp. 189-218. De esta publicación interesa especialmente el capítulo VI, dedicado a “Las series de ángeles y arcángeles en la pintura sevillana”, en el que puede encontrarse la principal bibliografía de referencia para este tema.

⁶²⁹ . Modelo del que se hicieron en Aragón numerosas copias pintadas, algunas de ellas de calidad, como la que preside la capilla de San Miguel del Tercio en la iglesia de San Pablo en Zaragoza o la de la parroquial de Castejón de Valdejasa (vid. apartado 2.3.)

Pilar en la iglesia parroquial de Magallón (1685), donde el modelo reniano se enriquece con elementos tomados de una estampa de Johan Wierix, como se verá; o el lienzo titular del retablo mayor de la iglesia parroquial de Villafranca de Ebro (Zaragoza) (1689), que como demostraremos deriva de una composición de Rafael (París, Museo del Louvre) que dieron a la plancha tanto Nicolás Beatrizet como Gilles Rousselet.



Juan de COURBES, grabado de portada de *Beneficios del glorioso Angel de nuestra guarda y efectos del gobierno de Dios invisible...* (Zaragoza, Diego Dormer mayor, 1637) de Francisco Blasco de Lanuza. Ejemplar procedente del colegio de la Compañía de Jesús de Huesca (B.P.H., sig. A-4769).

Ese deseo de distanciamiento se vislumbra también en la propia firma del cuadro, donde aparece, tras el nombre del artista, la palabra “Ynventor”. La presencia de este término, habitual en el grabado de reproducción (de donde tal vez proceda) pero algo extraño en la pintura, constituye además un caso único en la obra conocida de Berdusán, quien suele acompañar su firma de los más comunes “*fecit*” o “*faciebat*” (normalmente en abreviatura), y por ello parece querer poner de manifiesto, precisamente en ese momento inicial de su carrera profesional, su capacidad para idear composiciones originales. No obstante esta intención explícita, no dejan de resultar llamativas las conexiones formales que pueden apreciarse entre esta obra y el prototipo reniano antes citado (**il. 9**): la abultada y rizada melena, los detalles de la vestimenta, la disposición y los pliegues abullonados del manto rojo (transformando la parte de éste que se cruza ante el pecho en un segundo manto blanco), la postura de la mano que sostiene la espada con la que el arcángel de Reni sujeta la cadena, e incluso la ligera curvatura corporal y la angulación de las piernas; muchas de estas similitudes se hacen evidentes invirtiendo la imagen, lo que incide aún más en el probable uso de una

estampa, hipótesis que viene avalada por la utilización por parte del ejeano, en fecha próxima a la del *San Miguel*, de otra famosa composición de Reni: la *Aparición de la Virgen a san Felipe Neri* pintada h. 1615 para Santa Maria in Vallicella en Roma, que Berdusán copia casi literalmente en la mencionada *Visión de san Felipe Neri* de Cintruénigo (1663) y de modo más libre en uno de los retablos de la capilla de San Joaquín (1668) en la catedral de Huesca, como más adelante se verá.

Además de esta conexión iconográfica, interesa señalar aquí las semejanzas formales del *San Miguel arcángel* con una obra ajena algo anterior: *El triunfo de David* (Londres, The Apelles Collection) (il. 10)⁶³⁰, lienzo de gran formato (164 x 246 cms.), fechado h. 1630-1640, que ha sido atribuido recientemente a Mateo Gallardo (Madrid, h. 1600-1667). La personalidad artística de este pintor fue perfilada en 1983 por Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez⁶³¹, quienes lo definen como artista rezagado, formado probablemente en el ambiente próximo a Vicente Carducho y cuyas obras muestran el gusto por lo amable y reposado, esquemas sencillos, gusto por el detalle en trajes y accesorios, contención expresiva y colorido delicado de tonos cálidos y armonías estudiadas. Estilísticamente evidencia influencias del manierismo tardío pero también algún eco flamenco en los fondos de paisaje y en algunos personajes.

La autoría de este cuadro, sin embargo, sigue planteando algunos problemas, no sólo por ostentar una firma antigua de Francisco Rizi (1614-1685) -con quien por cierto Gallardo coincidió h. 1654-1655 en la ejecución de las pinturas del retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres), obra sobre la que habremos de volver⁶³²-, sino por presentar algunas desigualdades estilísticas que permiten especular con la intervención de varias manos.

Las conexiones entre *El triunfo de David* y el *San Miguel Arcángel* afectan sobre todo al tratamiento cromático y lumínico, a la postura del protagonista, a la escena de fondo (que en el primer caso representa el saqueo del campamento de Goliat), a la disposición en perspectiva del recinto amurallado e incluso a la ubicación de la firma sobre una roca a los pies del personaje principal. Para algunos pormenores de la composición de la primera obra se ha apuntado además a grabados de la *Historia de David* abiertos por Hieronymus Cock según diseños de Maarten van Heemskerck⁶³³; por nuestra parte, señalamos los débitos que tanto la obra de Gallardo como la de Berdusán parecen tener de los fondos ideados por Heemskerck para algunas series grabadas, como la anónima de “Las mujeres buenas del Antiguo Testamento”, una de cuyas escenas, la que muestra a *Judit con la cabeza de Holofernes* (il. 11), evoca de forma especial las obras que aquí analizamos, circunstancia que interesa señalar por cuanto existen otras composiciones de Heemskerck dadas a la estampa que, como veremos, pudieron servir de modelo para fondos y detalles secundarios de obras de Berdusán. No obstante, tampoco está muy alejada de la escena de fondo del *San Miguel* la estampa de *La lapidación de San Esteban* de Cornelis Cort sobre diseño de Marcello Venusti (véanse, sobre todo, las murallas y la figura del santo) (il. 12), lo que invita a pensar en la utilización de más de una fuente de inspiración.

Existen otras obras de Gallardo que también presentan, aunque más diluidos, algunos rasgos coincidentes con el cuadro que estudiamos; así el *Tobías y el ángel* (Bruselas, Embajada de España; procedente del Museo de la Trinidad) (il. 13) o los

⁶³⁰ . Para el estudio de esta problemática e interesante obra, remitimos al texto de Benito Navarrete Prieto en el catálogo de la exposición *En torno a Velázquez. Pintura española del siglo de oro. The Apelles Collection* (NAVARRETE PRIETO, 1999, pp. 138-147).

⁶³¹ . ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1983, pp. 63-69.

⁶³² . *Vid.* apartado 3.2.4., a propósito de las pinturas del banco del retablo mayor de Magallón (Zaragoza).

⁶³³ . NAVARRETE PRIETO, 1999, pp. 144.

Ángeles con los instrumentos de la Pasión (Barcelona, comercio; procedente de las “Magdalenas” de Alcalá de Henares) –antes adjudicados a Angelo Nardi- que le atribuyó Diego Angulo ⁶³⁴.

Pensamos que todas las afinidades señaladas no sólo matizan la originalidad de la composición “inventada” por Berdusán para el *San Miguel*, sino sobre todo contribuyen a cimentar una formación artística inicial del ejeano que cabría situar próxima, como ya hemos apuntado anteriormente ⁶³⁵, al círculo de los discípulos de Vicente Carducho (= 1638) o de Pedro de las Cuevas (= 1644).

No nos resistimos en el análisis de esta obra a establecer otras relaciones de tipo formal con dos pinturas de distinta procedencia, sin que por el momento podamos avanzar más de cara a la atribución de estas últimas. Nos referimos, en primer lugar, al cuadro que representa a *San Rafael arcángel* (o *El arcángel que confortó al profeta Elías en el desierto de Horeb*), actualmente en la Sala de Grados (pabellón de Filología) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza (il. 14) ⁶³⁶. Las similitudes resultan especialmente notables en el rostro y cabello del arcángel, así como en el tratamiento abocetado de la escena de fondo, aunque los tonos son aquí más apagados. El lienzo, adherido a tabla y dotado de marco metálico moderno, mide 167 x 107 cms. (dimensiones levemente inferiores a las del *San Miguel*) y lleva una inscripción casi imperceptible: “Santo Angel de / Dios” (lado inf. izdo., sobre la túnica). Ambos arcángeles presentan a su vez un extraordinario parecido fisonómico con un *San Miguel* zurbaranesco (il. 15) de colección particular andaluza ⁶³⁷, lo que viene a demostrar la amplia circulación de modelos para este tipo de pinturas de temática amable y amplia demanda.

No menos curiosas son las semejanzas entre el cuadro que analizamos y otra obra de autor desconocido que representa a la *Magdalena penitente con dos ángeles* y ocupa una de las casas del banco del retablo mayor de la parroquial de Ambel (Zaragoza) (il. 16). En esta ocasión el paralelismo, que puede hacerse extensivo a otras obras tempranas documentadas de Berdusán (v.gr. la *Santa Bárbara* del convento de dominicas de Tudela, firmada y fechada en 1662) afecta no sólo a los rasgos anatómicos de la figura (sobre todo el rostro y el brazo derecho), sino también al tratamiento de los paños y al cromatismo cálido y claro utilizado. El cuadrado que hace *pendant* con el de la Magdalena en el banco del retablo representa a *San Jerónimo penitente* (il. 17) y tiene también algunos detalles (paisaje natural, rostro del protagonista) que conectan con obras primerizas de Berdusán en formatos reducidos, como por ejemplo las que ocupan los bancos de los retablos de la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca, de los que trataremos extensamente.

Finalmente, si comparamos el estilo del *San Miguel arcángel* con el del *Ángel de la Guarda* (il. 2) firmado por Berdusán y actualmente en la colección hermanos San Cristóbal Ram de Viu de Pamplona, no parece que pueda mantenerse la cronología adjudicada a esta última obra –1661- por Esteban Casado Alcalde ⁶³⁸, tal vez debido a una mala lectura de la data que ostenta el lienzo. Esta fecha, sin embargo, es sostenida por M^a. Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia ⁶³⁹, quienes

⁶³⁴. ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 54.

⁶³⁵. Apartado 3.2.1.

⁶³⁶. VV.AA., 1983, núm. 14. En una escueta ficha, la obra figuró en este catálogo como de autor anónimo y “escuela aragonesa”. Nada se dice sobre su procedencia, aunque en el texto introductorio se alude al enriquecimiento del patrimonio artístico universitario con los encargos que adornaron la capilla, la biblioteca y el teatro de la antigua universidad.

⁶³⁷. Citado y reproducido en: NAVARRETE PRIETO, 1998, p. 255.

⁶³⁸. CASADO ALCALDE, 1978, p. 525.

⁶³⁹. VV.AA., 1999, pp. 68 y 128.

coherentemente consideran ésta como “... *la primera obra firmada de nuestro pintor*”. Por nuestra parte, nos reafirmamos en la fecha de 1691 ⁶⁴⁰, pues consideramos que la falta de calidad que Esteban Casado aprecia -y atribuye a la participación de un ayudante- se debe en realidad a la factura descuidada que caracteriza algunas piezas de la última etapa artística de Berdusán.

Acerca de la procedencia del *San Miguel*, únicamente sabemos por el actual propietario que el cuadro fue adquirido, junto con otros bienes procedentes de una casa-palacio de Calatayud (Zaragoza), sin que lamentablemente podamos precisar más esta escueta noticia. No obstante, sí queremos señalar que en esta localidad el culto popular a san Miguel estaba especialmente arraigado, como lo demuestra la existencia de una iglesia parroquial bajo esta advocación –al parecer una de las más antiguas de la ciudad- ⁶⁴¹, en cuyo retablo mayor había:

“... *un cuadro al óleo de buen pincel, que representa el titular de la parr., el que es tenido en gran veneracion por conservarse la tradicion de que se ha señalado con varios milagros, principalmente a mediados del siglo pasado en una gran epidemia que hubo en la c., de la cual tan solo se salvó el barrio de San Miguel, gracia que fue atribuida al patrocinio de este santo...*” ⁶⁴²

En relación a este hecho milagroso atribuido al arcángel, sabemos de la asistencia corporativa del Ayuntamiento a la infraoctava de san Miguel como voto de acción de gracias ⁶⁴³, y que desde ese momento al barrio –en el que por cierto habitaban importantes linajes bilbilitanos como los García de Vera, Lobera y Liñán- se le llama también de la Salud ⁶⁴⁴.

El periodo 1660-1668

Las siguientes obras de Berdusán que tenemos documentadas en tierras aragonesas corresponden al final de la década, por lo que cabe preguntarse si este lapso temporal (1660-1668) obedece a una ausencia real de encargos o más bien a la gran dificultad que presenta la identificación de obras de un estilo inicial bastante alejado del que encontramos a partir de 1666, año que marca, de forma bastante evidente y por las razones que apuntaremos, un salto cualitativo en su producción. En apoyo de la primera hipótesis podemos aducir el creciente número de obras que Berdusán realiza por esos años en tierras vasco-navarras: cuadros de la *Epifanía* y la *Anunciación* de la sacristía de la catedral de Tudela (1661), lienzos del retablo de la capilla del Espíritu Santo para el mismo edificio (1661-1664), lienzo de *Santa Bárbara* de las dominicas de Tudela (1662), lienzo de la *Visión de san Felipe Neri* para la basílica de Cintruénigo (1663), lienzo de la *Inmaculada Niña* del Hospital de Tudela (1663), lienzo de la *Muerte de san José* de la colección Goñi-Zalduendo de Artajona (1663), pinturas del retablo mayor de los carmelitas de Lazcano (1664), pinturas del retablo mayor de Funes (1665-1669), lienzo de la *Inmaculada* de la Casa de Misericordia de Tudela (1665), lienzo de la *Presentación de la Virgen* para la parroquia de San Jorge de Tudela (1666) y retablo de

⁶⁴⁰ . LOZANO LÓPEZ, 1997, pp. 424-427.

⁶⁴¹ . Se localizaba junto a la subida del Reloj, en la actual plaza de San Miguel, y fue demolida en 1871 (BORRÁS GUALIS y LÓPEZ SAMPEDRO, 1975 / 2002, pp. 190-191).

⁶⁴² . MADOZ, 1845-1850 / MADOZ, 1985, p. 118. Obsérvese la coincidencia entre las virtudes taumatúrgicas atribuidas al arcángel en la parroquia a él dedicada con la tradicional –y errónea- interpretación del tema del lienzo que analizamos.

⁶⁴³ . BORRÁS GUALIS y LÓPEZ SAMPEDRO, 1975 / 2002, pp. 190-191.

⁶⁴⁴ . COS y ERAYALAR, 1846.

Santo Tomás para la iglesia de los dominicos de Pamplona (1667). Estamos pues en un momento clave de maduración artística y asentamiento profesional, pero también de obligaciones familiares, pues en esos años nacerán cuatro de los siete hijos del matrimonio Vicente Berdusán-Margarita Saviñán. La segunda teoría tampoco es descartable, pues a falta de testimonios documentales la atribución formal plantea problemas añadidos cuando el artista hace uso de composiciones ajenas a las que se atiende literalmente; sirva de ejemplo la ya mencionada *Visión de san Felipe Neri* de Cintruénigo, en la que la fidelidad al modelo reniano anula casi por completo los todavía escasos rasgos personales de estilo ⁶⁴⁵. A todo ello cabe añadir que la actividad de la mayoría de los pintores del s. XVII no se circunscribe a la pintura para cuadros de caballete, retablos y muros, que es por su propio carácter duradera y más fácilmente documentable, pues incluía también otras labores “menores” de las que no tenemos constancia pero que debían procurarles importantes ingresos extras, como por ejemplo el “aderezo” (léase arreglo, repinte o restauración) de obras deterioradas ⁶⁴⁶; el dorado, estofado y encarnado de imágenes y retablos ⁶⁴⁷; el diseño y ejecución de adornos pictóricos para arquitecturas efímeras; la realización de cartones para tapices o de decorados teatrales; la decoración de carruajes u otras pinturas ornamentales, cielos rasos, etc. Berdusán hubo de realizar, sin duda, este tipo de trabajos, especialmente en sus primeros años de actividad, y dado que, a diferencia de lo que sucede con otros artistas, no tuvo otras fuentes significativas de ingresos regulares ⁶⁴⁸, aunque sí obtuvo esporádicamente algunas cantidades por tasaciones e informes sobre obras ajenas, tal como veremos a continuación, y sólo en una fecha avanzada (1690) llegó a arrendar alguna propiedad agrícola.

El año 1666 representa en la biografía –y también en la historiografía- de Berdusán un momento importante. No podemos dejar de hacer mención al conocido episodio, relatado por Palomino, de la defensa que Berdusán hizo de Juan Carreño de Miranda a propósito de la presentación por parte de éste a los trinitarios de Pamplona del cuadro de la *Fundación de la orden trinitaria* (París, Museo del Louvre), que había sido contratado dos años antes por Francisco Rizi y el propio Carreño (il. 18). Si bien fue frecuente en el s. XVII, como ya se ha dicho, la intervención de los artistas en peritaciones o informes artísticos, en esta ocasión la coincidencia de Berdusán y Carreño ha servido de argumento a algunos autores, como ya se ha explicado ⁶⁴⁹, para afianzar la hipótesis, no documentada pero posible, de una relación anterior maestro-discípulo. No obstante, cabe objetar las dudas -que el texto de Palomino no disipa- acerca de quién requirió la mediación de Berdusán, siendo igualmente posible que fueran los trinitarios de Pamplona los que desearan conocer la opinión de un artista local que en ese momento comenzaba a acaparar encargos importantes en varias localidades

⁶⁴⁵ . Ello ayudaría a explicar algunas atribuciones poco fundadas de algunas copias a artistas que hicieron uso de la célebre composición reniana, como el propio Berdusán (v.gr. la pintura que remata el retablo de la capilla de Nuestra Señora del Rosario en la seo oscense) o Jusepe Martínez (el cuadro conservado en la zaragozana iglesia de la Magdalena).

⁶⁴⁶ . En el caso de Berdusán, hay constancia documental del pago de seis reales por el aderezo del retrato del rey Felipe III del ayuntamiento de Tudela (VV.AA., 1998, p. 129).

⁶⁴⁷ . En este sentido, el profesor Ismael Gutiérrez Pastor (GUTIÉRREZ PASTOR, 1993) ha expresado su extrañeza por la ausencia de noticias documentales que vinculen a Berdusán con este tipo de trabajos, habida cuenta de las estrechas relaciones que mantuvo con los principales talleres tudelanos (y aragoneses) de escultura.

⁶⁴⁸ . Como podían ser, por ejemplo, las rentas procedentes de alquileres o ventas de campos, solares o inmuebles. En este sentido, resulta curioso por comparación el caso de Jusepe Martínez, quien aparece asiduamente en los protocolos notariales en actos de esta naturaleza, lo que prueba su dedicación paralela a este tipo de actividades y explica su desahogada posición económica.

⁶⁴⁹ . Apartado 3.1.

navarras. Precisamente entre esos encargos puede incluirse un cuadro destinado al refectorio de los dominicos de Pamplona; con motivo de su entrega y colocación, a fines de 1667, Berdusán y el arquitecto tudelano Sebastián de Sola y Calahorra contrataron con los monjes el retablo de Santo Tomás de Aquino, cuyo lienzo central, dedicado a la apoteosis del santo, firmó el pintor -con cierto retraso respecto de la fecha contractual- en 1674⁶⁵⁰.

Sea como fuere, la contemplación del cuadro de Carreño, considerado por muchos la obra maestra de la pintura de altar de su tiempo⁶⁵¹, debió de causar en Berdusán una honda impresión que actuó a modo de revelación artística, pues aunque en ese momento el estilo del ejeano caminaba ya en la misma dirección que el del avilesino -de ahí que su juicio sobre el lienzo de la *Fundación* no pudiera en ningún caso ser negativo-, éste poseía ya un bagaje artístico de al menos veinte años (sus primeras obras conocidas son de 1646) y su estilo estaba en plena madurez.

De las beneficiosas consecuencias artísticas que este episodio trajo consigo dan fe los numerosos e importantes encargos aragoneses que Berdusán ejecutó en los años siguientes, de los que daremos cuenta a continuación, y del influjo directo del excepcional cuadro de Carreño también podremos encontrar algunos claros ejemplos.

Berdusán en la ciudad de Huesca

En 1668 -o tal vez en los años precedentes- se inició la que fue una intensa y fructífera relación profesional entre Berdusán y la ciudad de Huesca, materializada en diversos compromisos profesionales con instituciones y particulares. Sucede esto en un momento especialmente importante para la capital oscense, cuya estrella comenzaba a declinar lentamente tras unas décadas en las que, como ya se ha avanzado, se había convertido en un enclave cultural con vocación universal que tuvo su motor impulsor en el círculo erudito y humanista formado en torno a Vincencio Juan de Lastanosa⁶⁵², personaje cuya trascendencia social y cultural en el ámbito aragonés, aún a pesar de las exageraciones y falsificaciones interesadas de que fue objeto⁶⁵³, están fuera de toda duda.

Convertida en ciudad conventual, en la ciudad altoaragonesa encontramos órdenes de antigua presencia (desde el s. XIII) que en el seiscientos reformaron sus residencias, a las que se sumaron numerosas fundaciones nuevas a cargo de comunidades que se instalaron en la ciudad desde fines del s. XVI⁶⁵⁴ y que, en algunos casos -especialmente comunidades masculinas-, complementaron sus conventos con colegios para la formación de sus religiosos, sin duda atraídos por la presencia de la

⁶⁵⁰ . VV.AA., 1998, pp. 42, 44, 128 y 166-169.

⁶⁵¹ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1986.

⁶⁵² . *Vid.* apartado 2.1. La vida cotidiana y la intensa actividad de la ciudad durante la primera mitad del s. XVII quedó perfectamente registrada por Juan de Villanueva en las adiciones a la obra del padre Huesca (HUESCA, 1641-1644); interesa sobre todo el capítulo I, donde se habla de las instituciones, la universidad, las academias, las tertulias literarias y otros acontecimientos. Para una visión completa y actualizada, remitimos a los textos del catálogo de la exposición *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (VV.AA., 1994 b), y especialmente al trabajo de la profesora Aurora Egido (pp. 99-109).

⁶⁵³ . Estas tergiversaciones históricas han sido puestas de manifiesto por varios autores (cfr. FONTANA CALVO, 2003, p. 169). El profesor José Ignacio Gómez Zorraquino está trabajando actualmente en una completa biografía revisada de este influyente personaje, una de cuyas partes verá la luz de forma inmediata.

⁶⁵⁴ . FONTANA CALVO, 1997, pp. 721-726.

universidad Sertoriana ⁶⁵⁵. Entre las órdenes de reciente implantación estaban los jesuitas (1605), a los que se les concedió en 1618 la pequeña iglesia medieval de San Vicente el Bajo, que fue derribada para construir la definitiva, consagrada en 1746; los cistercienses, instalados desde 1618, que iniciaron siete años más tarde la construcción de su colegio ⁶⁵⁶, dedicado a San Bernardo, institución educativa de gran importancia, pues en ella se formaron los religiosos de todas las fundaciones que integraban la recién creada Congregación de la Corona de Aragón. Un poco más tarde llegaron las carmelitas descalzas (1642) y las capuchinas (1648).

Fenómeno similar, aunque de menor intensidad, afectó a las iglesias seculares, entre las que cabe destacar por su significación local la parroquial de San Lorenzo, erigida entre 1607 y 1624, que contó con el generoso mecenazgo de los Cortés, vizcondes de Torresecas. El culto a san Lorenzo vivió a comienzos del s. XVII un momento álgido: en 1609 llegaron, procedentes de Auch (Francia) las reliquias de san Orencio, hermano del santo, lo que dio lugar a importantes festividades ciudadanas. No obstante, Huesca hubo de hacer frente en varias ocasiones a las reivindicaciones de otras ciudades como Córdoba y Valencia, que decían ser la patria de Lorenzo, y lo hizo a través de plumas eminentes como la de Juan Francisco Andrés de Uztarroz en *Defensa de la patria del invencible martyr S. Laurencio* (1638) ⁶⁵⁷, Diego Vincencio Vidania en *Disertación historica de la patria del invencible S. Laurencio* (1672), Diego José Dormer en *San Laurencio defendido en la siempre vencedora y nobilissima ciudad de Huesca* (1673) y Juan de Aguas en *Discurso historico-eclesiastico en defensa de la tradicion legitima...* (1676) ⁶⁵⁸.

Destacado papel en la vida cultural oscense desempeñó la imprenta, nacida – como ya se ha dicho – al amparo de la Universidad oscense y de sus colegios, que vivió en su primer siglo de existencia (1575-1675) un periodo floreciente con impresores como Juan Pérez de Valdivielso, Pedro Blusón y Juan Francisco Larumbe (vinculados todos ellos a las prensas de la Sertoriana), Pedro Cabarte (con taller en Zaragoza, que publicó la primera historia de Huesca, escrita por Francisco Diego de Aynsa ⁶⁵⁹) y Juan Nogués (relacionado con los Lastanosa, de cuya oficina salieron algunos de los más importantes libros de Baltasar Gracián ⁶⁶⁰). Las prensas de la Universidad se vieron alimentadas en gran medida por los libros de carácter académico escritos por los propios profesores, así como por otros importantes textos foráneos de mayor alcance, como la célebre *Gramática* de Elio Antonio de Nebrija (Huesca, Pedro Blusón, 1623); por libros de devoción dedicados a la Virgen y a los santos, como los *Conceptos en honor de la*

⁶⁵⁵ . Acerca de los colegios universitarios oscenses, *vid.*: GRACIA GUILLÉN, 1994; y OLIVERA VILLACAMPA, 2000.

⁶⁵⁶ . Los pormenores de la fundación de este colegio, en: AYNSA Y DE IRIARTE, 1619 / AYNSA Y DE IRIARTE, 1987, pp. 658-659. Véanse también: ZARAGOZA y HUESCA, 1780-1807; FONTANA CALVO, 1998, pp. 32-33; y GRACIA GUILLÉN, 1994, pp. 378 y ss. En esta última publicación se analiza la fortuna histórica de esta institución educativa desde su creación hasta su decadencia a fines del s. XVIII y su extinción como consecuencia de las medidas desamortizadoras de comienzos del XIX, de cuyos efectos también dio noticia Pascual Madoz (MADOZ, 1845-1850 / 1986^a, pp. 305-306). Acerca de los colegiales insignes que dieron lustre a la universidad oscense, puede verse: ARGAIZ, 1675, pp. 661-662.

⁶⁵⁷ . Uztarroz parecía en ese momento el autor más indicado para esta contestación literaria, por cuanto había publicado anteriormente varios libros sobre santos oscenses: *Monumento de los mártires Justo y Pastor en la ciudad de Huesca* (Huesca, Juan Nogués, 1644) y *Vida de San Orencio obispo de Aux* (Zaragoza, Pedro de Lanaja y Lamarca, 1648).

⁶⁵⁸ . GARCÉS MANAU y FELICES SA, 2003, pp. 56-59.

⁶⁵⁹ . AYNSA Y DE YRIARTE, 1619.

⁶⁶⁰ . *El Héroe* (1637), *El Político* (1640), *El Discreto* (1646), *Oráculo Manual* (1647), *La Agudeza y Arte de Ingenio* (1648 y 1649) y la segunda parte de *El Criticón* (1653).

Purissima Concepcion de la Madre de Dios (Huesca, Pedro Blusón, 1620) del agustino Jerónimo Aznar y Embid Cardona, o la *Tercera parte del Flos sanctorum* (edición realizada en Zaragoza y Huesca en 1588) de Alonso de Villegas; por relatos de fiestas o ceremonias relacionadas con la familia real, como la *Palestra numerosa austriaca en la victoriosa ciudad de Huesca* (Huesca, Juan Francisco Larumbe, 1650), certamen poético celebrado en la catedral para festejar la boda de Felipe IV y Mariana de Austria; por escritos de intencionalidad didáctica y ejemplarizante como la *Práctica de curas* (Huesca, Pedro Blusón, 1624) de Martín Carrillo, o el *Consuelo de pobres y remedio de ricos* (Huesca, Juan Francisco Larumbe, 1664) de Matías de Aguirre; por textos normativos como las ya mencionadas constituciones sinodales de los obispados altoaragoneses, los estatutos de la Universidad y sus colegios o las ordenaciones municipales; por obras de autores extranjeros como los clarividentes *Discursos políticos y avisos del Parnaso* (Huesca, Juan Francisco Larumbe, 1640) de Trajano Boccalini; o por descripciones de bibliotecas y colecciones foráneas de carácter enciclopédico –al estilo de las que poseían en Huesca los Lastanosa– como el raro *Diseño de la insigne i copiosa bibliotheca de Francisco Filhol* (id., 1644), dado a la imprenta por Juan Francisco Andrés de Uztarroz. En los demás establecimientos tipográficos de Huesca no dejaron de imprimirse colecciones de sermones, como las *Glorias de Maria Santissima* (Huesca, Juan Nogués, 1644 y 1645) del agustino Pedro de San José. En la ciudad se dio además un apreciable gusto por la escritura y la lectura que propició una destacada cultura libresca, y tuvieron amplia difusión los libros de emblemática y empresas, de uso habitual en el arte efímero y en los jeroglíficos.

En consonancia con la intensa actividad fundacional y constructiva y con el buen ambiente cultural, surgieron en la ciudad abundantes talleres de pintura ⁶⁶¹; talleres locales que evolucionan lentamente y, tal vez por ello, rara vez son tenidos en cuenta para los grandes encargos, que son asumidos por pintores foráneos de estilo más avanzado, fenómeno que a su vez obstaculizó probablemente el progreso artístico de los naturales, incapaces de vencer tan dura competencia, e impidió la aparición de personalidades destacadas. En los dos primeros tercios del siglo se aprecia en la pintura oscense una fuerte influencia italiana, debida a los contactos y viajes de algunos personajes relevantes, a la presencia de tratados de pintura italianos en las principales bibliotecas (como la de Lastanosa, ya citada), a la llegada de obras italianas o encargos a pintores aragoneses de formación italiana (v.gr. Juan Pérez Galván o Jusepe Martínez, si bien la producción oscense -no documentada- de estos artistas está pendiente de revisión ⁶⁶²).

El gusto por la pintura, tanto por su práctica como por su contemplación, propició además un clima favorable al mecenazgo y la promoción de las artes, y un apreciable coleccionismo privado, a pesar de que el estamento nobiliario de la ciudad estaba formado por infanzones de no muy elevada posición económica.

Los trabajos pictóricos de Berdusán en la ciudad altoaragonesa deben ser interpretados en este contexto general, y de modo más concreto en el proceso de dotación artística y ornato de las capillas de la seo oscense, cuya renovación arquitectónica, impulsada por el cabildo, se había producido en el siglo XVI y la primera mitad del XVII. Como ha señalado el profesor José Manuel Latorre ⁶⁶³, el

⁶⁶¹ . Como el de los Jalón (Xalón), familia de pintores activos en Huesca y Jaca cuya actividad ha sido documentada de forma exhaustiva por M^a. José Pallarés (PALLARÉS FERRER, 2001).

⁶⁶² . Nos referimos muy particularmente a la muy dudosa intervención de este último en la parte pictórica de la capilla y cripta funeraria de los Lastanosa en la seo oscense, de la que se tratará en las líneas que siguen.

⁶⁶³ . LATORRE CIRIA, 1992, pp. 131-132.

periodo de mayor actividad transcurrió de 1595 a mediados del s. XVII; a partir de 1636 no hubo intervenciones de tipo suntuario y desde 1656 los gastos se redujeron de forma ostensible, debido a la disminución de los ingresos, lo que obligó, a partir de esa fecha, a atender únicamente al mantenimiento de los edificios.

Dicha actualización, que implicó la desaparición de muchos elementos de la fábrica y el mobiliario precedentes, se materializó sobre todo en la construcción de retablos adaptados a los nuevos gustos escultóricos y pictóricos ⁶⁶⁴, proceso en el que algunos canónigos pertenecientes a familias aristocráticas –como los Lastanosa o Santolaria- y algunos nobles –v.gr. los condes de Atarés- desempeñaron un papel fundamental, tomando así el relevo de la disminuida –y casi inexistente- promoción artística institucional. Una de las actuaciones más destacadas emprendidas en los años centrales del siglo fue la construcción de la capilla de los santos Orencio y Paciencia por parte de los hermanos Lastanosa: Vincencio Juan (prócer oscense del que ya se ha hablado), que supervisó y dirigió los trabajos, y el canónigo Juan Orencio, que aportó los caudales necesarios para la realización del conjunto, que incluía, además del ámbito propio de la capilla (convertida en parroquia de la catedral), una sacristía (construida como anexo a la fábrica y eliminada en la década de 1970) y dos criptas para enterramiento. Los trabajos se desarrollaron, según las fuentes documentales conocidas, entre 1645 (fecha de la cesión de la capilla por parte del cabildo) y 1668 (momento en que se colocaron en la cripta las esculturas orantes de los hermanos Lastanosa) ⁶⁶⁵, aunque la dotación artística de la capilla pudo completarse en fechas posteriores. En cualquier caso, los trabajos llevados a cabo en este ámbito, y en particular el retablo titular, debieron de suponer un considerable impacto en Huesca por su lenguaje renovador, no tanto debido a la presencia de la columna salomónica –presente ya h. 1650 en el retablo mayor de la basílica de San Lorenzo- como por el estilo y tamaño del cuadro que lo preside, que enlaza con lo más avanzado de la pintura madrileña coetánea ⁶⁶⁶ y franqueó el paso al pleno barroco en la ciudad altoaragonesa. Este interesante lienzo, de cronología todavía insegura (como ocurre con la *Inmaculada* de la cripta), ha recibido varias atribuciones, entre ellas una bastante secundada a Jusepe Martínez que nos parece totalmente inaceptable. Por nuestra parte, encontramos bastantes paralelismos entre ambas obras y el estilo inicial de Pedro Aybar ⁶⁶⁷, a quien por afinidad formal deberían de adjudicarse también dos inmaculadas localizadas por nosotros en Lucena de Jalón (Zaragoza) y en los almacenes del Museo de Zaragoza, amén de una magnífica *Coronación de san José* conservada en la iglesia de San Juan en Torrijo de la Cañada (Zaragoza) que presenta además especiales concomitancias con el lienzo oscense.

A continuación analizaremos el programa pictórico realizado por Berdusán para la **capilla de San Joaquín**, en la que fue una de las últimas renovaciones barrocas catedralicias llevadas a cabo en el seiscientos ⁶⁶⁸. Programa que, como el resto de

⁶⁶⁴ . DURÁN GUDIOL, 1987, p. 110.

⁶⁶⁵ . Para todo el proceso constructivo y los artífices que intervinieron en la obra, *vid.* BOLOQUI LARRAYA, 1994 a; y el trabajo más actualizado: FONTANA CALVO, 2003.

⁶⁶⁶ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 156.

⁶⁶⁷ . En un reciente artículo, el profesor Ismael Gutiérrez Pastor (GUTIÉRREZ PASTOR, 2003) defiende esta idea (que también comparte Arturo Ansón Navarro), apoyando su tesis en la comparación formal con otra *Inmaculada* (Madrid, colección particular), procedente de Zaragoza, firmada por Aybar y fechada en 1667.

⁶⁶⁸ . DURÁN GUDIOL, 1987, pp. 112-113. Este autor señala que, tras la renovación de esta capilla, hubo un lapso de casi un siglo –hasta 1748- en el que cesó toda actividad artística en la catedral, fenómeno cuyas causas hay que buscarlas en la situación de crisis del periodo.

elementos de la capilla, se ha conservado prácticamente inalterado hasta la actualidad, lo que aumenta su valor artístico e iconográfico.

La capilla de San Joaquín estuvo antes dedicada a santa Bárbara y aún antes a san Juan Bautista, uno de los santos titulares de la seo oscense. Al parecer la advocación a la santa mártir se introdujo ya en 1532, año en que el Cabildo dio su permiso a mosén Marcos Riglos para colocar un retablo bajo esta advocación, y en el año 1600 recibía ya ese nombre –de hecho, así la cita Francisco Diego de Aynsa en 1619 en su somera descripción de los altares de la catedral⁶⁶⁹–, de tal forma que cuando el Cabildo concedió en 1655 el patronato de la capilla a los Santolaria, como luego veremos, la primera dedicación había quedado completamente en el olvido; así lo explica Vicente Novella en su *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca*:

*“... y el Cabildo en el de 1655 que dio este sitio al Señor Santolaria, tampoco hace mención alguna de haber sido Capilla de San Juan, expresando ser de Santa Bárbara en el tiempo que la cedía: Por manera que sin sacar a San Juan de su capilla, lo arrinconó permitaseme la expresión y se quedó la santa titular de ella hasta el dicho año 1655 que cargó con todo San Joaquín”*⁶⁷⁰

No obstante, sabemos por otro ceremonial anterior, correspondiente al año litúrgico 1697-1698, que la fiesta de la santa mártir se siguió haciendo en la capilla de los Santolaria:

*“Hacesse aquí la Conmemoracion porque antiguamente era esta Capilla de la Imbocacion de St^a. Barbara que despues el Sr. Cang^o. Santolaria Obpo. Electo de Jacca la engrandecio del modo que ahora la vemos y pusso su imagen en el Altar a la mano derecha de Sn. Joachin de famosa escultura porque el altar, o, retablo estaba y era muy antiguo”*⁶⁷¹

En realidad, la donación de la capilla, con derecho a enterramiento se produjo, en primera instancia, el 1 de diciembre de 1654:

“El Cabildo en 1 de diciembre de 1654 condescendio a las instancias que le hizo Bartolome Santolaria para que le cediese la Capilla de St^a. Barbara pues que el mismo apetecia renovarla dedicandola a San Joaquin y a dicha santa”.⁶⁷²

En correspondencia por la obtención del patronato de la capilla, José Santolaria, hijo del peticionario, se obligaba a hacer en dos años un retablo por valor de 600 libras jaquesas, cantidad a las que se sumaron otras dejadas por su padre “...para legados y capellania y adorno y lustre de la dicha capilla...”⁶⁷³; no obstante, la cesión no tuvo efecto –o se quiso hacer mejor–, de tal forma que la definitiva se produjo el 25 de junio de 1655⁶⁷⁴; Santolaria, además de destinar los doce mil sueldos previstos, se compromete también a “... gastar en la ilustracion de dicha Capilla maiores cantidades”, a hacer uso de mil quinientas libras que recibió de su padre para la

⁶⁶⁹ . AYNESA Y DE IRIARTE, 1619 / AYNESA Y DE IRIARTE, 1987, libro IV, p. 510.

⁶⁷⁰ . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. III, ff. 295 y ss.

⁶⁷¹ . ANÓNIMO, 1697-1698, f. 24 v.

⁶⁷² . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. III, ff. 492 y ss.

⁶⁷³ . Doc. 6.

⁶⁷⁴ . Doc. 7.

fundación de un legado pío destinado a su familia (y en su defecto en beneficio de la capilla, ya sea en misas, ya en “ornamentos y reparos”) y de otros tres mil escudos en bienes inmuebles para fundar una ración que garantice el cuidado y enriquecimiento de la capilla, pues

“... esta en menor lustre de lo que pide su fabrica y no tiene Patron alguno que cuyde della, y que se ha de aumentar mucho la devocion asi del glorioso St. Joachin como de san Juan Baptista Sta. Barbara y Sta. Eularia”⁶⁷⁵.

; en el mismo documento y siguiendo los deseos de Bartolomé Santolaria, el cabildo concede el patronato de dicha ración a su hijo José, y faltando éste a otros miembros de su familia en estricto orden de sucesión. Finalmente, se establece el derecho de sepultura para todos ellos y el permiso para hacer un carnario, se les concede la sacristía y

“... la facultad de adornar toda la capilla junto con la de poner rejado, y tambien si a la otra parte de la sacristia quissieren hazer otra para recogimiento y correspondencia. Y tambien poner lampara y tener llaves...”⁶⁷⁶

La noticia de la concesión de la capilla aparece recogida así en el manuscrito de Novella:

“...en 25 de junio de 1655 hizo donacion el Cabildo la enunciada Capilla al Sr. D. Josef Santolaria Canonigo y Maestre-escuela de Ntra. Sta. Iglesia, que murio obispo electo de Jaca [...] Este señor ilustrisimo por todos titulos, quiso dejar a la posteridad un monumento perpetuo de la esplendor, y piedad. Construyo a expensas propias la Capilla de San Joaquin dedicandola a Ntro. Sto. Patriarca, y para conservar la memoria de su primitiva e intermedia advocacion coloco a San Juan Bautista en el centro del segundo cuerpo del retablo, y a la derecha del titular a Sta. Barbara. La Capilla, el retablo, las Berjas [sic] tienen todo el merito que podia esperarse del gusto de Architectura y Escultura que reinaba en el siglo pasado: todas sus estatuas son de alabastro, las pinturas no parecen de pincel desgraciado: alli hay un conjunto que llena la vista, y aun la cansa: le costaria empero muchos doblones”⁶⁷⁷

Obsérvese que en el texto se menciona exclusivamente a José Santolaria –y no a su padre Bartolomé, que sí figuraba en 1654 pero había fallecido⁶⁷⁸- como beneficiario de la donación y como promotor de las reformas efectuadas, que afectaron al retablo principal, a las verjas y a las pinturas que “... no parecen de pincel desgraciado”. Novella –que escribía a fines del s. XVIII- no pudo reprimir algún otro comentario crítico sobre el aspecto abigarrado de la capilla cuando habla del “... merito que podria esperarse del gusto de Architectura y Escultura que reinaba en el siglo pasado” o cuando dice que el conjunto “... llena la vista, y aun la cansa”.

⁶⁷⁵ . Loc. cit., f. 602 r.

⁶⁷⁶ . Loc. cit., f. 603 r.

⁶⁷⁷ . Loc. cit. , ff. 493 v.-494 r.

⁶⁷⁸ . A.C.H., Fábrica (1631-1718), *Recepta ordinaria y extraordinaria de la fabrica de la Santa Iglesia Cathedral de Huesca desde el 1º de mayo de 1654 asta el ultimo de abril de 1655*, s.f. Consta lo gastado en el entierro y honras de Bartolomé Santolaria (16 sueldos en total).

Sabemos también que José Santolaria hizo dos fundaciones de misas y vísperas en la capilla de San Joaquín que fueron admitidas por el Cabildo el 18 de marzo de 1660⁶⁷⁹, en acto testificado por Vicencio Santapau⁶⁸⁰.

Prueba del celo que el canónigo mantuvo siempre en pro del enriquecimiento material y espiritual de la capilla familiar es el ofrecimiento hecho al cabildo el 4 de abril de 1670 de alguna de las ejecuciones que tenía encomendadas para poder realizar dos bustos de plata de san Orencio y san Martín, cuyo coste superaba la cantidad que con ese fin había dejado en su testamento el obispo Fernando de Sada y Azcona; a cambio, Santolaria solicitó que la “*testa*” de san Martín se pusiera en la capilla dedicada a éste, y ambas cabezas en la capilla por él fundada en las festividades de san José y san Joaquín⁶⁸¹.

Cuatro días antes de morir, el 2 de enero de 1674, Santolaria efectuó una donación de jocalías y, cumpliendo los deseos de su padre, fundó un pío legado para sus parientes, utilizable -en ausencia de éstos- para el gasto de la fábrica de la capilla⁶⁸². En el Archivo de la Catedral de Huesca se conserva una copia de la institución de este legado, que fue testificado por el notario Silverio Fenés de Ruesta⁶⁸³, y en ella el propio Santolaria dice que la capilla “...*no esta acabada...*”, por lo que pide que, mientras se pueda, se apliquen a ella los beneficios que vaya produciendo el legado⁶⁸⁴. Hemos de suponer que las carencias de las que se hace eco el canónigo se refieren a las labores de ornato, pues la parte arquitectónica estaba ya terminada en 1670⁶⁸⁵, aunque todavía en ese año Santolaria pidió licencia

*“para sacar mas afuera la pared de la Sacristia de la Capilla de San Joaquin, y de las dos capillas colaterales constituyendose a sacar licencia de la ciudad si para la derecha fuese necesaria”*⁶⁸⁶

El encargado de ejecutar los trabajos de albañilería fue el maestro de obras oscense José Alandín, quien llevó a cabo múltiples tareas en la catedral, entre ellas, como veremos, la sala capitular. La relación de este artífice con la familia Santolaria incumbió también a la sepultura de alguno de sus miembros en la cripta familiar⁶⁸⁷.

Seguir con detalle la marcha de los trabajos de la capilla resulta imposible a partir de la documentación disponible, aunque podemos aportar algunos datos interesantes. Así, las obras y la dotación artística debieron de desarrollarse desde el momento mismo de la cesión de la capilla, como lo prueba la licencia dada por el cabildo a Santolaria el 17 de diciembre de 1657 para hacer un segundo piso sobre su sacristía, por ser ésta muy pequeña, comisionando a varios canónigos para que “...*la fabrica de la Iglesia no sufra ningun perjuicio*”⁶⁸⁸. Para todo ello, en ocasiones se hizo

⁶⁷⁹ . A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

⁶⁸⁰ . Doc. 9.

⁶⁸¹ . Doc. 17.

⁶⁸² . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. III, f. 492.

⁶⁸³ . Doc. 24.

⁶⁸⁴ . Sobre la aplicación de rentas y la consignación de las mismas, *vid.* doc. 31.

⁶⁸⁵ . FONTANA CALVO, 1997, p. 726.

⁶⁸⁶ . A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

⁶⁸⁷ . A.C.H., *Fábrica* (1631-1718), Cuentas desde el 1º de mayo de 1655 al 30 de abril de 1656, s.f. Se pagan 6 sueldos a Alandín por la sepultura de la madre del canónigo Santolaria. Por el apertura de la sepultura en la capilla de Santa Bárbara y por los acheros la catedral ingresa 1 libra y 3 sueldos.

⁶⁸⁸ . A.C.H. *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

uso de materiales sobrantes existentes en la fábrica catedralicia: lápidas, azulejos ⁶⁸⁹, ladrillos y tejas ⁶⁹⁰. Del mismo modo, y tal vez debido a las apreturas económicas que la situación general imponía, tanto los materiales eliminados en las obras de la capilla como los propios bienes muebles antiguos fueron reaprovechados para otras dependencias; así, el 14 de octubre de 1657 el cabildo resolvió acomodar, si fuera posible, el retablo antiguo de la capilla en la sacristía, donde entonces se celebraba capítulo ⁶⁹¹, aunque el 10 de noviembre de ese año se advierte de la imposibilidad de alterar la pared para el nicho de la santa ⁶⁹². Diez años después, parte de los materiales pétreos –entre ellos los procedentes de la bóveda de crucería original, que fue demolida ⁶⁹³– se reaprovecharon para la construcción de una nueva sala capitular, cuya necesidad era evidente ⁶⁹⁴. La capitulación para la fábrica de esta sala ⁶⁹⁵, que se ubicó en el espacio entre la torre y una puerta de acceso al claustro (actualmente convertido en sala de orfebrería del Museo Diocesano), fue otorgada ante el notario Vicencio Santapau el 13 de marzo de 1668 entre José Santolaria, que actuó como ejecutor testamentario de Gregorio Escobedo, que había sido arcediano de la catedral, y el citado José Alandín. Una de las cláusulas establece que los importes de mano de obra, materiales o cualquier otra cosa necesaria irán por cuenta del artífice que ejecute la obra, pero se le da facultad para “... *que se pueda valer de todo el despojo de piedra y cal que esta en la plaça de la Capilla de San Joachin...*” ⁶⁹⁶.

Para poder acometer el ambicioso proyecto artístico de su capilla, José Santolaria supo sin duda aprovechar los puestos de responsabilidad para los que fue elegido por el capítulo. Así, en los nombramientos de oficios del cabildo correspondientes a esos años aparece como fabriquero del Santo Cristo (1660, 29 de abril) ⁶⁹⁷, como encargado de los libros de cuentas (1667, 1 de mayo) ⁶⁹⁸, como clavario (1668, 29 de abril) ⁶⁹⁹ y como fabriquero (desde 1664 hasta su muerte) ⁷⁰⁰.

⁶⁸⁹ . A.C.H., Fábrica (1631-1718), Cuentas desde el 1º de mayo de 1660 al 30 de abril de 1661, s.f. Santolaria paga 4 libras y 5 sueldos por una lápida “*que tomo de la fabrica*” y unos azulejos “*que puso en su Capilla*”.

⁶⁹⁰ . A.C.H., Fábrica (1631-1718), Cuentas desde el 1º de mayo de 1667 al 30 de abril de 1668, s.f. Santolaria paga 4 libras y 13 sueldos por “*294 ladrillos de los quadrados bernicados que faltaron para enladrillar la Capilla de Sa, Joachin y tome de los que tenia la Fabrica a razon de 16 libras el millar*”. También se cobra 3 libras y 12 sueldos por 601 ladrillos y 8 libras, 16 sueldos y 4 dineros por 1260 tejas que le sobraron y se subieron, junto con los ladrillos, al obrador de la iglesia.

⁶⁹¹ . *Loc. cit.*

⁶⁹² . *Loc. cit.*

⁶⁹³ . DURÁN GUDIOL, 1991, pp. 222-223.

⁶⁹⁴ . Doc. 12.

⁶⁹⁵ . A.H.P.H., sección Protocolos, not. Vicencio Santapau, año 1668 (sig. 3022), ff. 178 r-183 r. Este documento fue dado a conocer por Ricardo del Arco (ARCO Y GARAY, 1912). Hemos localizado un recibo de pago de 5.000 sueldos expedido por Alandín a José Santolaria el 8 de enero de 1669 (*Loc. cit.*, sig. 3023, f. 25 r.) y otro de fecha 23 de abril del mismo año, por importe de 50 libras, como fin de pago por la obra (*Loc. cit.*, f. 183 r. y bastardelo –sig. 11644–, f. 19 v.).

⁶⁹⁶ . *Ibidem*, p. 336.

⁶⁹⁷ . A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

⁶⁹⁸ . A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

⁶⁹⁹ . A.C.H. *Annales desde el año 1631 hasta el año 1682*, f. 483 v.

⁷⁰⁰ . A.C.H., Fábrica (1631-1687), *Recibo universal de la Fabrica de la Santa Iglesia de Huesca desde el 1º de Mayo de 1664 asta el ultimo de Abril de 1665. Siendo Fabriquero el Canonigo Joseph Santolaria.*



Gerónimo AGÜESCA, portada de *Iuris-Consultorum* (Huesca, 1644) de José Santolaria.

Santolaria era natural de Huesca y pertenecía a un distinguido linaje. Profesor de Leyes en la Sertoriana, provisor y vicario general del obispado de Lérida y canónigo y maestrescuela de la catedral oscense. Fue elegido para ocupar la sede jacetana en 1673, pero murió el seis de enero del año siguiente sin tomar posesión de la misma⁷⁰¹. Hemos localizado los actos públicos de muerte⁷⁰² y de aperción de testamento⁷⁰³. De este documento⁷⁰⁴ interesa señalar la nómina de santos patronos cuya intercesión implora (la Inmaculada, san José, san Joaquín y santa Ana), que coinciden con los que están representados y reciben culto en la capilla; su deseo de ser enterrado en el carnario, donde descansan sus padres y su hermano Vicente; su vinculación con la familia Sanz de Latrás, manifestada en su labor como ejecutor de las últimas voluntades de Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés; su voluntad y obligación de fundar un legado para sus descendientes; el nombramiento del “*glorioso*” san Joaquín como heredero universal de todos sus bienes⁷⁰⁵, en cuya capilla deben emplearse los caudales que sean necesarios

⁷⁰¹ . Doc. 42.

⁷⁰² . A.H.P.H., sección Protocolos, not. Pedro Silverio Fenés, sig. 6099 (1671-1674), ff. 12 r.-13 r.

⁷⁰³ . *Loc. cit.*, ff. 13 r.-14 r.

⁷⁰⁴ . Doc. 25.

⁷⁰⁵ . A nivel popular, san Joaquín se considera intercesor ante la Virgen y Cristo, además de protector en caso de contagios. Por ello, tal vez no sea una mera coincidencia que la solicitud de la capilla por parte de Bartolomé y José Santolaria se produjera en los años inmediatos a la epidemia de peste bubónica que asoló Aragón entre 1648 y 1652, si bien es cierto que en Huesca sus efectos fueron más leves, como lo confirma una carta escrita en julio de 1651 desde esta ciudad por fray Jerónimo de San José a Juan F. Andrés de Uztarroz, que estaba en Zaragoza, en la que le recomienda que huya del peligro y se marche a Siétamo o a Huesca (ARCO Y GARAY, 1950, t. II, p. 737).

para su adorno y fundaciones; y el nombramiento del jesuita Martín Alfonso como uno de sus albaceas, lo que subraya la confianza y amistad que unía a ambos.

De forma paralela a su actividad docente, Santolaria escribió algunos libros de tema jurídico, entre los cuales destaca el titulado *Iuris-Consultorum Delecti Iudicii. Liber primus* (Huesca, Juan Francisco de Larumbre, 1644)⁷⁰⁶.

También su padre, Bartolomé Santolaria, tuvo veleidades literarias, aunque de otro tipo, pues figuró entre los participantes del certamen celebrado en 1609 con motivo de la *Traslación de las reliquias del glorioso Pontífice San Orencio hecha en la ciudad de Aux a Huesca* (Huesca, 1612)⁷⁰⁷.

No fueron Bartolomé y su hijo José los únicos miembros de la familia Santolaria que contribuyeron a enriquecer la dotación artística de la seo oscense. Aunque en menor medida, también lo hizo Vicente, hermano de José, que era racionero de la iglesia de San Lorenzo y donó a la catedral un juego litúrgico compuesto por cáliz, vinajeras y salvilla realizados en plata sobredorada y esmaltada por el platero oscense Ventura Portella; en la salvilla están las armas del linaje –que también aparecen en un aguamanil de pontifical de la catedral-, mientras en el cáliz se lee la siguiente inscripción: “ESTE CALIZ ES DEL DO[C]TOR VICENTE SANTOLARIA AÑO 1668”. También donó el racionero algunas obras de platería –así como cinco cuadros de santos⁷⁰⁸- a su iglesia, a la que también obsequió su hermano José:

“...y a 7 de abril de dicho año [1673] el Dr. Joseph Santolaria, Canónigo y Maestrescuela de la Seo y electo obispo de Jaca, hermano y heredero del dicho, hizo donación al Capítulo de una testa de plata de San Orencio Arzobispo, de dos brazos con reliquias, una cruz, unas sacras con el Evangelio de San Juan: todo de plata, de mucha estima y valor”⁷⁰⁹

La posición acomodada e influyente de la familia Santolaria, suficientemente probada en las líneas precedentes, queda reforzada por los puestos de responsabilidad asumidos por Pedro Santolaria, hermano de José y Vicente: lugarteniente del Justicia, regidor del Hospital y clavario⁷¹⁰.

Una vez perfilada la personalidad del propietario de la capilla y del desarrollo de los trabajos de reforma y ornamentación de la misma, pasemos a la descripción artística de la misma y, en particular, de los trabajos pictóricos llevados a cabo en ella por Berdusán.

⁷⁰⁶ . Hemos consultado un ejemplar de la Biblioteca Pública de Huesca (B.P.H., sig. B-66-10030) que procede del colegio de San Vicente de esa ciudad, aunque había pertenecido a Mateo Foncillas, obispo electo de Jaca en 1705; en el reverso de la última página aparece la siguiente encomienda manuscrita (quizá del propio Santolaria, a tenor de los santos mencionados): “*Jesus Maria Joseph / Jesus Maria Joph / Joachin y Ana / en vida y muerte amparad mi Alma / ...*”. Dedicado a la Virgen del Pilar, este impreso adorna su frontis con una estampa de tema pilarista abierta por el grabador oscense Juan Jerónimo Agüesca, artista al que podemos identificar con el “*Geronimo Agüesca vedel que fue de la Universidad de Huesca*” de quien José Santolaria se declara coheredero en su testamento (doc. 25). Sobre este polifacético personaje, miembro de una familia de pintores-grabadores, vid.: PALLARÉS FERRER, 2001, p. 110.

⁷⁰⁷ . EGIDO MARTÍNEZ, 1994, p. 104.

⁷⁰⁸ . Esta donación se produjo en 1655, y los cuadros (*San Esteban, San Orencio* (¿obispo de Auch?), *San Vicente, San Orencio y Santa Paciencia*) se asentaron en la sacristía (BORRÁS GUALIS, 1990, pp. 302-303).

⁷⁰⁹ . A.B.S.L., *Libro de cuentas* (1638-1778), s.f. Citado en: IGUACEN BORAU, 1969, pp. 136 y 142. Para todas estas noticias referidas a piezas de orfebrería, vid. ESQUÍROZ MATILLA, 1994, pp. 290-291.

⁷¹⁰ . Así consta en un acto público en el que el interesado da testimonio de ocupar dichos cargos. A.H.P.H., sección Protocolos, not. Vicencio Santapau, año 1669 (sig. 3023), f. 128 v.

El acceso a la capilla (**il. 19**) está cerrado por una monumental reja de estructura arquitectónica adaptada al arco apuntado de la fábrica medieval; arco que se ha mantenido sin alteración y sobre el que seguramente colgó un gran escudo de madera policromada (actualmente en el Museo Diocesano) que ostenta las armas de José Santolaria: en campo de gules una campana de plata, sumado de la Virgen y timbrado con las insignias episcopales (capelo y borlas en tres órdenes de 1, 2 y 3) ⁷¹¹ (**il. 20**). Dicha reja se levanta sobre un zócalo de piedra negra decorada con motivos del repertorio serliano en las que se insertan placas de alabastro cajeadas y trabajadas en relieve con cartelas que contienen los monogramas de María y Jesús. En la parte central se sitúa la puerta, de dos hojas, formada por un enrejado de bronce de tres nudos, y sobre ella un remate calado de volutas y frontón circular rebajado flanqueado por dos angelitos que contiene un tondo ovalado con cueros recortados que enmarcan una cartela central en la que se leen, por ambas caras, sendas inscripciones con la dedicación múltiple de la capilla: “SACELLUM / S. JOACHIM / DEI GENITRICIS / PARENTI / DICATUM” (cara exterior) y “ORATORIUM / CONFRATERNITATIS / SUB INVOCATIONE / IESU MARIAE / ET SANCTORUM / JOSEPH IOACHIM / ET / ANNAE” (cara interior). A ambos lados de la puerta se disponen cuatro pilastras de alabastro cajeadas con decoración geométrica terminadas en capiteles corintios y, entre ellas, el enrejado de bronce. A continuación, un entablamento calado da paso a un ático igualmente calado, formado por una balaustrada interrumpida en su zona axial por una estructura, rematada en frontón triangular partido y florones, que contiene una hornacina con imagen de la Inmaculada flanqueada por pilastras, columnas, formas avolutadas y, en los extremos, pináculos. En el apoyo de la hornacina, una placa de alabastro contiene, por sus dos caras, idéntico texto de salutación a la Virgen Inmaculada: “AVE MARIA / IN PRIMO CONCEPCIONIS INSTANTI / GRATIA PLENA”.

Una vez traspasada la puerta, nos encontramos con un ámbito de planta aproximadamente cuadrada con pavimento de azulejo de cartabón verde y blanco y cubierto por falsa cúpula poligonal elevada sobre un tambor circular, y éste sobre pechinas. El frente está ocupado por un retablo de escultura (**il. 21**) en madera dorada y policromada y con unas dimensiones aproximadas de 832 x 632 cms., con la dedicación principal a san Joaquín y otras dos secundarias a santa Bárbara y san Juan Bautista, sin duda por el deseo de buscar una solución de compromiso entre la nueva advocación y las antiguas. Este mueble litúrgico, fechable h. 1655-1657, vino a sustituir a otro retablo anterior (fines s. XVI) dedicado al Bautista y a la santa mártir, que como ya hemos dicho se trasladó a una capilla de la sacristía dedicada a santa Engracia ⁷¹², si bien en opinión de Antonio Durán pudieron reaprovecharse para el actual algunas imágenes labradas en alabastro y policromadas ⁷¹³, lo que contribuye al efecto general algo retardatario que produce su contemplación.

La máquina, de estructura escalonada en altura y prolija compartimentación, constituye un claro ejemplo de transición entre el retablo contrarreformista y el protobarroco, pues comparte características y elementos de ambos; el resultado final es efectista, a pesar de su poso arcaizante, y constituye, en opinión de la profesora Carmen

⁷¹¹ . El hecho de que el timbre del escudo aluda a la dignidad episcopal nos da la fecha *post quam* para su realización: el año 1673, en que José Santolaria resultó electo para ocupar la sede jacetana.

⁷¹² . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. II, pp. 196 y ss. Novella señala que entre 1610 y 1636 hubo dos capillas dedicadas a santa Engracia, una en el trascoro y otra en la sacristía, y el retablo de esta última es el mismo que antes tenía santa Bárbara en la que ahora es de san Joaquín.

⁷¹³ . DURÁN GUDIOL, 1991, p. 223. No obstante, hay otras piezas barrocas realizadas en este mismo material, como las de *San Bartolomé* y *Santa Catalina*, por lo que será necesaria cierta cautela a la hora de abordar el estudio detallado del retablo (BOLOQUI LARRAYA, 1994 b).

Morte, “una de las pocas grandes empresas escultóricas de la segunda mitad del siglo XVII”⁷¹⁴. Consta de sotabanco, banco, cuerpo de cinco calles y ático de tres y tiene la peculiaridad de compartir algunas piezas (plintos y columnas extremos) con los retablos colaterales (con los que forma una especie de gran tríptico), aunque el estilo de éstos y el predominio en ellos de lo pictórico denota una cierta evolución respecto de aquél, por lo que la continuidad física no se ve secundada por la concordancia estilística. El sotabanco tiene en sus extremos sendas puertas con medallones ovalados que contienen relieves de las virtudes, y en el resto proliferan, junto a guirnaldas vegetales y volutas, monogramas de José, María y Jesús y óvalos con la salutación: “AVE / S [ANCTI] IOACHIM / PATER / DEI GEN [I] / TRICIS”. La mesa de altar, adosada al retablo, dispone de un frontal de seda bordada en oro con decoración de jarrones y grutescos y los repetidos monogramas de Jesús, José y María.

El banco presenta, en los netos y en las casas, imágenes de bulto y en relieve de (de izda. a dcha.): *M^a. Magdalena, Santa Lucía, San Bartolomé*, un apóstol, *San Joaquín con santa Ana y la Virgen Niña* (casa central), otro apóstol, *Santa Catalina, Santa Águeda y Santa Apolonia*.

El cuerpo está dividido en cinco calles por seis columnas de orden corintio con ligero éntasis cuyo fuste presenta decoración de puntas de diamante en su tercio inferior y de escamas en el resto. En la calle central se abre una hornacina de medio punto que cobija una imagen de *San Joaquín* y está enmarcada a modo de retablo rematado por dos ángeles tenantes que sujetan el Corazón de Jesús. En las colaterales y a distinta altura se sitúan sobre ménsulas y peanas cuatro tallas reaprovechadas de (de izda. a dcha.): *San Lorenzo, Santa Bárbara, Santa Eulalia y San Vicente*; las extremas se disponen ante hornacinas aveneradas poco profundas y sobre ellas y sostenidos por parejas de ángeles encontramos sendos escudos con las armas del encargado: en campo de gules una campana de plata, sumado de la Virgen y timbrado con las insignias episcopales (capelo y borlas en tres órdenes de 1, 2 y 3); la presencia de las insignias obliga a pensar que este último elemento fue añadido con posterioridad (así parece indicarlo también su superposición algo forzada a otros elementos escultóricos), pues como ya hemos visto José Santolaria no alcanzó tal dignidad hasta agosto de 1673.

Un entablamento interrumpido por dos frontones curvos partidos da paso al ático, donde aparece, en la hornacina central, una escultura reaprovechada de *San Juan Bautista*, y en las laterales otras dos de los santos *Justo y Pastor*. Esta parte del retablo se completa con pináculos, dos figuras femeninas sedentes (¿virtudes?) y ángeles, dos de los cuales sostienen un tondo con el monograma de Jesús sobre el que reposa la paloma del Espíritu Santo, que remata el conjunto.

Los retablos laterales, gemelos en cuanto a su estructura, son del tipo protobarroco, aunque mantienen ciertos elementos retardatarios (como la solución dada a las columnas y la decoración no excesivamente abultada), tal vez debido al condicionamiento estilístico que suponía la presencia del retablo principal. Estos muebles litúrgicos están dedicados a *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña* (lado de la Epístola) (**cat. 2**) (**il. 22**) y a *San José, la Virgen y el Niño Jesús* (lado del Evangelio) (**cat. 3**) (**il. 23**). Ambos apoyan sobre un zócalo de piedra negra, carecen de sotabanco y presentan banco de cuatro casas (dos en la parte central y una en cada lateral) separadas por plintos cajeados que apoyan en ménsulas. El cuerpo es de un solo piso y tres calles divididas por semicolumnas adosadas de orden corintio con el tercio inferior del fuste decorado con puntas de diamante y el resto escamado; un rico entablamento rematado por pináculos calados y por dos aparatosas cartelas que contienen el emblema de Jesús

⁷¹⁴ . MORTE GARCÍA, 1994, p. 33.

(“IHS” con la cruz sobre el travesaño de la “H”) dan paso al ático, formado por un cuerpo central flanqueado por aletones con lienzo enmarcado por pilastras cajeadas y rematado por entablamento y frontón polilobulado con venera en el lóbulo central. La mazonería está toda ella cubierta por una finísima ornamentación de tipo vegetal y geométrico, donde no faltan algunos detalles animados como cabezas de angelitos situadas en las ménsulas o envueltas en cueros recortados sobre los lienzos colaterales, que presentan menor altura y anchura que el central y están rematados en medio punto.

La descripción de las pinturas de estos dos muebles ha de comenzar, si nos atenemos al orden temporal de las escenas representadas en las respectivas predelas, por el retablo de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña*. En su banco se han representado los siguientes episodios de la vida de san Joaquín⁷¹⁵ (de dcha. a izda.): la *Aparición de un ángel a san Joaquín*, la *Caridad de san Joaquín y santa Ana*, la *Presentación de la Virgen en el templo* y la *Muerte de san Joaquín*. Todos estas pinturas, así como las del otro retablo, que el profesor Pérez Sánchez consideró “... de lo más jugoso y significativo de este rico conjunto...”⁷¹⁶, ofrecen una pincelada suelta y unos efectos lumínicos que compensan ciertas libertades en el canon de las figuras, mucho más corto que el utilizado en los cuadros de mayor formato.

La primera escena (**cat. 2a**) corresponde al momento inmediatamente posterior a la anunciación del ángel a santa Ana, cuando dos mensajeros se presentaron ante ella y le comunicaron el siguiente recado: “*Joaquín, tu marido, está de vuelta con sus rebaños, pues un ángel de Dios ha descendido hasta él y le ha dicho: »Joaquín, Joaquín, el Señor ha escuchado tu ruego; baja, pues, de aquí, que Ana, tu mujer, va a concebir en su seno»*”⁷¹⁷. El cuadro recoge precisamente la aparición del ángel a Joaquín en un bello paisaje natural donde éste apacentaba sus rebaños y con un rompimiento de gloria que irrumpe entre nubes alterando la luz de atardecer e iluminando a los dos protagonistas. Joaquín, semiarrodillado, cruza sus manos ante el pecho, mientras el ángel, tratado todo él en bellos tonos dorados, aparece levemente apoyado sobre el suelo y de espaldas al espectador, comunicándole la buena nueva.

La siguiente escena representa la *Caridad de san Joaquín y santa Ana* (**cat. 2b**), asunto que ni siquiera es recogido por los evangelios apócrifos pero que podemos situar tras el encuentro de los esposos ante la Puerta Dorada de la ciudad de Jerusalén – episodio éste habitual en el arte que, sin embargo, no fue incluido en el programa de la capilla-, como una acción de gracias por el milagro obrado. El *Libro sobre la Natividad de María* dice que, tras el encuentro, “... *alegres por verse de nuevo y firmes en la certeza que les daba la promesa de un nuevo vástago, dieron las gracias que cumplía a Dios que exalta a los humildes*”⁷¹⁸. Joaquín y Ana, en el centro de la composición y elevados sobre una grada ante su casa –si bien el arco del fondo podría ser una evocación de la puerta áurea-, reparten limosna y alimentos a sendos grupos de mendigos y peregrinos situados en los extremos, en presencia de un ángel.

Otro episodio bien conocido y ampliamente representado es el de la *Presentación de la Virgen en el templo* (**cat. 2c**), tema que en el s. XVII adquirió un nuevo significado al interpretarse la consagración de María en el templo como símbolo

⁷¹⁵ . Como es sabido, el padre de la Virgen no es mencionado en las Sagradas Escrituras, pero sí por algunos evangelios apócrifos, de cuyo relato nos servimos para la descripción de alguno de estos lienzos (SANTOS OTERO, 1963).

⁷¹⁶ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159.

⁷¹⁷ . Así lo cuenta el *Protoevangelio de Santiago* (SANTOS OTERO, 1963, pp. 142-143), aunque el *Evangelio del Pseudo Mateo* (Ibidem, pp. 188-189) y el *Libro sobre la Natividad de María* (Ibidem, pp. 247-249), sin alterar la historia en lo sustancial, reproducen con mayor detalle el encuentro entre Joaquín y el ángel.

⁷¹⁸ . Ibidem, p. 250.

de la vocación sacerdotal. Cuando María cumplió los tres años fue llevada por sus padres al templo en cumplimiento de la promesa de entregarla a Dios y “... *al llegar frente a la fachada del templo, subió tan rápidamente las quince gradas, que no tuvo tiempo de volver su vista atrás y ni siquiera sintió añoranza de sus padres...*”⁷¹⁹. La versión pictórica de Berdusán nos muestra a la Virgen Niña subiendo las gradas del templo (¿tres?) y dirigiendo su mirada hacia el sumo sacerdote que la recibe con los brazos extendidos; junto a él, en primer término, dos niñas vírgenes de las que habitaban en el templo y, al fondo, un personaje (servidor del templo o doctor) leyendo. En la parte derecha, Joaquín y Ana acompañados por tres personajes contemplan la escena, que tiene como ambientación una contundente arquitectura con detalles ornamentales claramente anacrónicos –barrocos- y un fondo abierto de paisaje en cuyo celaje se abre un rompimiento de gloria con cabezas de querubines.

El tema de la *Presentación de la Virgen* fue retomado por Berdusán poco después, h. 1669-1671, en uno de los cuadros que componen la serie de la sala capitular de la catedral de Tudela, donde hizo uso parcial del grabado de Michel Dorigny *La presentación de Jesús en el templo* (1641) (il. 24) según el original de Simón Vouet (París, Museo del Louvre) ejecutado h. 1640-1641 para el retablo mayor de la iglesia jesuita de San Luis en París. Fue Isidro López Murías⁷²⁰ quien señaló por vez primera los débitos de esta obra respecto del cuadro de Vouet, aunque la referencia a la estampa de Dorigny se debe a Frédéric Jiménez⁷²¹. Estampa de la que, como veremos, Berdusán sacó un notable partido. No obstante, como se puede apreciar en el lienzo tudelano, Berdusán nunca copia de modo literal y a menudo se sirve de varias estampas para una misma composición. Sirva como ejemplo la existencia de un grabado de *La presentación de la Virgen en el templo*, obra de Cornelis Cort (il. 25), que también ofrece notables afinidades con el lienzo de Tudela⁷²², y de otro del mismo asunto localizado por nosotros de donde Berdusán pudo copiar la figura de la Virgen: se trata de una estampa abierta por un grabador francés poco conocido, Jean Vaquet, discípulo de Jean Mignon y perteneciente a la escuela de Fontainebleau, que se sirvió de una composición ideada por Giulio Romano para el coro de la catedral de Verona (Italia) (il. 26).

En la versión de Huesca no apreciamos, sin embargo, ninguna cita literal respecto de los modelos mencionados, tal vez debido a los condicionamientos del formato, pero tampoco ningún elemento extraño que altere o contamine la iconografía tradicional del tema. Tal vez la referencia grabada más cercana sea de H. Wierix (il. 27), perteneciente a una serie de treinta y dos planchas de “La vida de la Virgen”, aunque hay otras como la de Adrian Collaert según Jan Van der Straet (*Stradanus*) (il. 28) que hubieran podido servir igualmente como punto de partida.

El último lienzo del banco nos muestra la *Muerte de san Joaquín* (cat. 2d) hecho que es obviado por los evangelios apócrifos, en los que la narración de la estancia de María en el templo hasta los catorce años da paso al tema de los desposorios, asunto éste que inicia la serie de la predela en el otro retablo. En el cuadro, Joaquín aparece tendido en su lecho, bendiciendo a la Virgen que se sitúa en primer plano junto a su madre, quien enjuga sus lágrimas con un pañuelo. Tres ángeles situados a la derecha y

⁷¹⁹ . *Evangelio del Pseudo Mateo*, parte primera, cap. IV (Ibidem, p. 192). Según esta interpretación, estos quince peldaños que conducían al altar de los holocaustos se correspondían con los quince salmos graduales, aunque otros autores reducen ese número a tres.

⁷²⁰ . LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 87.

⁷²¹ . JIMÉNO, 1998, pp. 135-136 y 148-150.

⁷²² . ECHEVERRÍA GOÑI, 1998, pp. 87 y 90.

al fondo completan la composición, que resulta en general algo estática, tal vez por la disposición ortogonal de la cama y las figuras.

La pintura que ocupa la calle central del retablo (**cat. 2f**) (**il. 29**) nos presenta a san Joaquín, la Virgen y santa Ana en la zona inferior, y las figuras del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo en forma de paloma rodeando un gran orbe sostenido por cuatro ángeles, en la superior. San Joaquín ofrece unas rosas a María, que le devuelve la mirada, mientras su esposa mantiene el rostro inclinado y extiende sus brazos en actitud de admiración, pues la Virgen, con túnica blanca ceñida y manto azul, se sitúa ligeramente elevada sobre un pedestal de nubes, a medio camino entre las zonas terrenal y celestial, y es iluminada por un resplandor; aun careciendo de otros atributos característicos (símbolos de las letanías, media luna, serpiente), su imagen evoca la de las inmaculadas, resaltando precisamente su origen divino (de ahí la presencia de dos elementos que se asocian con la hierofanía: el pedestal de nubes y el resplandor).

Berdusán repitió con ligeras variantes la composición terrenal aquí ensayada en el cuadro de altar fechado en 166[¿?] que preside una capilla de la iglesia del Carmen en Tudela, en el que la Virgen Niña lleva el hábito carmelita ⁷²³, y en uno de los lienzos en arco apuntado que ocupan los lunetos de la sala capitular de la catedral de Tudela, fechados en 1671, aunque la versión oscense resulta más rica y expresiva; todo lo contrario sucede con la zona celestial, mucho más conseguida –orbe y angelitos tenants incluidos- en la *Trinidad* del ático del retablo mayor de las dominicas de Tudela, fechado ya en 1689 (**il. 30**).

Si para los tres protagonistas de la zona inferior del cuadro podrían señalarse algunos modelos remotos en composiciones ternarias bien conocidas de Rubens, para la bola del mundo y los ángeles que la sujetan Berdusán copió al pie de la letra ese detalle del grabado *La Trinidad* de Domenico Tibaldi según composición de Oracio Samacchini (**il. 31**).

Por otro lado, la imagen de la Virgen Niña recuerda bastante a la del Niño Jesús de la *Trinidad de la Tierra* (Pamplona, Museo de Navarra) de Francisco Camilo (**il. 32**), y aún más a la del mismo personaje del *San José y el Niño* (Toledo, Hospital Tavera; depósito del Museo del Prado) (**il. 33**), de este mismo artista, similitud que incumbe también al orbe sostenido por ángeles (aunque la disposición de éstos cambia) y que nos interesa poner de manifiesto porque no es ésta la única relación formal e iconográfica entre los dos artistas que podemos encontrar en esta misma capilla.

Los lienzos que ocupan las calles laterales rematan en medio punto y en ellos Berdusán ha hecho uso de un modo de representación de figuras cercano a lo que Julián Gallego denominó “santos-estatua” ⁷²⁴, que producen la impresión de figuras de bulto redondo sobre fondos degradados que simulan hornacinas. En el lateral izquierdo aparece *San Ignacio de Loyola* (**cat. 2e**) (**il. 34**) de pie, en posición de tres cuartos y vestido con vistosa casulla y estola sobre el hábito negro de su orden. Su rostro responde a los rasgos fisonómicos habituales: frente amplia, nariz aguileña, barba mal rasurada, mirada perdida y aire sereno. Sostiene con sus manos el libro abierto de la Regla, donde aparece escrita la divisa ignaciana: “AD. / MAIO / REM // DEI / GLO / RIAM”. Fondo neutro y amplio halo luminoso en torno a la cabeza del personaje.

⁷²³ . Sendos estudios de esta obra en: FERNÁNDEZ-LADREDA y GARCÍA GAINZA, 1994, p. 134; y VV.AA., 1998, pp. 140-141

⁷²⁴ . GÁLLEGO, 1992, p. 245.



Jean Baptiste BARBÉ según Pedro P. RUBENS, portada de la *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris* (Roma, 1609).

Como es sabido, el prototipo del retrato físico y moral del santo fue perfilado por sus primeros biógrafos (Pedro de Rivadeneira y los bolandistas), pero el encargado de fijar la imagen para el arte fue Alonso Sánchez Coello en el retrato ejecutado en 1585 a instancias del citado Rivadeneira a partir de una copia en cera de la máscara mortuoria y de una cabeza de barro modelada por el escultor jesuita Domingo Beltrán⁷²⁵. De este retrato (perdido en 1931) se hicieron múltiples réplicas y copias, una de las cuales se conserva precisamente en la capilla de la residencia (antiguo colegio) de la Compañía en Huesca. Considerado como modelo “oficial”, a su difusión contribuyeron decisivamente las reproducciones grabadas, que comenzaron a circular a fines del s. XVI y principios del s. XVII. Una de las más conocidas fue la que sirvió de frontispicio a la *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris* (o simplemente *Vita Ignatii*) (il. 35)⁷²⁶, vida ilustrada de gran éxito posterior que sintetiza en imágenes y complementa la biografía “oficial” encomendada por Francisco de Borja en 1566 a Pedro de Rivadeneira (cuya primera edición en latín había visto la luz en Nápoles en 1573). La *Vita* fue encargada por la Compañía h. 1605-1606 para celebrar la beatificación de Ignacio de Loyola, que se produjo en 1609, año en que vio la primera

⁷²⁵ . Sobre el proceso de realización de éste y otros retratos de san Ignacio, *vid.* RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1992. Hubo un segundo retrato, grabado por Pedro Perret a partir de un cobre de autor anónimo, en el que se incluyeron, rodeando la efigie del santo, cuatro escenas de su vida.

⁷²⁶ . Hemos utilizado la edición facsímil de la Universidad de Granada, con estudio preliminar del jesuita Antonio M. Navas Gutiérrez: RUBENS y BARBÉ, 1992. Interesa también la introducción de: RAMOS DOMINGO, 2003.

edición –a cargo de Moretus-, compuesta de portada, frontis y 79 grabados numerados y acompañados de sus correspondientes dísticos latinos ⁷²⁷. En su gestación participaron los jesuitas Nicolaus Lancicius y Filippo Rainaldi; la intervención del primero resulta especialmente significativa, pues había trabajado en la definición de la *vera effigies* (es decir, el retrato más fiable) del santo de Loyola, y estaba capacitado para aportar base creíble y rigurosa a los testimonios de los hechos más prodigiosos o controvertidos de la biografía ignaciana. Bajo su supervisión trabajaron Pedro Pablo Rubens, artista bastante ligado a la Compañía, que se encargó de los diseños, y Jean Baptiste Barbé, grabador todavía poco conocido, que abrió las planchas. En esta ocasión, para la imagen del protagonista se pudo tomar como referencia el pequeño retrato pintado por un discípulo de Andrea del Sarto, Jacopino del Conte, quien habría realizado la obra –según reza una inscripción posterior añadida en el reverso del cuadro- estando Ignacio de cuerpo presente el mismo día de su fallecimiento (31 de julio de 1556) ⁷²⁸. En 1622, fecha de la canonización del santo por el papa Gregorio XV, se hizo una segunda edición de la serie de Barbé-Rubens incorporando la stampa número ochenta, que representa precisamente aquel acontecimiento, y quince de las escenas fueron además pasadas a lienzo con el fin de ser colocadas en el exterior e interior de la iglesia del Gesú para la fiesta que se celebró al día siguiente de la canonización ⁷²⁹; con motivo de este acto litúrgico también se editó un espectacular grabado (**il. 36**), según diseño del arquitecto y pintor Pablo Guidotti, en el que san Ignacio figura de pie, vestido de jesuita y con el libro abierto entre sus manos, junto a san Francisco Javier, y ambos dirigiendo su mirada hacia el monograma “IHS” distintivo de la orden. En esa misma stampa aparecen, a modo de panóptico y rodeados de viñetas que reflejan episodios biográficos, santa Teresa de Jesús en la escena de la Transverberación, san Felipe Neri en éxtasis ante la Virgen y san Isidro Labrador en el milagro de la azada. En el centro, una visión a vista de pájaro del interior de la basílica de San Pedro en Roma, escenario de la canonización, con los pendones colgantes de los nuevos santos.

Otra posible referencia iconográfica para el cuadro de Berdusán la encontramos en un grabado de Hieronymus Wierix (**il. 37**), perteneciente a una serie de la vida del santo compuesta de trece estampas que fue editada en Amberes en fecha imprecisa (tal vez posterior a la beatificación); el efigiado lo está de medio cuerpo, con sotana y manteo, y el libro de la Regla abierto entre las manos. Tiene también su interés la versión ideada por Rubens que Schelte à Bolswert pasó a la plancha (**il. 38**); en ella, el fundador de los jesuitas está de pie y con la mirada elevada, sostiene el libro sobre un podio y, lo más interesante, viste una casulla bordada cuyos diseños son muy similares a los del lienzo oscense.

La pintura que forma pareja con la anterior en la calle derecha del retablo representa a *San Francisco Javier* (**cat. 2g**) (**il. 39**). El santo navarro aparece erguido y de tres cuartos, con la mirada elevada y los brazos extendidos en ademán de entrega. Viste la sotana negra de su orden y, sobre ella, el sobrepelliz blanco y una estola roja que le identifican como evangelizador. En la mano izquierda, un ramo de azucenas,

⁷²⁷ . Existió otra serie grabada, casi coetánea (1610), mucho más reducida en el número de estampas (catorce) que Rivadeneira encargó a los hermanos Cornelis y Theodor van Galle (ayudados por Adrian y Jan Collaert y por Karel van Mallery) y fue editada en Amberes en forma de libro, con los correspondientes rótulos explicativos. Para las escenas se hizo uso de las composiciones que el mismo mentor había encargado h. 1600 al pintor madrileño Juan de Mesa y que sirvieron para decorar una galería del Colegio Imperial de Madrid; en lo que concierne a la *vera effigies*, tanto las pinturas como los grabados siguieron en lo básico el prototipo definido por Sánchez Coello (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1992).

⁷²⁸ . Ibidem.

⁷²⁹ . Ibidem.

símbolo de su pureza y virginidad, y el bonete cuadrado. El fondo es neutro y en el ángulo superior izquierdo se insinúa un resplandor. El rostro girado hacia lo alto, en éste y en otros santos, expresa su exaltación interior y muestra de forma metafórica que los bienaventurados pueden ver lo que al resto de los hombres les está vedado; en esta ocasión, esta visión privilegiada queda reforzada al colocar fuera de los límites de la pintura el origen de la luz divina que ilumina el rostro del santo.

En esta ocasión, Berdusán no hizo uso del prototipo fijado en la estampa de la canonización antes mencionada, pues en ésta el santo navarro se presenta vestido de jesuita, con el famoso gesto de abrir su sotana a la altura del pecho para dar salida al ardiente fuego de su corazón. La pose nos recuerda más bien, con las debidas modificaciones fisonómicas y de vestuario, a la que adopta el *San Felipe Neri* de Guido Reni, reproducido entre otros por Juan de Noort para ilustrar la vida del santo (Madrid, 1651) (il. 40).

En el ático del retablo encontramos un *San Martín de Tours* (cat. 2h) (il. 41) de formas contundentes, vestido de pontifical (capa, estola, mitra y báculo), con los brazos extendidos, el cuerpo levemente inclinado hacia atrás y la mirada hacia lo alto, donde se abre un rompimiento de gloria. Una columna y su potente plinto cierran la composición por el lado izquierdo, mientras el otro se abre a un paisaje natural donde se desarrolla la conocida escena de la partición de la capa.

La postura algo forzada de la figura principal ha sido tomada, con algunas ligeras variaciones, del protagonista del espléndido lienzo *La visión de san Agustín* (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) pintado en 1628 por Anton van Dyck para los agustinos de Amberes, que fue dado a la plancha por grabadores como Pieter de Jode *el Joven*⁷³⁰.

Tanto este personaje como los de los lienzos laterales giran sus cuerpos hacia el retablo principal de la capilla (lo mismo sucede en el otro retablo, salvo en el caso de la figura del santo obispo que lo remata). Estas orientaciones, lejos de ser casuales, obedecen a una intención por parte del artista, como veremos en obras posteriores.

El retablo del lado del Evangelio, dedicado a *San José, la Virgen y el Niño Jesús*, nos presenta en el banco las siguientes escenas (de izda. a dcha.): *Los desposorios de la Virgen y san José, El sueño de san José, El Niño Jesús perdido y hallado en el templo (Jesús entre los doctores o La disputa del Niño en el templo)* y la *Muerte de san José*.

La primera de ellas (cat. 3a) enlaza secuencialmente con la serie del otro retablo, y nos presenta la imagen tradicional de este episodio, sucedido a las puertas del templo: el sumo sacerdote en el eje axial juntando las manos de los contrayentes, situados a ambos lados, acompañados de otros personajes en segundo plano y con un fondo arquitectónico animado por un cortinaje rojo. Berdusán repitió esta misma composición –con algunas modificaciones impuestas por el formato en arco apuntado– en uno de los cuadros de la serie de la sala capitular de la catedral de Tudela (1671), aunque en este caso las figuras presentan un canon más airoso y una mayor elegancia.

Este tema, del que los evangelios apócrifos no proporcionan ningún detalle, comenzó a cobrar auge a raíz de la divulgación de la *Josefina*, poema escrito por Jean Gerson a comienzos del s. XV con el que se inicia la vindicación y exaltación de la figura de san José, que en el s. XVII alcanzará sus cotas más altas. En ese proceso, y precisamente en virtud de su matrimonio con María, se intentará establecer un cierto parangón –incluso en lo relativo a la edad– entre ambos, que tendrá su mejor plasmación

⁷³⁰ . DEPAUW, 2004.

visual en las representaciones de la Sagrada Familia y de la Trinidad de la Tierra, donde María y José se sitúan al mismo nivel y ejercen su paternidad en igualdad de condiciones.

El sueño de san José (cat. 3b) nos presenta a éste recostado sobre una roca, apoyando su cabeza sobre el brazo derecho, acodado sobre el manto, mientras un ángel con túnica de tonos anaranjados se dirige hacia él elevado sobre el suelo y en posición oblicua, paralela a la del cuerpo de José. El fondo es una densa puesta de sol de gran belleza, lo que implica la existencia de un foco de luz sobrenatural que ilumina a los protagonistas desde el lado superior izquierdo.

Son varias las ocasiones en las que los evangelios –tanto los apócrifos como los canónicos– dan cuenta de la aparición de un ángel del Señor a san José, y dado el orden de la narración resulta difícil averiguar a cuál de ellas corresponde la obra, aunque suponemos que se refiere a aquélla en la que el ángel intenta disuadir a José de su plan de disolver el matrimonio y abandonar en secreto a María, al comprobar que ésta estaba embarazada; en esa ocasión, el ángel se dirigió a él con estas palabras: “*No temas por esta doncella, pues lo que lleva en sus entrañas es fruto del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo y le pondrás por nombre Jesús, pues Él ha de salvar a su pueblo de sus propios pecados*”⁷³¹. Otra aparición tuvo lugar tras la adoración de los magos, y en ella el ángel ordenó a José marchar a Egipto con la Virgen y el Niño para evitar la persecución de Herodes; el ángel habló a José de esta forma: “*Levántate, toma al niño y a su madre, huye a Egipto y estáte allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo*”⁷³². En una tercera, el ángel avisó a José en Egipto de la muerte de Herodes para que pudieran regresar a Israel; esta vez las palabras del ángel fueron las siguientes: “*Levántate, toma al niño y a su madre y vuelve a la tierra de Israel, porque han muerto los que atentaban contra la vida del niño*”⁷³³.

Esta escena ha sido representada por los pintores de forma bastante uniforme, de tal forma que las diferencias afectan únicamente a detalles poco significativos (la posición de las manos de José, la inclinación del cuerpo del ángel, la ambientación...). Entre las versiones grabadas, señalaremos dos, aunque ninguna de ellas se adapta a la composición planteada por Berdusán: la estampa de M. Dorigny según S. Vouet (il. 42) y la de P. Lombardo según P. Champaigne (il. 43). En cualquier caso, la postura de José responde a un prototipo ampliamente utilizado en la pintura barroca española, e inmediatamente nos trae el recuerdo de los protagonistas de *El sueño de Jacob* (1639; Museo del Prado) de José de Ribera y de *El sueño del Patricio* (h. 1662-1665; Museo del Prado) de Bartolomé E. Murillo.

El siguiente lienzo (cat. 3c) nos ofrece un conocido episodio de la vida oculta de Jesús en Nazaret, ocurrido durante el viaje que, anualmente, José y María hacían a Jerusalén por la fiesta de Pascua. El evangelista Lucas nos cuenta que, terminada la fiesta, emprendieron el regreso, pero Jesús, que había cumplido doce años, se quedó en la ciudad, por lo que hubieron de volver a buscarlo y

“... a los tres días lo encontraron en el templo sentado en medio de los doctores, oyéndolos y preguntándoles. Todos los que le oían estaban admirados de su inteligencia y de sus respuestas. Al verlo, se quedaron maravillados; y su madre le dijo: «Hijo, ¿por qué has hecho esto? Tu padre y yo te hemos estado buscando muy angustiados». Les contestó: «¿Por qué me buscabais? ¿No

⁷³¹ . Protoevangelio de Santiago, cap. XIV / SANTOS OTERO, 1963, p. 159.

⁷³² . Evangelio de San Mateo, cap. 2, vers. 13

⁷³³ . Evangelio de San Mateo, cap. 2, vers. 19.

sabíais que yo debo ocuparme en los asuntos de mi Padre?» Ellos no comprendieron lo que les decía»⁷³⁴.

En la escena pintada, el Niño, sentado en una cátedra con dosel en el eje de la composición, habla con sus padres, mientras a la izquierda se dispone un grupo de cuatro doctores. En primer plano y en el suelo, algunos libros abiertos cuya presencia constituye un lugar común en las representaciones del tema y tal vez pueda interpretarse como una metáfora visual de la sabiduría infusa de Jesús; metáfora que tiene su apoyo literario en la versión que del hecho da el *Evangelio árabe de la infancia*, en la que el doctor principal inquiriere al Niño sobre sus lecturas, a lo que éste responde:

“Sí leo, dijo Jesús, y todo lo que en ellos se contiene». E inmediatamente se puso a explicarles los libros de la Ley (Thorá), los preceptos, los estatutos y los misterios contenidos en los profetas; cosas a que no alcanza la inteligencia de criatura alguna»⁷³⁵.

El interior del templo donde tiene lugar la disputa con los doctores se abre, a ambos lados, a sendos espacios iluminados que aportan mayor profundidad.

Existen múltiples versiones grabadas de este asunto, todas ellas muy semejantes en lo básico; destacaremos entre ellas, por la amplísima difusión y éxito de la obra que ilustra, la de H. Wierix (**il. 44**) que formó parte de las *Evangelicae Historiae Imagines* (Amberes, Tip. Plantino, 1593, 1ª ed.) que dieron lugar a las famosas *Adnotationes...* del jesuita Jerónimo Nadal, publicadas ese mismo año (Amberes, Tip. Martin Nutius)⁷³⁶. No obstante, las diferencias entre la estampa y el lienzo resultan bastante notables, pues en éste se aprecia una cierta economía compositiva.

La última escena del banco plasma la dormición del anciano José (**cat. 3d**), siguiendo para ello de forma bastante aproximada el relato de la *Historia de José el carpintero*, donde el propio Jesús cuenta en primera persona y con gran detalle la enfermedad y el óbito de su padre, que le había sido anunciado por un ángel del Señor para el día 26 del mes de Epep; al amanecer, José fue presa de una gran agitación en su lecho, lanzó un fuerte gemido, dio unas palmadas y se puso a gritar, momento en que Jesús penetró en la habitación y lo mismo hizo algo después su madre. El Jesús-narrador prosigue:

“Yo, mis queridos, me puse a su cabecera, y mi madre a sus pies. Él clavaba su vista en mi rostro, sin poder dirigirme una palabra siquiera, pues la muerte se apoderaba de él por momentos. Entonces elevó su mirada hacia lo alto y dejó escapar un fuerte gemido. Yo sujeté sus manos y sus pies durante largo tiempo, y él me miraba suplicándome que no le abandonásemos en manos de sus enemigos”

⁷³⁴ . *Evangelio de San Lucas*, cap. 2, vers. 46-50.

⁷³⁵ . *Evangelio árabe de la infancia*, cap. L, 3 / SANTOS OTERO, 1963, p. 337.

⁷³⁶ . Como es sabido, imágenes y textos se publicaron conjuntamente en 1595 y en 1607 (en esta ocasión por Moretus); en los diseños de las imágenes intervinieron Bernardino Passeri, Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri, Martin de Vos y H. Wierix, y las planchas fueron abiertas por los hermanos Wierix, Carlos van Mallery y, tal vez, por N. de Bruyn y J. Collaert. Cfr. NADAL, 1607 / 1975; interesa especialmente el texto introductorio de Alfonso Rodríguez García de Ceballos, titulado “Las »Imágenes de la Historia Evangélica» del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma” (pp. 7-15).

La llegada de la muerte es descrita bajo una apariencia física, acompañada de un cortejo de “... *satélites vestidos de fuego, cuyas bocas vomitaban humo y azufre*” que son puestos en fuga por Jesús, quien con este fin dirige una oración a Dios Padre en la que le pide:

*“Envíame un gran coro de ángeles juntamente con Miguel, el administrador de los bienes, y con Gabriel, el buen mensajero de la luz, para que acompañen al alma de mi padre José hasta tanto que haya salvado el séptimo eón tenebroso [...] Entonces puse su alma en manos de Miguel y Gabriel para que le sirvieran de defensa contra los genios que acechaban en el camino. Y los ángeles se pusieron a entonar cánticos de alabanza ante ella, hasta que por fin llegó a los brazos de mi Padre”*⁷³⁷

Al más que probable uso de esta fuente literaria por parte del mentor iconográfico de las pinturas cabría añadir otra que la completa. Nos referimos al libro del P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios *Sumario de las Excelencias del Glorioso San Joseph, esposo de la Virgen María* (conocido también como *La Josephina*, título con el que fue reeditado en múltiples ocasiones), donde Cristo, también en primera persona, dice lo siguiente:

*“y tenía su mano entre las mías [...] y José hacía señales como mejor podía, que no le dejase, teniendo los ojos enclavados en mí. Vinieron los Ángeles San Miguel y San Gabriel a mi padre José y así con gran paciencia y alegría expiró. Y yo con mi propia mano cerré sus ojos y compuse su rostro”*⁷³⁸

El cuadro recoge, de forma simultánea, los dos pasajes literarios citados, pues muestra al anciano José expirante en el lecho, dispuesto en escorzo, en presencia de Jesús, de pie, que sujeta su mano mientras le bendice con la diestra, y de la Virgen, que arrodillada junta sus manos en gesto de oración⁷³⁹. En la parte izquierda, tres arcángeles se aprestan a recibir el alma del difunto para conducirla hasta Dios Padre. Una mesa vestida con un sencillo bodegón cierra la composición en el ángulo inferior izquierdo, mientras en el opuesto se abre un rompimiento de gloria con cabezas de angelitos.

Berdusán había afrontado ya este mismo asunto en 1663 en el lienzo de la colección Goñi Zaldueño de Artajona⁷⁴⁰. En aquella ocasión utilizó, con algunas variaciones que las dimensiones permitían, similar esquema compositivo –aunque algo estático y retardatario– al de la obra que nos ocupa, más acorde con el formato horizontal; sin embargo, pocos años después, en 1673, retomará el tema para un retablo de la iglesia del convento del Carmen en Tudela⁷⁴¹ y modificará sustancialmente la composición para adaptarla al formato vertical, imprimiéndole un mayor dinamismo y

⁷³⁷ . *Historia de José el carpintero*, caps. XIV y ss. / SANTOS OTERO, 1963, pp. 347 y ss.

⁷³⁸ . GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, 1614 / 1878, Libro quinto, cap. III, p. 190. Citado en: GARCÍA GAINZA y FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 162-165 (por la edición de 1790). En realidad el texto del padre Gracián se basa, según señala él mismo de forma explícita, en la historia oriental de José que recoge Isidoro en el libro que escribió al papa Alejandro VI.

⁷³⁹ . Esta privilegiada compañía con la que José contó en el momento de su tránsito le convirtieron en patrono de la buena muerte, lo que a su vez provocó una gran demanda de obras de este asunto e hizo que muchas cofradías –entre ellas las llamadas de los “agonizantes” le eligieran como intercesor (MÂLE, 1951 / 2001, pp. 291 y ss.).

⁷⁴⁰ . CASADO ALCALDE, 1978, pp. 524-525 y foto 42.

⁷⁴¹ . El estudio de esta obra, en: GARCÍA GAINZA y FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 162-165. Existe otra réplica en la parroquia tudelana de la Magdalena.

un carácter apoteósico más acorde con la sensibilidad barroca, como veremos en la réplica que hizo de este cuadro en 1684 para un retablo de la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda (Zaragoza), del que se tratará en el lugar correspondiente.

En la calle central del cuerpo (**cat. 3f**) (**il. 45**) se ha representado a san José, el Niño y la Virgen en la zona terrenal, mientras en la parte celestial vemos, en los extremos, sentados sobre nubes y con capa pluvial, a Dios Padre con el cetro (izda.) y al Espíritu Santo personificado con tres lenguas de fuego sobre la cabeza y un corazón llameante en la mano (dcha.), y en el centro, sobre la figura del Niño, un grupo de ángeles llevando los instrumentos de la Pasión (cruz, corona de espinas y clavos).

Pese a la simetría y equilibrio de la composición, ésta no resulta en absoluto estática, debido principalmente a los *contrapostos* y poses de los protagonistas, y a la movilidad de sus paños. El canon utilizado es bastante alargado, especialmente en el caso de José y la Virgen, cuyas figuras son, junto con el paisaje montañoso en tonos fríos del fondo, lo más destacable del lienzo.

No parece que Berdusán se haya servido, más allá de una primera sugestión, de los muy conocidos grabados sobre la Trinidad o la Sagrada Familia basados en diseños de Rubens que grabaron tanto S. à Bolswert (**il. 46**) como Lucas Vosterman (**il. 47**), o de otros menos exitosos pero igualmente válidos como el de J. H. Löffler (**il. 48**). Más interesante resulta la similitud existente entre la parte central de la gloria, con los ángeles llevando las *arma Christi*, y la que aparece en el cuadro de Francisco Camilo *San Carlos Borromeo intercediendo por las víctimas de la peste en Milán* (Salamanca, catedral nueva) (**il. 49**)⁷⁴², donde aparecen un grupo de ángeles portando una cruz muy similar en forma, tamaño y disposición; en este mismo lienzo observamos un notable paralelismo, en las posturas y ritmos serpenteantes de los ángeles, con las figuras angélicas de la cúpula de la capilla, sobre la que luego trataremos.

En la calle lateral izquierda del retablo está *Santa Teresa de Jesús* (**cat. 3e**) (**il. 50**), de pie y en posición de tres cuartos, con un libro abierto en la mano izquierda y una pluma en la derecha. Junto a su cabeza, recortada por una potente aureola, la paloma del Espíritu Santo. Si seguimos a Émile Mâle⁷⁴³, habría que vincular esta iconografía con la visión que tuvo en vísperas de Pentecostés, cuando meditaba sobre la presencia del Espíritu Santo en su alma:

“ ... en víspera de su fiesta vio sobre su cabeza una paloma bien diferente de las de acá. Tenía en las alas unas conchitas pequeñas que echaban de sí gran resplandor; y quedó luego en un grande arrobamiento, y notablemente mejorada en el amor de Dios y en las virtudes”⁷⁴⁴

aunque el ademán de escribir que adopta la santa de Ávila nos lleva más bien a interpretar la paloma como un símbolo de la inspiración divina⁷⁴⁵.

En relación a un hipotético modelo, no apreciamos una especial afinidad con ninguno de los veinticuatro aguafuertes de Adrian Collaert y Cornelis Galle que componen la muy conocida serie *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* (Amberes, 1613), encargada por la venerable Ana de Jesús.

El otro colateral está ocupado por *San Felipe Neri* (**cat. 3g**) (**il. 51**). El santo, de pie y en posición de tres cuartos, eleva la cabeza hacia un resplandor que irrumpe por la

⁷⁴² . Existe un dibujo a la aguada (Madrid, Biblioteca Nacional), boceto acabado para este cuadro, que presenta algunas diferencias respecto de la composición definitiva.

⁷⁴³ . MÂLE, 1951 / 2001, p. 164.

⁷⁴⁴ . YEPES, 1606 / 1887, t. I, p. 134.

⁷⁴⁵ . Cfr. GUTIÉRREZ RUEDA, 1964, p. 11.

parte superior e ilumina su rostro de forma efectista. Viste casulla y estola en tonos rojizos muy cálidos –color que habitualmente se identifica con su ardiente caridad- y extiende su brazo derecho mientras con la mano izquierda, que dirige hacia el pecho, sostiene un ramo de azucenas. Sus rasgos fisonómicos son los habituales, conforme al prototipo que, como suele ser habitual, tenía su origen en una máscara mortuoria de cera.

La figura es una copia bastante fiel del ya mencionado modelo de Guido Reni popularizado a través de su traducción grabada por Juan de Noort –publicada en Madrid en 1651- (**il. 40**) y posteriormente por Teresa del Po, aunque en esta ocasión se sustituye la presencia de la Virgen por un resplandor cuyo origen se localiza fuera del cuadro⁷⁴⁶, se sitúa al personaje de pie y se le hace sostener el ramo de azucenas con la mano izquierda. Otra referencia válida que combina el tipo reniano con la posición erguida del santo es la imagen que aparece –incluida la presencia de la Virgen con el Niño sobre nubes en el ángulo superior izquierdo- en la espectacular estampa conmemorativa de las canonizaciones de 1622 (**il. 36**), trece años anterior a la pintura ejecutada por Reni para los capuchinos de Roma, lo que viene a demostrar, una vez más, la importancia determinante que ese tipo de representaciones (difundidas por la estampa pero también a través de los pendones y estandartes colgantes elaborados para la ocasión) en la definición de la iconografía “oficial” o canónica de beatos y santos⁷⁴⁷.

Una década más tarde, en el retablo de la Visitación de Daroca, Berdusán cambiará el modelo por el de la estatua hecha en 1640 por Alessandro Algardi para la sacristía de la Chiesa Nuova en Roma.

En el ático del retablo, un santo obispo (**cat. 3h**) (**il. 52**), de pie, con bordón que termina en cruz trebolada en la mano derecha y libro cerrado en la izquierda, ante una mesa vestida con tapete verde sobre la que descansan otros volúmenes. El interior, animado por un cortinaje rojo, se abre por la parte derecha y a través de una balaustrada a un paisaje urbano con murallas ante las que se desarrolla una escena con varios personajes, y el conjunto trae inevitablemente el recuerdo de los santos obispos pintados por Murillo para la sacristía de la catedral de Sevilla. A falta de otros datos y de forma provisional proponemos identificar al personaje con san Orencio, obispo de Auch. Nos basamos para ello en la concordancia iconográfica y sobre todo en el hecho más arriba comentado de que el propietario de la capilla, José Santolaria, aportó los caudales necesarios para poder realizar dos testas de plata dedicadas precisamente a san Martín y san Orencio con la condición de que dichas testas fueran colocadas en la capilla durante las festividades de san José y san Joaquín. Recordemos además que su padre, Bartolomé Santolaria, había participado en el certamen celebrado en 1609 con motivo de la traslación de las reliquias del santo a Huesca. Por otro lado, en la basílica de San Lorenzo existía desde 1628, en la capilla dedicada al santo, un magnífico lienzo de corte naturalista-clasicista firmado por el madrileño Pedro Núñez del Valle que representa la glorificación del hermano de san Lorenzo (**il. 100**); el protagonista aparece de pie, vestido de pontifical y con la cruz, bajo una gloria formada por la paloma del Espíritu Santo y ángeles músicos y cantores; en segundo plano aparece una conocida escena de su biografía, acontecida durante su episcopado: la curación milagrosa de Cornelia, hija del rey de Francia. Aunque no podemos asegurarlo con certeza debido a las dificultades

⁷⁴⁶ . La utilización del resplandor es recurrente en la pintura barroca –y Berdusán no es una excepción, como ya se ha podido comprobar- y constituye un recurso visual para expresar de forma simbólica la presencia divina (sin necesidad de que ésta se muestre de forma figurada) o bien para indicar la iluminación e inspiración de que gozan los bienaventurados.

⁷⁴⁷ . MÂLE, 1951 / 2001, pp. 157-158.

para una correcta visualización, tal vez sea este mismo episodio el representado, en segundo plano, en el cuadro del ático de la capilla Santolaria.

En relación a los dos grandes cuadros que ocupan las calles centrales de los dos retablos analizados, el profesor José Luis Morales y Marín ⁷⁴⁸ señaló la existencia de sendos bocetos conservados en –suponemos– una misma colección particular madrileña. Se trata de dos lienzos, de idénticas dimensiones (63 x 48 cms.) que el mencionado autor data h. 1669 (cronología que demuestra el desconocimiento de las inscripciones con la firma y fecha). Nada podemos decir acerca de estas obras, que no hemos podido localizar.

La cúpula de la capilla, como ya hemos avanzado, es poligonal y posee un desarrollado tambor ⁷⁴⁹ dodecagonal dotado de cornisa y balaustrada (**il. 53**) en el que alternan, separados por pilastras, seis óculos de iluminación con amplia enmarcación dorada y policromada en tono azul claro, y otros tantos edículos rematados en frontón curvo partido, igualmente dorados y policromados, que albergan imágenes de bulto en madera policromada de santos doctores (aunque no hemos podido acceder a esta zona de la capilla, creemos distinguir las figuras de santo Tomás de Aquino, san Buenaventura, san Bernardo y san Agustín). El tambor se apoya en un rico entablamento circular en yeso, compartimentado mediante molduras y ménsulas salientes, en cuyo friso se sitúan cartelas ovaladas que contienen los nombres “IESUS”, “IOSEF” y “MARIA”. Dicho entablamento apoya sobre cuatro grandes pechinas decoradas con cueros recortados y formas avolutadas que albergan sendas pinturas sobre lienzo con marcos tallados y dorados de forma ovalada. En esas pinturas se ha representado a los cuatro evangelistas. *San Juan Evangelista* (**cat. 5**) (lado del Evangelio, ángulo interior) se presenta de medio cuerpo, joven y con barba rala, sentado y vestido con túnica verde y manto rojo; dirige su mano izquierda hacia el pecho, mientras con la derecha sujeta una pluma con la que escribe sobre un libro que descansa abierto sobre sus rodillas; tras él, el águila, recortada sobre un fondo pardo con ligeras luces. *San Marcos* (**cat. 6**) (lado del Evangelio, ángulo exterior), de medio cuerpo, ha sido representado de mediana edad y con barba poblada, sentado y vestido con túnica roja y manto blanco, en actitud de escribir sobre un libro que sostiene con su mano izquierda; junto a él, en el ángulo inferior derecho, una cabeza de león. Fondo neutro con luces en la zona superior. *San Lucas* (**cat. 7**) (lado de la Epístola, ángulo exterior) aparece de medio cuerpo, edad avanzada y con barba poblada, sentado y vestido con túnica parda y manto azul, con la mirada elevada y en actitud de escribir sobre un libro; junto a él, en el ángulo inferior izquierdo, una cabeza de toro; fondo neutro con luces en la zona superior. *San Mateo* (**cat. 8**) (lado de la Epístola, ángulo interior), como los anteriores, de medio cuerpo, edad avanzada, calvo y con barba poblada, sentado y vestido con túnica parda y manto azul; eleva su mano derecha, mientras la izquierda reposa sobre un libro abierto colocado sobre una mesa junto a un tintero con pluma; tras él, un angelito que posa su mano derecha sobre el hombro del evangelista; fondo neutro con luces en la zona superior.

La cúpula (**cat. 4**) (**il. 54**) está dividida mediante molduras de madera dorada en doce porciones planas de forma trapezoidal, ocupadas por otros tantos lienzos pegados a la pared, que convergen en un luminoso tondo central, igualmente sobre lienzo y enmarcado, donde figura Dios Padre con el orbe y el nimbo triangular, entre nubes, acompañado de ángeles y de la paloma del Espíritu Santo (**il. 55**). Las cuatro porciones que coinciden con los ejes de la capilla presentan al Niño Jesús, cubierto por un paño de

⁷⁴⁸ . MORALES Y MARÍN, 1980, p. 93.

⁷⁴⁹ . Como apunta M^a. Celia Fontana, se trata posiblemente de la única cúpula oscense de estas características (FONTANA CALVO, 1997, p. 726).

pureza o bien por una capilla roja, que alterna su posición sentada o de pie sobre el palo transversal de la “H” de su monograma. Las cabezas de angelotes que lo acompañan en el rompimiento de gloria se sitúan, siguiendo el mismo ritmo alternante, en los ángulos inferiores y superiores. El resto de los lienzos están ocupados por ángeles en variadas posturas escorzadas de gran dinamismo orientados hacia la figura del Niño más cercana, formando así cuatro grupos de tres porciones cada uno (**ils. 56-59**).

Como se observa, Berdusán resolvió la pintura de la cúpula haciendo uso de un esquema compositivo sencillo y rígido, sin recurrir a los recursos ilusionistas típicamente barrocos de la *quadratura* y la visión *di sotto in su*. Técnicamente, tampoco se sirvió de las técnicas tradicionales de la pintura mural (fresco y temple), sino que recurrió al óleo sobre lienzo con bastidores de madera que ni siquiera adoptan la forma curva. Todo ello puede resultar curioso para un artista supuestamente formado con pintores que realizaron magníficos conjuntos murales, aunque no lo es tanto si pensamos que tanto Rizi como Carreño no pintaron sus primeros frescos hasta los años finales de la década de 1650. Por otro lado, la opción por la decoración pictórica figurada para la cubierta está en la línea del salto cualitativo en clave barroca que se produce en la capital oscense mediada la centuria, pues con anterioridad primaba la decoración geométrica en yeso (puntas de diamante, motivos serlianos, lacerías mudéjares, etc.)⁷⁵⁰.

No conocemos precedentes de esta compartimentación cupular formada a base de porciones planas, pero evidentemente sí los hay en la más tradicional de gajos o gallones, es decir, respetando la habitual configuración hemiesférica de las cúpulas barrocas. A modo de ejemplo y en el contexto español, tal vez una de las más interesantes –por su proximidad iconográfica– es la de la iglesia del colegio de San Hermenegildo en Sevilla, cuya bóveda elíptica (1617-1620) responde a un diseño de Herrera *el Viejo*; la clave se reserva a un bajorrelieve del Niño Jesús y el resto se divide mediante fajas ornamentales en doce espacios ocupados por cabezas de ángeles, símbolos marianos y tarjas; el programa se completa con representaciones de santos, mártires y vírgenes, los Apóstoles y los Padres de la Iglesia⁷⁵¹.

En el ámbito aragonés, interesa señalar en primer lugar la decoración pintada al seco en la cúpula de la capilla de las Santas Justa y Rufina (h. 1643-1645) de la seo zaragozana (**il. 60**), atribuida a Juan Pérez Galván, con ocho ángeles músicos en variadas posiciones separados por una nervadura plana y lisa. Recordemos que este recinto fue cedido por el cabildo a Mateo Virto de Vera, quien fundó la capilla como panteón familiar y encargó el gran cuadro de altar que la preside, con la glorificación de las titulares, a Francisco Camilo, que firmó el lienzo en 1644.

Similar compartimentación encontramos en la cúpula de la capilla del Sagrario de la catedral de Cuenca (**il. 61**), pintada al fresco h. 1652-1655 por Andrés Rodríguez de Vargas (1613-1674), donde las figuras de las virtudes y la decoración de grutescos, mascarones y angelotes se alternan en la media naranja; en el tambor también se produce esta misma alternancia entre las figuras de los arcángeles y los vanos, esta vez remarcada por pilastras de las que arrancan los citados nervios. El mismo artista contrató y pintó los tres retablos (central y laterales) de esta capilla. En este caso, a las concomitancias en el diseño de la cúpula cabe añadir las referentes al estilo de las figuras, de líneas ondulantes y colorido luminoso, tal vez achacables a dos

⁷⁵⁰ . FONTANA CALVO, 1997, p. 725.

⁷⁵¹ . FERNÁNDEZ LÓPEZ, 2002, cap. IV. También en Sevilla, pero medio siglo más tarde (h. 1668), Valdés Leal ejecutó la decoración de la cúpula de la iglesia del Hospital de los Venerables; la superficie se dividió esta vez en ocho gallones, en los que se pintaron ocho medallones con obispos y arzobispos españoles (Ibidem, cap. V).

circunstancias: la influencia del que según Palomino fue maestro de Vargas, Francisco Camilo (recuérdese lo dicho sobre la similitud formal entre las figuras angélicas de Berdusán y las que aparecen en el lienzo de Camilo de la catedral nueva de Salamanca)⁷⁵², y la utilización de modelos rubenianos, lo que hacen de Vargas un pintor decididamente barroco en la línea de Berdusán, sin que sea descartable una sugestiva hipótesis sobre una relación entre ambos en su época de aprendizaje madrileño⁷⁵³.

La misma disposición en gajos separados por costillas la encontramos en la cúpula –encamonada, de media naranja rebajada, sin tambor- de la iglesia del convento de las benedictinas de San Plácido en Madrid (**il. 62**), cuya decoración pictórica, consistente en distintos tipos de cruces rodeadas de profusa ornamentación, se ha adjudicado a Colonna pero también a Francisco Rizi y Juan Martín Cabezalero⁷⁵⁴. Esta conexión con la fundación benita tiene su interés, por cuanto su construcción, como ya se ha dicho, se debió a la iniciativa de Jerónimo de Villanueva, protonotario de la Corona de Aragón, aunque la iglesia se levantó a partir de 1655, fecha del concierto firmado con las religiosas y el nuevo patrono, Jerónimo de Villanueva Fernández de Heredia, sobrino de aquél –y también su heredero universal y ejecutor testamentario-. Terminadas las obras, a lo largo de la década de 1660 se procedió a la rica dotación artística del templo, entre la que destacan, además de los frescos citados y de otras obras perdidas a raíz del derribo del convento en 1908 (v.gr. las pinturas de la capilla del Sepulcro), el enigmático *Cristo de Velázquez* (Madrid, Museo del Prado) o el gran cuadro de la *Anunciación* pintado por Claudio Coello en 1668 que preside el retablo mayor.

Con posterioridad, en 1696, el pintor Juan Vicente Ribera ejecutó, siguiendo el mismo esquema, la cúpula de la capilla de las Sagradas Formas en la iglesia de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares (Madrid) (**il. 63**)⁷⁵⁵, pero en esta ocasión incorporando arquitecturas fingidas que denotan la influencia –directa o más probablemente asimilada a través de otros artistas como Francisco Rizi y Claudio Coello- del estilo decorativista de Mitelli y Colonna.

Existe un dibujo en la Biblioteca Nacional (Madrid), procedente del legado de Valentín Carderera, que representa al *Niño Jesús en actitud de bendecir (cat. 9) (il. 64)* y es un boceto a lápiz negro de una de las porciones de la cúpula. Muestra al Niño Jesús sentado sobre el travesaño de la “H” de su monograma, con una capa anudada al pecho que se expande por detrás de su cuerpo y sutilmente cubre el sexo, la mano derecha levantada en actitud bendicente y la izquierda sosteniendo el orbe rematado con cruz. En los cuatro ángulos del trapecio, cabezas de querubines, y otras apenas insinuadas sobre el Niño formando una semicircunferencia. Destaca el tratamiento anatómico del cuerpo del Niño y en particular el escorzo y modelado de las extremidades que avanzan

⁷⁵² . Acerca de la relación entre Camilo y Vargas, José Manuel Cruz Valdovinos (CRUZ VALDOVINOS, 1997, p. 376) opina que, dada la edad similar de Camilo y Vargas, no sería extraño que éste hubiera aprendido, como lo hizo aquél, con Pedro de las Cuevas.

⁷⁵³ . Cronológicamente este contacto resulta viable, pues Vargas está documentado en Madrid en el año 1648 (CATURLA, 1952, p. 67), fecha en torno a la cual puede situarse la estancia de Berdusán en la ciudad, hipótesis que cimentaría la relación maestro-discípulo entre Camilo y Berdusán.

⁷⁵⁴ . La atribución a Colonna la debemos a la crónica del *Viaje del Cosme de Médicis*, mientras la de Rizi-Cabezalero correspondió a Ponz (BONET CORREA, 1961, p. 37 y lám. 26) y ha sido secundada por Fernando Olaguer-Feliú (OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, 1971, pp. 163-164). Mercedes Agulló (AGULLÓ COBO, 1975 b, p. 41), por su parte, adjudica a fray Juan A. Rizi los frescos de la cúpula, y a su hermano Francisco los de las pechinas, donde se representaron a cuatro ilustres benedictinas.

⁷⁵⁵ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1996, p. 406. Anteriormente esta pintura mural había sido atribuida a Juan Cano de Arévalo (BONET CORREA, 1961, p. 45 y lám. 47).

hacia el espectador. La disposición de todos estos elementos es muy similar a la de la pintura, excepto en la tenue “corona” de cabezas, que ha sido eliminada (tal vez para no recargar la parte central) y en los querubines de los ángulos, que en los lienzos sólo aparecen, de forma alterna, arriba o abajo. La técnica empleada es, a juicio del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez –con cuya opinión autorizada hemos de estar de acuerdo-, la característica de los artistas madrileños de su tiempo, con trazos fluidos de gran delicadeza⁷⁵⁶.

La obra tiene una especial importancia en el catálogo del pintor ejeano, pues se trata del único dibujo preparatorio que conocemos. Con toda seguridad existieron otros para el resto de los lienzos de la cúpula (así parece indicarlo la presencia de una “E.” en el ángulo superior izquierdo de la pieza), y por supuesto para otras muchas obras, como lo demuestran las capítulas matrimoniales de dos hijos de Berdusán, Felipe y Carlos, firmadas ambas en 1697, tan sólo unos meses después del fallecimiento del progenitor; en las del primero con Francisca Remón, la madre del novio, Margarita Saviñán, aporta como dote para su hijo una cantidad en metálico y otra en especie consistente “...*en quadros y borrones mil nobecientos y sesenta y quatro reales, y en estampas y rasguños quinientos reales...*”⁷⁵⁷; en las de Carlos con Francisca Labastida, la viuda del pintor deja a su hijo 2.000 reales, “... *los quales a de dar y entregar en el balor de diferentes quadros y bosquejos y dibujos de los que quedaron por muerte del dicho Vicente de Berdusan, su padre, propios de su mano y de la de Carreño*”⁷⁵⁸.

Por otro lado, la presencia del monograma de Jesús en tipografía “abalaustrada” resulta bastante común, sobre todo en frontis y portadas de libros, especialmente tras el auge que experimenta la advocación del Dulce Nombre de Jesús, gracias fundamentalmente a jesuitas y dominicos⁷⁵⁹. Menos habitual, aunque no extraña, resulta la utilización de la propia figura de Jesús Niño; hemos localizado un buen ejemplo, de tono popular, en la portada de un singular libro de Gaspar Navarro, impreso en Huesca, titulado *Tribunal de supersticion ladina* (Huesca, Pedro Blusón, 1630) (**il. 65**), dedicado a Jesús Nazareno⁷⁶⁰ y destinado a erradicar, por ser enemigas de la Fe, las prácticas supersticiosas; en un óvalo inscrito en un rectángulo aparece una ingenua representación del Niño, desnudo y sobre un corazón, elevando su mano derecha y sosteniendo en su izquierda el orbe, iconografía que se asemeja bastante a la del Niño en la cúpula de San Joaquín.

La misma disposición encontramos, más tardíamente, en la portada de las *Disputationes scholasticae, de mysteriis incarnationis, et eucharistiae* (Barcelona, Tip. José López, 1685) del jesuita Tomás Muniesa (**il. 66**).

El modelo parece tener su origen a fines de la Edad Media (recuérdese el grabado de Martin Schönauer *Cristo Niño como »Salvator Mundi»*, de h. 1480) pero fue definitivamente sancionado por los Wierix, aunque en alguna de sus estampas el tema del Dulce Nombre de Jesús se mezcla, al otorgar protagonismo a las *arma Christi*, con el del Niño de Pasión. Ejemplo de lo anterior son: el *Niño Jesús con la cruz* de H. Wierix (**il. 67**), perteneciente a la serie “La adoración del Niño Jesús”, donde el protagonista aparece vestido, sobre la “H” de su monograma y rodeado de cuatro santos

⁷⁵⁶ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 b, pp. 280-281.

⁷⁵⁷ . A.H.P.T., not. Sebastián Lorente de Urriza, año 1997. Citado en: FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 49-50 y nota 130.

⁷⁵⁸ . A.H.P.T., Not. Tomás de Cearrote, año 1697. Citado en: FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 50 y nota 140.

⁷⁵⁹ . Acerca de la iconografía y el significado del Dulce Nombre de Jesús, *vid.*: SÁNCHEZ LÓPEZ, 1994

⁷⁶⁰ . Jesús Nazareno era precisamente el titular de la iglesia del castillo-abadía de Montearagón, de la que el autor era canónigo (GARCÉS MANAU y FELICES SA, 2003, pp. 33-34).

jesuitas (Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Estanislao de Kostka y Luis Gonzaga); el *Niño Jesús bendiciendo* de Antón Wierix (il. 68), donde aparece sentado, con la mano derecha levantada, el orbe rematado en cruz en la mano izquierda y corona de cabezas aladas; y el *Niño Jesús con las “arma Christi”*, también de A. Wierix (il. 69), con Jesús sobre la “H”, corona de angelitos y debajo el monograma coronado de María flanqueado por dos ángeles. También Hendrick Goltzius ideó su propio modelo, el *Salvator Mundi* que gravó Jacob Matham (il. 70), donde el Niño, completamente desnudo, se sienta sobre un cojín y bendice con el orbe en la mano.

En algunas ocasiones –y de modo especial en el entorno jesuítico– los temas anteriores se enriquecen, en un interesante juego de conexiones iconográficas, con el episodio de la Circuncisión de Jesús, en el que la primera sangre derramada por Cristo se convierte en prefiguración del posterior sacrificio en la Cruz, que a su vez puede ser interpretado en clave eucarística. Un buen ejemplo de todo ello lo encontramos en el cuadro de Juan Valdés Leal *San Ignacio de Loyola y san Francisco de Borja contemplando una alegoría de la Eucaristía* (1676; Sevilla, Museo de Bellas Artes) (il. 71), en el que el Jesús Niño, sobre su monograma ardiente que apoya en un gran orbe, lleva en sus manos la Cruz y la Sagrada Forma.

Muchas de estas relaciones temáticas, y otras que las completan y matizan, se encuentran reunidas en la capilla de San Joaquín. Por ello, y con ser importante la descripción y el análisis individualizado de todos los elementos que la forman, no cabe duda que el mayor interés reside en la interpretación iconográfica del conjunto, única forma de apreciar el verdadero sentido de aquéllos. La lectura correcta ha de tener en cuenta la disposición de dichos elementos en el espacio tridimensional que ocupan, pues el diseño “arquitectónico” de la capilla responde en realidad a un estudiado y minucioso plan conceptual previo. A diferencia de lo que ocurre en el altar contiguo –del que luego hablaremos–, dedicado a san Martín de Tours, donde se mantuvieron sin alteración las advocaciones medievales, en éste hubo que conjugar éstas con la nueva dedicación, resultando de todo ello un programa más complejo.

Pensamos que los temas fundamentales que subyacen en este espacio sacro son el de la exaltación del Nombre de Jesús y la expresión alegórica del cumplimiento de la promesa, anunciada ya en el Génesis, impulsada por los profetas y otros oráculos mesiánicos, narrada por los evangelistas y finalmente hecha realidad con la encarnación de Cristo, cuya pasión y muerte aparecen aquí prefiguradas.

En la base física e ideológica de todo el “edificio” iconográfico y doctrinal se sitúa la genealogía terrestre de Cristo, con una clara valorización de las figuras masculinas de Joaquín y José, cuyas historias respectivas –representadas en las predelas– gozaban de especial atención en el arte de la Contrarreforma y eran objeto de abundante literatura teológica; literatura que intentaba justificar, con diversos argumentos, la importancia del acatamiento de los designios divinos por parte de ambos personajes (como si de una autorización o permiso intelectual se tratase), *conditio sine qua non* para el desarrollo de la historia de la Salvación. Sirva como ejemplo de esta apoyatura textual la *Josephina Carmelitana*⁷⁶¹ (Zaragoza, Agustín Verges, 1676) del carmelita fray Raimundo Lumbier, conjunto de sermones en los que además de afirmar la paternidad propia (no adoptada) y compartida de José, se considera el desposorio con María como requisito imprescindible para la Encarnación. Otra exigencia insoslayable, la de la concepción sin mancha de la Virgen, encuentra su expresión en uno de los lienzos centrales, donde María se presenta entre sus padres como Inmaculada, elevada sobre una nube, compartiendo por tanto los ámbitos terrenal y celestial. La presencia

⁷⁶¹ . *Josephina Carmelitana, de varios sermones del Santísimo Patriarca San Joseph, esposo de Nuestra Señora y Padre de Jesús* (título completo).

inmaculista –culto que en la ciudad de Huesca gozaba desde antiguo de una especial aceptación⁷⁶²– se hace ya explícita en la reja de la capilla y cabe interpretarse como un mensaje universal de corredención –de ahí la presencia del orbe–, pues en María, preservada desde su concepción de todo pecado, se cumplía la esperanza mesiánica definitiva de la redención de Cristo⁷⁶³; redención que aparece prefigurada en el lienzo que preside el otro retablo, con la Virgen y san José debatiéndose entre el dolor y el gozo ante la visión de los ángeles con la Cruz y demás instrumentos de la Pasión. En los dos grandes lienzos aparece además, aunque de distinto modo, la Trinidad celeste, de la que son reflejo terrenal las otras dos trinitades, del mismo modo que los santos, con sus obras y milagros, son para los hombres reflejo de la gracia divina y ejemplo a imitar; cuatro de estos santos (los que ocupan las calles laterales; san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Teresa y san Felipe Neri) tienen en común su fecha de elevación a los altares (1622)⁷⁶⁴, mientras los santos obispos (Martín y Orencio) parecen responder a una devoción particular coincidente con un culto amplio en el ámbito altoaragonés.

La lectura, en dirección ascendente, nos conduce a los evangelistas de las pechinas, encargados de narrar y difundir la vida y la doctrina de Jesús, a los que la retórica de la época identifica frecuentemente como columnas o sostén del edificio simbólico de la Iglesia. Los personajes ubicados en las hornacinas del tambor (tal vez santos padres, doctores o fundadores) representarían los textos sagrados y la tradición patristica, cimiento también de la doctrina.

El tondo central con el Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo, unido al Niño Jesús cuadruplicado y a la presencia de la corte angélica, componen al mismo tiempo una Trinidad celeste, meta o fin de la Iglesia triunfante. Su forma de presentación organizada en un rígido armazón geométrico, a base de círculos concéntricos y radios que evocan la imagen solar (obsérvese además que el tondo central ocupa el lugar de la linterna, y parece más luminoso que el resto), transmite la sensación de jerarquía organizada, de acuerdo con las ideas de Dionisio *el pseudo Areopagita* (s. V), para quien la armonía del cosmos es ante todo un orden jerárquico cuyo centro es Dios, que forma la Santísima Trinidad y en torno a ella se sitúan los círculos eternos de innumerables espíritus puros que danzan en torno con su belleza inmaterial, acorde con la música del universo⁷⁶⁵. Esa misma idea universalista, aplicada a la vocación ecuménica de la Iglesia y al alcance de la Redención a todo el género humano, parece estar presente simbólicamente en la marcada presencia de los puntos cardinales (en las cuatro porciones donde Jesús –el Verbo encarnado– aparece con el orbe en sus manos sobre el monograma de su “dulce nombre”) y en el número doce (el total de porciones), tal vez en relación a las Tribus de Israel o a la misión de los doce apóstoles.

⁷⁶² . Como es sabido, Huesca fue una de las ciudades españolas que antes asumió e hizo suyo el misterio de la Concepción Inmaculada de la Virgen (cfr. ARCO Y GARAY, 1915 a). Esta devoción, documentada ya en tiempos del rey Martín I *el Humano* (1396-1410) -aunque su origen es anterior-, según consta en la *Consueta* oscense (manuscrito de fines del s. XV conservado en el Archivo de la Catedral de Huesca), alcanzó gran auge en el s. XVII; así lo demuestran las celebraciones a que dio lugar la renovación en 1619, por parte del Cabildo, el Concejo y la Universidad, del voto de defensa hecho en 1564, o las festividades de los años 1622 (originadas por un decreto papal de Gregorio XV), 1645 (debidas a la declaración de festividad por Inocencio X) y 1651 (con ocasión de una nueva renovación del voto). Sobre este tema, *vid.*: RODÉS VINUÉ, 1959.

⁷⁶³ . SEBASTIÁN, 1981, p. 279. Citando a Antonio Martínez (MARTÍNEZ RIPOLL, 1978, pp. 68 y ss.) a propósito del programa iconográfico del colegio de San Hermenegildo de Sevilla. *Vid.* también FERNÁNDEZ LÓPEZ, 2002, cap. IV.

⁷⁶⁴ . Circunstancia ya señalada en: PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 158-159.

⁷⁶⁵ . SEBASTIÁN, 1981, pp. 315 y ss. Citando a: BRUYNE, 1963, t. II, pp. 244-250.

En todo este complejo y coherente programa late un claro aliento jesuítico, circunstancia nada extraña, habida cuenta las estrechas relaciones existentes entre el patrón de la capilla, José Santolaria, y la Compañía; sabemos que el canónigo fue nombrado por el cabildo patrón del colegio de San Vicente ⁷⁶⁶, que vivía “... en la parroquia de St. Pedro en la calle llamada de St. Vicente el Vajo que confrentan con dicha Calle espacios del collegio de la Compañía...” ⁷⁶⁷ y que como se demostrará a lo largo de nuestro trabajo mantuvo excelentes relaciones con algunos jesuitas como los padres Gil Ballester (rector del citado colegio) y Martín Alfonso, que bien pudieron desempeñar el papel de mentores iconográficos.

En la sacristía de la capilla del Santo Cristo de los Milagros de la seo oscense se localiza un interesante lienzo para el que proponemos el título de *Adoración del Dulce Nombre de Jesús* (cat. 10) (il. 72). La existencia de esta pintura fue dada a conocer, aunque sin establecer relación alguna con Berdusán, por Juan Tormo ⁷⁶⁸, quien se refiere a ella como una *Glorificación*, pero fue el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez ⁷⁶⁹ quien la rebautizó como *Trinidad y el Nombre de Jesús adorados por ángeles* y señaló por vez primera su afinidad con el estilo del ejeano; afinidad que hemos podido confirmar al encontrar –muy perdida- parte de la firma y la fecha: “[...] Berdusan / 1668” (áng. inf. dcho.).

La obra presenta una estudiada composición en aspa en la que la figura del Niño Jesús, sentado sobre un trono de nubes y con una cruz en la mano derecha, ocupa el centro óptico; sobre él, el monograma de Jesús con la cruz sobre el travesaño de la “H”, entre Dios Padre (izda.), con el cetro y el nimbo triangular, y el Espíritu Santo personificado (dcha.), con capa y el corazón llameante en la mano. Por debajo del Niño, en primer plano, dos ángeles mancebos (y algunos más tras ellos) se arrodillan y dirigen sus gestos y miradas hacia él en señal de adoración, e incluso el de la izquierda besa con delicadeza su pie derecho. Dominan en el cuadro las tonalidades claras y apasteladas, destacando el rojo carmín de la capa pluvial del Espíritu Santo, el rosa asalmonado del ángel de la derecha y el halo ocre-dorado difuminado tras el Niño. Como es habitual en Berdusán, las figuras de los primeros planos son de una mayor corporeidad y definición, que se van perdiendo hasta el monocromatismo en las figuras secundarias ⁷⁷⁰; El conjunto no está exento, pese a la simetría compositiva, de un cierto dinamismo al que colaboran las actitudes variadas de las figuras y el tratamiento de los paños, especialmente vistosos en el caso del ángel de la derecha, figura que, por cierto, adopta una pose (tres cuartos, rodilla avanzada, mano al pecho y la otra extendida) que Berdusán utilizará en obras posteriores (v.gr. el *San Acacio* de la parroquia de Biota, fechado en 1670 ⁷⁷¹).

La iconografía del cuadro, como ocurre con la capilla de san Joaquín, parece denotar una cierta inspiración jesuítica, pues como ya se ha dicho los predicadores de la Compañía pusieron un especial empeño en la asociación del nombre de Jesús, cuyo monograma adoptaron como emblema, con la sangre derramada en la Circuncisión; dicha devoción, sin embargo, no era exclusiva de los jesuitas, pues sabemos por el

⁷⁶⁶ . A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f. Vid. año 1671, 16 de octubre.

⁷⁶⁷ . A.H.P.H., sección Protocolos, not. Pedro Silverio Fenés, sig. 6099 (1671-1674), 1674, f. 12 r.

⁷⁶⁸ . TORMO Y CERVINO, 1942, p. 88.

⁷⁶⁹ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159.

⁷⁷⁰ . El uso del monocromatismo es uno de los recursos convencionales más habituales en pintura para la representación de lo numinoso y sobrenatural, y por tanto también para todo tipo de apariciones y visiones (STOICHITA, 1996, *passim*).

⁷⁷¹ . Vid. apartado 3.2.3.

Ceremonial de Novella⁷⁷² que también los dominicos oscenses celebraban esta fiesta el primer domingo del año⁷⁷³; es más, cuando este día coincidía con el 1 de enero, la fiesta se trasladaba del convento de los predicadores a la capilla del Santo Cristo (así ocurrió, por ejemplo, en 1786)⁷⁷⁴. En virtud de un Breve especial concedido por la Sagrada Congregación de Ritos el 30 de diciembre de 1676⁷⁷⁵, la festividad del Dulcísimo nombre de Jesús, con rito y oficio de segunda clase, quedó fijada el 14 de enero⁷⁷⁶, y así se mantuvo hasta el año 1734, momento en que se trasladó su día propio al segundo domingo después de la Epifanía⁷⁷⁷.

El asunto representado, la propia figura del Niño, la presencia enfrentada de Dios Padre y el Espíritu Santo, así como la cronología, permiten suponer una relación, cuyos pormenores desconocemos, entre esta obra y el conjunto de la capilla de San Joaquín, sin que pueda descartarse la posibilidad de un mismo encargante, o mejor la intervención promotora del propio Cabildo, pues desde la renovación de la capilla del Santo Cristo en 1622 por iniciativa del obispo Juan Moriz de Salazar, los capitulares reservaron algunas rentas para su fábrica, con el fin de procurar “... *su mayor ornato, y de que esté surtida de ornamentos y jocalías de buen gusto*”⁷⁷⁸, además de disponer en 1677 la construcción en su subsuelo del panteón capitular⁷⁷⁹, o de ordenar en 1693 la colocación de los dos grandes cuadros laterales (de los que se tratará en el lugar correspondiente); la providad capitular hacia esta capilla continuó en el s. XVIII, como lo demuestra la colocación en 1780 de una mesa de altar de jaspes⁷⁸⁰.

Por otro lado, esta capilla ha gozado siempre de una intensa devoción en Huesca, y por ello ha sido objeto de numerosas donaciones y fundaciones de particulares. Entre éstas, nos interesa señalar las de misas y aniversarios realizadas por voluntad testamentaria (1668) de Magdalena Sanz de Latrás, condesa de Atarés⁷⁸¹, quien tuvo una estrecha relación con José Santolaria y costeó importantes encargos ejecutados por Berdusán en los años inmediatos, de los que se dará cuenta.

Ignoramos si el marco, idéntico en tamaño y forma, que se sitúa junto al cuadro anterior sobre los calajes de la sacristía, podría corresponder en origen al pincel de Berdusán, pues el lienzo ha sido recortado y no ha sido posible encontrar en los fondos

⁷⁷² . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. I, p. 86.

⁷⁷³ . Como es sabido, la orden de Predicadores era, desde 1274 y en virtud de la bula del papa Gregorio X, la encargada de canalizar y defender el culto al Dulce Nombre de Jesús, competencias que Pío V amplió con la facultad de agregar a sus iglesias, en exclusiva, todas las cofradías puestas bajo esta advocación; estas hermandades disfrutaron además desde 1575, por disposición de Gregorio XIII, de todas las prebendas de que gozaban ya las archicofradías del Rosario, la devoción-insignia de los dominicos (SÁNCHEZ LÓPEZ, 1994, p. 689).

⁷⁷⁴ . En la iglesia nueva del convento de Predicadores de Zaragoza existía una capilla del Niño Jesús en cuyas paredes laterales había grandes cuadros con “*milagros del nombre de Jesús*” y, aunque no había cofradía con esta advocación, “... *su procesión se hace todos los segundos Domingos del mes, hasta la mitad de la plaza, llevandolo en andas, y delante su guion. Despues delante de sus andas donde esta, se cantan los gozos, los de Casa de Novicios. Su fiesta principal es el dia de año nuevo, y es grandissimo el concurso de la gente*” (LAMANA, 1713, ff. 169 v.-170 r.).

⁷⁷⁵ . A.C.H., Arm. 1, leg. 4, núm. 178. En el archivo se conserva también el Breve de ejecución concedido por el papa Inocencio XI.

⁷⁷⁶ . Tal fecha le asigna, por ejemplo, el *Ceremonial* de la catedral de Huesca de 1697-1698 (ANÓNIMO, 1697-1698).

⁷⁷⁷ . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. I, pp. 180 y ss.

⁷⁷⁸ . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. IV, pp. 43 y ss. Para la historia de esta capilla y de su dotación artística, remitimos al apartado 3.2.7.

⁷⁷⁹ . Doc. 29.

⁷⁸⁰ . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. IV, pp. 43 y ss.

⁷⁸¹ . Doc. 13. En agradecimiento por ésta y otras fundaciones, el cabildo se obligó a celebrar una misa por el alma de la condesa (doc. 14).

catedralicios ninguna tela cuyas medidas coincidan. Recientemente se ha colocado en este marco, de forma poco ortodoxa (pues existe un claro desajuste en las medidas), un cuadro de la *Inmaculada* cuya procedencia ignoramos y que, en cualquier caso, está bastante alejado estilísticamente del otro lienzo. Desconocemos igualmente si este último cuadro se corresponde con una *Inmaculada* que Juan Tormo menciona, junto con la *Glorificación*, entre los lienzos de este mismo espacio ⁷⁸².

Sin salir de la catedral de Huesca, en las dependencias claustrales ahora reconvertidas en Museo Diocesano, encontramos otro cuadro que representa a *San Joaquín con la Virgen Niña* (cat. 11), (il. 73), atribuible sin duda a Berdusán, y que con toda probabilidad cabe relacionar también, por su temática, con el encargo de la capilla Santolaria. En el lienzo, Joaquín, de medio cuerpo, con túnica parduzca y manto rojo, sostiene entre sus brazos a la Virgen, que viste túnica carmín y manto verde oscuro, y cruza con ella una mirada de ternura paterno-filial. El fondo de está formado por un rompimiento de gloria en tonos ocre-dorados con nubes y cabezas aladas de angelitos.

En la cartela del museo se fecha h. 1680, aunque si atendemos a la cronología del resto de la producción oscense tal vez le convenga una fecha más temprana, y consta como procedente de la catedral, sin otra especificación.

Se trata, en todo caso, de un encargo menor, destinado probablemente a alguna dependencia interior de la capilla de San Joaquín (tal vez la sacristía, recinto al que no nos ha sido posible acceder).

Pinturas para un retablo documentado en Zaragoza

Fue Esteban Casado Alcalde ⁷⁸³ quien localizó en el Archivo de Protocolos de Tudela ⁷⁸⁴ la noticia de diez cuadros “*de diferentes echuras*” destinadas a un **retablo de una capilla del convento franciscano de Nuestra Señora de Jesús** en Zaragoza (cat. 96). El documento ⁷⁸⁵ es una carta de poder dada por Berdusán al “*arquitecto*” Pedro Salado en 1669 para que pueda cobrar las cantidades (“*setenta escudos de a diez Reales*”) estipuladas con las señoras Margarita Murillo y Magdalena Gómez, vecinas de Zaragoza y encargantes de dicho retablo. En el acto notarial actuó como testigo el retablista tudelano Sebastián de Sola, detalle significativo sobre el que volveremos más adelante. Lamentablemente, el texto no proporciona más detalle en cuanto a la ubicación del retablo (que suponemos en la iglesia o en el claustro), a las características de éste (dimensiones, disposición y estructura) y a los asuntos representados.

En el Arrabal zaragozano existían en ese momento tres conventos: el de mercedarios de San Lázaro (junto al Puente de Piedra), el de franciscanas de Altabás (en el extremo occidental de este barrio, cerca del de San Lázaro), y el de franciscanos de Jesús (en el extremo oriental del Arrabal, cerca de la Alcántara o puente de Tablas ⁷⁸⁶, que comunicaba con la Portaza, la iglesia de San Nicolás y el convento de canonisas regulares del Santo Sepulcro), fundado en 1447 gracias a la munificencia de Juan Roldán.

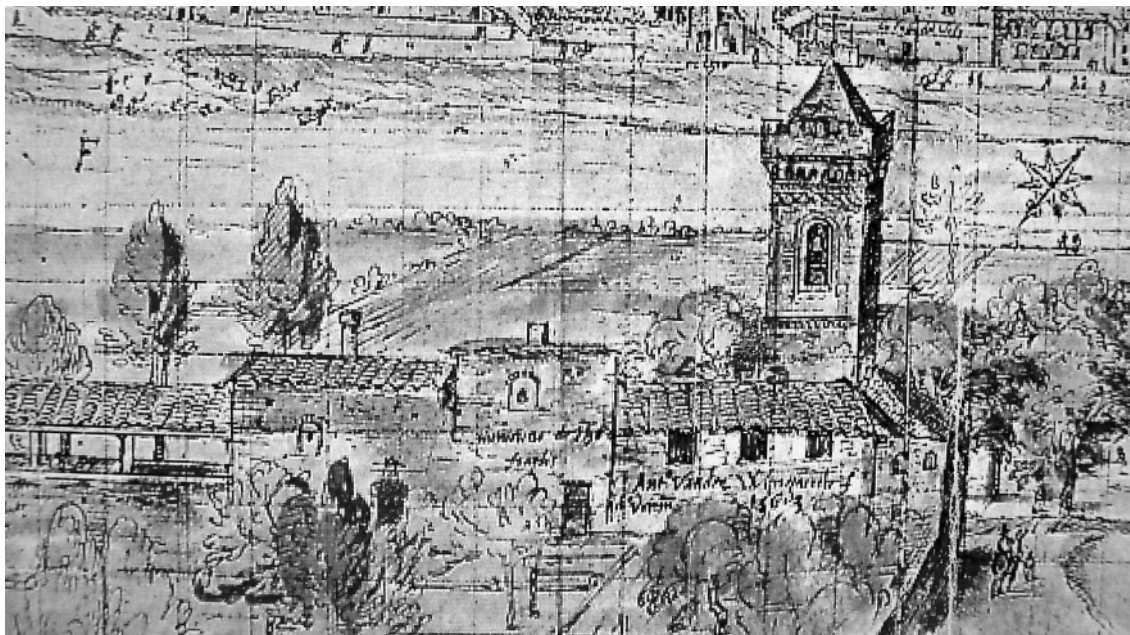
⁷⁸² . Ya citado en: TORMO Y CERVINO, 1942, p. 88.

⁷⁸³ . CASADO ALCALDE, 1978, pp. 535 y 541 y nota 36.

⁷⁸⁴ . A.H.P.T., notario Diego Felipe de Ocón, legajo años 1669-1670.

⁷⁸⁵ . Doc. 15.

⁷⁸⁶ . Estructura que había sido reconstruida tras la riada de 1643 y fue inaugurada al año siguiente por Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos.



Antonio van den WYNGAERDE, *Vista de Zaragoza* (1563), detalle del convento de Nuestra Señora de Jesús. Viena (Austria), Biblioteca Nacional.

Por su ubicación extramuros, el convento de Jesús era el lugar elegido para pernoctar por los visitantes ilustres antes de efectuar su entrada triunfal en la ciudad, como ocurrió con Felipe III en septiembre de 1599, quien en los días sucesivos estableció su residencia –como también era habitual– en el palacio arzobispal⁷⁸⁷. Se tiene por cierto que en él escribió su *Fundación milagrosa*.. (1616) fray Diego Murillo⁷⁸⁸, y el 12 de mayo de 1643 fue escenario del motín popular de carácter xenófobo que terminó con una matanza de soldados valones que se habían refugiado en el convento, cuya iglesia fue asaltada por los amotinados⁷⁸⁹.

El conjunto, cuya historia artística está por hacer, sufrió una importante remodelación entre 1655 y 1660, para la que contó con la financiación del rico comerciante e infanzón Francisco Antonio Sanz de Cortés⁷⁹⁰, influyente personaje zaragozano que en 1670 obtuvo del rey Carlos II el marquesado de Villaverde y que en fechas próximas se hizo con los condados de Morata y Atarés. En las obras intervinieron los albañiles Bonifacio Esteban y Gaspar de Bastarrica; el grueso de la obra se concertó en 1658-1659 y en los años sucesivos se acometieron obras menores de acondicionamiento de capillas, así como la dotación artística de las mismas⁷⁹¹. De algunas de estas intervenciones ornamentales y aportaciones de bienes muebles ha quedado testimonio notarial, como por ejemplo la capitulación firmada en 1659 entre Gaspar de Bastarrica y el convento para unos arreglos, documento en el que se menciona que al albañil se le proporcionarán cuadros para colocar en determinados

⁷⁸⁷ . SOLANO y ARMILLAS, 1976, pp. 229-230.

⁷⁸⁸ . XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, 1901.

⁷⁸⁹ . *Vid.* apartado 3.2.1.

⁷⁹⁰ . CALVO COMIN, 1982, año 1656, doc. 749. Se refiere a obras en la sacristía y capilla de N^a. S^a de la Concepción.

⁷⁹¹ . BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, p. 56. Entre los encargantes de estas obras podemos citar a Jerónima Burges (Burgues) de Olón (Obón), cuyos albaceas encargaron en 1664 a José Felipe Busiñac y Borbón la ampliación de la capilla de la Concepción y la erección de una cúpula con linterna.

lugares ⁷⁹²; o el testamento de Ana M^a, de Izuel (1661), por el que deja al convento un cuadro de *N.ª S.ª de la Huída a Egipto* ⁷⁹³; o el curioso comentario hecho en 1664 por el maestro Felipe Busiñac a propósito de una obra en la capilla de la Purísima Concepción, poniendo como modelo para el rodapié la calidad de piedra utilizada en los sepulcros de la capilla Lastanosa de la catedral de Huesca ⁷⁹⁴; o el testamento de Paula Ferrer de Lanuza (1669), viuda del pintor Vicente Tió, en el que deja a varios familiares diversos cuadros, la mayoría de temática religiosa, entre ellos un *Santo Cristo* destinado a un religioso del convento ⁷⁹⁵; o las últimas voluntades de Luisa de Luna (1670), viuda de Pedro Gómez, en el que deja un cuadro de *San Salvador de Orta* a la sacristía de la iglesia conventual ⁷⁹⁶.

En este contexto de promoción artística y daciones por parte de particulares debemos enmarcar el encargo recibido por Pedro Salado, quien hubo de subcontratar la labor de pintura con Berdusán. Sobre las comitentes, Margarita Murillo y Magdalena Gómez, poco podemos decir, salvo que esta última pudiera identificarse con la mujer del platero zaragozano Martín Miguel Monzón, que consta como fallecido en 1667 ⁷⁹⁷, o mejor con Magdalena Gómez de las Cuevas, viuda de Diego Morlanes, del Consejo de su Majestad ⁷⁹⁸. Tampoco aparecen citadas entre los instituyentes de legados y fundaciones recogidos en un *Cabreo* realizado en 1795 ⁷⁹⁹, lo que puede significar que, si existió tal legado o fundación, estaba extinguido en esta fecha, o que el encargo del retablo fue una acción aislada que no se vio acompañada por otra iniciativa fundacional, aunque esta última posibilidad constituye un hecho inhabitual. Del mencionado cabreo podemos extraer, a cambio, otras informaciones relativas a capillas situadas en la iglesia y el claustro conventuales, y a sus propietarios. Es el caso de Jerónimo Latorre, dueño de la de San Pedro de Alcántara ⁸⁰⁰; Catalina Cubel, que lo era de la del Ecce Homo, sita en el claustro ⁸⁰¹; o la ya citada Jerónima Burgues de Obón y su marido Juan Ram, de la de la Purísima, en la iglesia ⁸⁰². Otros conocidos linajes zaragozanos, de los que no consta explícitamente su patronazgo sobre capillas, ejercieron también de benefactores del convento; es el caso de Gerónima Zaporta y Albión, viuda de Alonso de Villalpando, quien en sus últimas voluntades (1647) dejó dispuesto que se dieran cuatro arrobas de aceite anuales para el altar de San Antonio de Padua ⁸⁰³; o Francés de Ariño, señor de Osera y Figueruelas, que hizo a su costa la sala capitular ⁸⁰⁴. El texto también nos permite conocer, a veces con bastante precisión, la ubicación de las capillas, como ocurre con la de la Soledad, situada “... *tras la puerta de la iglesia que entra por la portería a la derecha*”, o la del Niño Jesús, que estaba “... *a la derecha de la puerta que sale de la sacristía*” ⁸⁰⁵. En otros casos la información no es tan precisa, como

⁷⁹² . BRUÑÉN IBÁÑEZ, 1982, doc. 2117.

⁷⁹³ . GUEMBE LIZALDE, 1982, doc. 2938.

⁷⁹⁴ . CABRIA ORRANTIA, 1982, doc. 4116.

⁷⁹⁵ . SANTOS ARAMBURO, 1982, doc. 5440.

⁷⁹⁶ . SENAC RUBIO, 1982, doc. 6004.

⁷⁹⁷ . BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, p. 309.

⁷⁹⁸ . A.H.Prot.Z., not. Jerónimo del Frago, carpeta 3576 (años 1638-1649), año 1648, fol. 236 v.-253 r. Este documento hace referencia a una revindición de casas por Magdalena Gómez, quien en esa fecha consta como viuda.

⁷⁹⁹ . ANÓNIMO, 1795.

⁸⁰⁰ . *Loc. cit.*, f. 63 r. Se trata, con toda probabilidad, del varón de San Juan Castillo y señor de Marlofa, casado con Bernarda de Pomar.

⁸⁰¹ . *Loc. cit.*, f. 26 r.

⁸⁰² . *Loc. cit.*, ff. 38 v.-39 r.

⁸⁰³ . *Loc. cit.*, f. 89 v.

⁸⁰⁴ . *Loc. cit.*, f. 13 r.

⁸⁰⁵ . *Loc. cit.*, f. 48 r.

ocurre con el altar de Nuestra Señora del Pilar y el del Patriarca, que se localizaban en el claustro ⁸⁰⁶. Finalmente, gracias a esta fuente sabemos que el convento fue sede –muy probablemente con capilla propia- de varias cofradías de la ciudad, como la de impresores (desde 1606, luego trasladada a la iglesia de la Magdalena) y la de horneros y molineros ⁸⁰⁷.

También Antonio Ponz se refirió, aunque con un tono mucho más crítico, a las capillas del convento, donde sólo vio “...altaritos [sic], ridículos por lo respectivo al arte, aunque en uno, u otro se ve alguna pintura razonable”⁸⁰⁸.

Del aspecto exterior que tendría por esas mismas fechas el desaparecido convento nos ha quedado la imagen recogida por Pier Maria Baldi en su *Vista de Zaragoza desde el convento franciscano de Jesús* (1668), realizada para ilustrar el *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal* (septiembre de 1668-octubre de 1669), cuyo relato oficial corrió a cargo de Lorenzo Magalotti ⁸⁰⁹. La vista zaragozana está tomada, como indica su título, desde el propio convento -a diferencia de la *Vista de Zaragoza* (h. 1646-1647) de Juan Bautista Martínez del Mazo, que lo fue desde el convento de San Lázaro- y en dirección suroeste; en ella se aprecian, en primer plano, las cuatro crujiás del claustro, algunas dependencias anejas, la torre y la tapia que delimitaba el solar conventual.

Por su parte, el franciscano Joseph Antonio de Hebrera en su *Chronica real seráfica* ⁸¹⁰ trata sobre la fundación del convento, pero deja el comentario extenso para una tercera parte de su obra, que finalmente no vio la luz, privándonos así de una posible descripción del edificio; descripción que, a juzgar por el contenido de otros capítulos de la obra, donde se mencionan con cierto detalle algunas piezas artísticas conservadas en fundaciones franciscanas, podría contener alguna alusión al retablo.

En algunas fuentes posteriores sí encontramos informaciones bastante precisas acerca de la dotación artística de esta fundación franciscana, aunque no lo suficiente para permitirnos identificar el retablo de pintura ejecutado por Salado y Berdusán. Nos referimos, por un lado, a los *Años políticos e históricos* del alguacil Faustino Casamayor ⁸¹¹, cuyas informaciones son coetáneas y complementarias de las del *Cabreo* de 1795 antes citado, y al *Diccionario* de Pascual Madoz ⁸¹².

Casamayor, en su “crónica” del año 1798, dice del convento que era

“... uno de las mejores vistas de la Ciudad, y en el dia es uno de los mas bien acabados y debotos que tiene el Reino y la Provincia [...] El Claustro muy adornado con muchos Altares, y un grande Capitulo [...] Pero lo mas lucido del Convento es lo que hizo el M. llustre Señor Dn. Francisco de Herbàs, Camarero de la Santa Yglesia de la Seo de Zaragoza, quien gastò en su beneficio dentro de un año mas de veinte y dos mil ducados, pues hizo la Capilla maior, Cucero, y retablo, y a las espaldas el transagrario donde està enterrado [...]”⁸¹³.

⁸⁰⁶ . *Loc. cit.*, f. 76 r y 82 v, respectivamente.

⁸⁰⁷ . *Loc. cit.*, f. 73 r. y 79 v, respectivamente.

⁸⁰⁸ . PONZ PIQUER, 1772-1794, p. 65.

⁸⁰⁹ . SÁNCHEZ RIVERO y MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, s.f. El relato oficial y las vistas que la ilustran se conservan, en dos volúmenes, en la Biblioteca Laurenciana de Florencia (Italia).

⁸¹⁰ . HEBRERA Y ESMIR, 1703-1705, vol. II, libro II, cap. IV.

⁸¹¹ . CASAMAYOR, 1782-1833 / SAN VICENTE PINO, 1991.

⁸¹² . MADOZ, 1845-1850 / MADOZ, 1985.

⁸¹³ . CASAMAYOR, 1782-1833 / SAN VICENTE PINO, 1991, p. 113. En otro lugar del manuscrito de Casamayor se dice que el retablo mayor era “de figuras de bulto” (Ibidem, p. 121).

Tras citar a otros bienhechores de la fundación, Casamayor describe la iglesia y sus altares y retablos, que además del mayor, ya citado, eran: en el crucero el del Santo Cristo, obra de la familia Moncayo, y frente a él el de la Pasión del Señor, de pinturas sobre tabla; también en el crucero el de Nuestra Señora de la Aurora y otro dedicado a una santa, ambos de talla y hechos a devoción de un religioso cuyo nombre no menciona; en el lado del Evangelio se situaban (desde el crucero a los pies) un altar de advocación desconocida, el de la Purísima Concepción (adornado modernamente), el de San Pedro de Alcántara (cedido por la comunidad franciscana a la cofradía de Nuestra Señora de Monserrate) y el de San Diego de Alcalá, que estaba al cuidado de los legos; en el lado de la Epístola las capillas estaban dedicadas a San Buenaventura (en tabla), San Antonio de Padua y otras dos sin concretar. Además de los enumerados, se cita un retablo “*muy antiguo*” de Nuestra Señora de los Dolores.

Según el mismo autor, en 1808 los religiosos desocuparon su convento y trasladaron todas sus alhajas al de San Francisco⁸¹⁴ y en 1817 habilitaron como iglesia, de nuevo en su convento, la sala antigua del capítulo (o *de profundis*), que estaba llena “... *de los escudos de las armas de la esclarecida familia de los Moncaios, oy en la Exma. Casa de los Condes de Fuentes, particular bienhechora de este Convento desde su fundacion*”⁸¹⁵. No debió de ser menor la contribución del camarero de la Seo Francisco Herbás (Hervás), también citado por Casamayor, de quien sabemos por otra fuente manuscrita que falleció en 1605 y

*“empleo en obras sus caudales, pero todas pias, y en la del Convento de Jesus gasto en un año solo mas de veinte y dos mil ducados [...] Esta sepultado su cuerpo en dicho convento en un nicho de piedras negras bruñidas, con la honra del Camarero, puesta de rodillas y con las manos juntas, como quien hace oracion al Santísimo Sacramento, la qual era de bulto, sacada al vivo”*⁸¹⁶

Por su parte, el *Diccionario* se hace eco del estado de ruina en que quedó el convento tras la guerra de la Independencia, y habla de la antigua iglesia, que

“... tenía en el tras sagrario una capillita de muy buen gusto con pinturas de estilo flamenco, fundado por D. Francisco Herbas allí sepultado. En el crucero había un retablo bueno y sencillo de dos columnas con una pintura muy regular del entierro de Cristo” (p. 324).

Respecto de los efectos producidos por los sitios a los que fue sometida la ciudad, disponemos de una noticia contenida en un manuscrito elaborado por el fraile franciscano Joseph Ximeno en 1819, es decir, cinco años después de que la actividad del convento quedase restaurada; dicho manuscrito intentaba recuperar la memoria de los censos de los que se beneficiaba la fundación antes de la contienda, y en él se cuenta lo siguiente:

“Todas las escrituras, testamentos y cabreos pertenecientes a los legados de este convento con toda la plata y ornamentos preciosos de la sacristía perecieron en el dia quatro de Agosto de mil ochocientos ocho, en que los

⁸¹⁴ . *Ibidem*, p. 169.

⁸¹⁵ . *Ibidem*, p. 257.

⁸¹⁶ . YPAS, 1785, f. 116 v. Nótese que la cifra gastada por Herbás coincide con la que aporta Casamayor, quien tal vez hizo uso de este manuscrito para su descripción.

*franceses se apoderaron del Convto. de N.P.S. Francisco de Zaragoza, a cuya capilla de Loreto se habían trasladado por mayor seguridad*⁸¹⁷

Finalmente, en la relación de obras del convento de Jesús que figura en los *Imbentarios [sic] de los Conventos y Monasterios suprimidos en Zaragoza y sus inmediaciones*⁸¹⁸, aparecen reseñados siete lienzos, cuatros de ellos procedentes de la iglesia y tres más del claustro, sin que se haga ninguna alusión a retablos.

Ante la imposibilidad de identificar y localizar el retablo en cuestión, hemos de conformarnos con señalar la importancia de la carta de poder hallada por Esteban Casado para documentar la relación profesional existente entre Berdusán y uno de los principales escultores-retablistas aragoneses del momento: Pedro Salado (¿?-1700)⁸¹⁹, quien en 1672 obtuvo de los jurados de la ciudad de Zaragoza –es decir, sin el examen preceptivo del gremio⁸²⁰– la licencia de escultor, aunque ya anteriormente había trabajado en algunos encargos de cierta entidad, como por ejemplo el retablo de la capilla de Nuestra Señora de Monserrate en la iglesia de san Pablo de Zaragoza, contratado en 1656; el retablo mayor de la iglesia del convento de Nuestra Señora del Carmen, que lo fue en 1658, y para el mismo convento el retablo de san Elías, capitulado en 1666; el retablo encargado por el conde de Aranda en 1662 para una de las capillas de la iglesia del convento de Santa Inés; así como su participación, junto con otros artistas, en los dos túmulos levantados en 1665 con motivo de la muerte de Felipe IV⁸²¹.

Ignoramos, sin embargo, por qué cauces pudo producirse el contacto entre Salado y Berdusán, pudiéndose especular con la mediación de Miguel Antonio Francés de Urritigoiti, o con más motivos con la de su hermano fray Tomás Paulino, franciscano de la observancia que, según recoge Latassa, en 1654 fue guardián del convento de Santa María (léase Nuestra Señora) de Jesús y luego provincial y secretario general de su religión, además de calificador de la Santa Inquisición y examinador sinodal de varias diócesis. Murió en el convento de San Francisco de Zaragoza en 1682 y es autor de numerosas obras de temática religiosa que vieron la luz en las prensas de Zaragoza, Barcelona, Lyon y Toulouse; entre ellas, sermones, certámenes escolásticos, un santoral franciscano y una biografía de fray Pedro Selleras⁸²². No obstante, hasta la fecha ningún documento nos permite relacionar fehacientemente a un miembro de la familia Francés de Urritigoiti con Vicente Berdusán. Por ello, nos inclinamos por la hipótesis de un contacto entre Salado y Berdusán establecido a través de los maestros Francisco Gurrea Casado y Sebastián de Sola y Calahorra –asentados en Tudela y propietarios de los más activos e innovadores talleres navarros del momento⁸²³–. En apoyo de esta

⁸¹⁷ . XIMENO, 1819, f. 2 r.

⁸¹⁸ . Un ejemplar de este interesantísimo manuscrito, elaborado h. 1836 por la Comisión Artística de la Real Academia de San Luis a instancias del gobierno, se conserva en el Archivo del Museo Provincial de Zaragoza (AMPZ). En él se contienen las pinturas y esculturas que fueron sacadas de los establecimientos religiosos como consecuencia de la exclaustración y que fueron depositados, bajo custodia de dicha comisión, en el extinguido colegio de San Pedro Nolasco.

⁸¹⁹ . La profesora Belén Boloqui (BOLOQUI LARRAYA, 1983, t. I, pp. 210-212) le considera, junto con su hijo Joaquín Antonio, Francisco y Pedro Franco, Antonio y Gregorio de Messa y Miguel de Lamana, uno de los más importantes escultores y arquitectos zaragozanos de fines del s. XVII.

⁸²⁰ . BOLOQUI LARRAYA, 1978, p. 55.

⁸²¹ . Todos estos encargos aparecen consignados en: BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, pp. 224-225.

⁸²² . LATASSA Y ORTÍN, 1798-1802 / GÓMEZ URIEL, 1884-1886, pp. 531-532.

⁸²³ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 34-37. Berdusán, como ya se ha explicado, tenía vínculos familiares con estos dos maestros, a su vez emparentados entre sí por el matrimonio de Sebastián con Francisca Gurrea, hija de Francisco, y colaboró con ellos en diversas empresas artísticas, entre ellas el

hipótesis, recordemos que Sebastián de Sola actúa como testigo en el acto notarial citado, y que por esos mismos años Gurrea y Sola colaboraban –como era habitual– con otro de los grandes talleres escultóricos aragoneses de la centuria: el encabezado por Francisco Franco. La relación de Franco con Gurrea-Sola tiene su constatación documental en 1665, año en que aquél otorga un poder a favor de éstos, con los que probablemente se había asociado, para contratar el retablo mayor de la iglesia colegial de Tudela. El cabildo tudelano desechó finalmente el proyecto –del que se conserva la traza– y optó por restaurar el retablo existente, para cuya labor contrató en 1669 con Sebastián de Sola, el maestro de obras Agustín de Ichaso y el propio Berdusán⁸²⁴. En cualquier caso, podemos observar cómo en la década de 1660 el ejeano había establecido ya, por distintas vías, contactos personales y profesionales con los principales maestros y talleres navarros y aragoneses del momento (entre los que también se dieron colaboraciones para determinados trabajos), circunstancia que le permitiría consolidar su propio negocio artístico, bien mediante la intervención directa en las obras contratadas por aquéllos, o bien indirectamente, a través de recomendaciones para otras empresas o de la divulgación de su fama como pintor.

Un lienzo navarro en Ejea de los Caballeros (Zaragoza)

Se trata de la *Aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua*, firmado y fechado en 1669) (**cat. 12**) (**il. 74**), en la actualidad conservado en el despacho de alcaldía del ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, que lo adquirió en una puja organizada por la casa de subastas La Habana de Madrid en 1999, aunque procede de la colección particular de Carmen Uguet de Resayre y Pérez de Ciriza de Ablitas (Navarra)⁸²⁵.

El santo, semiarrodillado y ataviado con el hábito pardo ceñido por un cordón anudado, joven, imberbe y con amplia tonsura, dirige su mirada y extiende sus manos hacia el Niño que, desnudo y con un vistoso manto rojo que actúa como paño de pureza, se sitúa sobre una mesa vestida sobre la que se disponen un libro cerrado sobre el que posa un pie y un ramo de azucenas, atributos que normalmente le acompañan. La presencia de Jesús Jesús, de pie o sobre un libro, alude a la aparición que san Antonio tuvo durante un viaje a Francia, en la que la Virgen le entregó al Niño, y se convirtió en su atributo más popular a partir del s. XVI, y especialmente en la pintura barroca contrarreformista.

En el ángulo superior derecho una cortina verde recogida completa el decorado y en el fondo, neutro y de tonos marrones-dorados, se vislumbran varias cabezas aladas de angelitos. El modelado y el dibujo resultan algo duros, la pincelada bastante apretada y el tratamiento perspectivo de la mesa algo forzado. Lo más destacado es, sin duda, el buen tratamiento anatómico y lumínico de las manos del santo, aunque resulta complicado realizar una valoración artística ajustada del resto debido al estado de conservación de la pieza.

Son de reseñar los débitos que este lienzo tiene, sobre todo en lo que se refiere al cuerpo del Niño y al manto que lo rodea, con el que aparece, en posición invertida, en un cuadro del mismo tema atribuido a Juan Carreño de Miranda (Toledo, Museo de

retablo de la capilla del Espíritu Santo de la entonces colegial tudelana, cuya pintura puede datarse h. 1661-1664.

⁸²⁴ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 35 y 44.

⁸²⁵ . LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 147-148.

Santa Cruz) y fechable h. 1645-1650 que, a su vez, se ha relacionado con su conocida serie de *Franciscanos mártires del Japón* (Toledo, id.)⁸²⁶.

3.2.3. La década de 1670

A comienzos de los años setenta Berdusán alcanza la madurez como pintor y su estilo está ya completamente definido. Aunque se aprecian algunas desigualdades, fundamentalmente en función de la entidad del encargo, su pintura logra en este momento sus cotas de mayor calidad, y en ese nivel se mantendrá también en la década siguiente. Afortunadamente para nuestros propósitos, la producción aragonesa se incrementa notablemente respecto al periodo anterior, tal vez como consecuencia directa del importante trabajo desarrollado en la capilla de San Joaquín; de hecho, el grueso de dicha producción, en la que ocupan un lugar destacado los grandes cuadros de

⁸²⁶. PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, pp. 111 y 195-196 y cat. núms. 2-7.

altar, se fecha en los primeros años del decenio y tiene, como veremos, numerosas vinculaciones con lo oscense, incluso en el caso de la serie de cuadros pintados para el monasterio de Veruela, que constituye uno de sus logros más acabados. A propósito de esta fundación cisterciense, nos ha parecido procedente dedicar unas líneas a la relación histórica –y sus implicaciones artísticas– entre el cenobio y la casa ducal de Villahermosa, pues pensamos que esta conexión puede ayudar a explicar los importantes encargos que Berdusán recibirá de los duques en el periodo 1690-1697 –y posiblemente antes–.

No obstante lo anterior, el estudio de las obras de este decenio debe comenzar por un cuadro, especialmente interesante por su iconografía, que representa la *Glorificación de san Acacio mártir* y se conserva en la parroquia de Biota (Zaragoza), y finaliza con un lienzo de *San José y el Niño Jesús* fechable h. 1670 y procedente de una fundación dominica de Zaragoza; ciudad en cuyo “mercado” artístico, a juzgar por lo conocido y conservado, Berdusán apenas pudo introducirse en ese momento, sin duda debido a la existencia de una dura competencia y a la presencia de otros pintores (*v.gr.* Bartolomé Vicente, Jerónimo Secano o Pedro Aybar), formados como él en contacto con la escuela madrileña, que representaban, a nivel local -y con cierto retraso respecto de otras zonas- los presupuestos del pleno barroco.

El *San Acacio* de Biota (Zaragoza)

El lienzo que titulamos *Glorificación de san Acacio mártir* (cat. 13) (ils. 75-78) está firmado y fechado en 1670 y en la actualidad se conserva en la sala de exposición permanente de la casa parroquial en la localidad zaragozana de Biota. Su existencia fue dada a conocer por el párroco, don Jesús Palacios, en el transcurso de un ciclo de conferencias organizadas en 1999 por el ayuntamiento de Ejea de los Caballeros para conmemorar el tricentenario de la muerte de Berdusán.

En el cuadro aparece representado un santo-soldado, rodilla en tierra y en posición de tres cuartos, dirigiendo su mirada hacia el ángulo superior izquierdo, donde se sitúa un ángel. El personaje principal, barbado y de mediana edad, cubre la mitad superior de su cuerpo con armadura, lleva una vistosa capa carmesí sobre los hombros y un calzado similar a las *caligae* romanas; a sus pies se dispone un casco con penacho. Con su mano derecha sujeta la capa a la altura del pecho, mientras con la izquierda porta un bastón de mando en el que se apoya levemente. La composición se completa y equilibra con dos angelotes en el ángulo superior derecho que llevan una corona de flores y la palma de los mártires y, en el ángulo inferior izquierdo, con una escena de batalla en la que destaca la figura del santo montando un caballo en corveta sobre una masa informe de cuerpos que pelean o yacen como consecuencia de la lucha; sobre ellos aparece también el ángel, entre nubes y sosteniendo una espada. El resto del fondo del cuadro es indefinido y especialmente luminoso en la mitad superior.

La composición está estructurada por dos líneas diagonales que se cruzan: la primera arranca de la figura del ángel, continúa en la cabeza del santo y parece prolongarse a través de su brazo izquierdo; la segunda, en dirección opuesta, nace de la pareja de angelotes, atraviesa la cabeza, el cuerpo y la pierna izquierda del personaje principal y finaliza en la escena de batalla. Ésta cierra la lectura narrativa del cuadro a modo de *flashback*, pues la escena principal (la glorificación del santo) adquiere todo su significado a la luz de su actuación en la batalla como “soldado de Cristo”. Al igual que ocurrirá en otras obras posteriores de Berdusán, esta coherencia compositiva y conceptual, así como la aplicación al conjunto de una perspectiva única, evitan el riesgo de pérdida de unidad visual provocada por la fragmentación que conlleva integrar, junto

a la representación terrenal (en este caso el caballero), el elemento celestial o visionario (los ángeles) y el episodio histórico de fondo ⁸²⁷.

El aspecto general de la obra es monumental, debido a la contundente presencia del santo, la dignidad de su pose y sus proporciones, cercanas al natural, aunque el tratamiento anatómico de la figura adolece de numerosas imperfecciones, especialmente en la disposición de las extremidades, que no terminan de resultar coherentes con el resto del cuerpo. Igualmente deficiente, por invertebrado, resulta el cuerpo del ángel, cuya adaptación al marco resulta además algo forzada ⁸²⁸. Destacan, sin embargo, por su calidad, los rostros de estos mismos personajes, donde se aprecia un trabajo más esmerado.

Si exceptuamos las figuras de los dos protagonistas, el resto ha sido tratado de forma sumaria, con una pincelada desdibujada, muy suelta –incluso abocetada en algunas zonas- y de notable efectismo. Las tonalidades dominantes son cálidas y doradas, destacando el personaje principal por su mayor contraste y fuerza cromática, mientras el resto de la composición ofrece unas gamas sobrias de ocre y verdes bastante uniformes, recurso éste muy utilizado por Berdusán para marcar la separación entre figura y fondo. La pincelada presenta pocos empastes, reducidos a los toques lumínicos de la armadura y al manto carmesí, pero la aplicación de veladuras produce un resultado final de atmósfera densa.

Todos estos rasgos de estilo concuerdan con la evolución que experimenta la pintura de Berdusán por esos años, en los que el ejeano vive un momento especialmente dulce durante el cual su arte madura hasta adquirir una marcada personalidad. En 1669 había finalizado las pinturas para el retablo mayor de la parroquia de Funes (Navarra), que había comenzado en 1665, y el mismo año otorgó el poder para cobrar los lienzos hechos para el convento franciscano de Jesús en Zaragoza y recibió los primeros pagos por la serie que había de realizar para la sala capitular de Tudela (que firma y fecha en 1671); en 1670 cobra una cantidad por las pechinas de la parroquia del Rosario de Corella (Navarra) y al año siguiente firma obras destinadas a la catedral y al convento de clarisas de Tudela. Como ya hemos avanzado, los años 1671-1673 serán también especialmente fecundos, pues trabaja simultáneamente en los grandes lienzos del ciclo de Veruela sobre la vida de san Bernardo (alguna de cuyas figuras –sobre todo la del protagonista de la *Conversión del duque Guillermo de Aquitania*- recuerdan claramente a la del titular del lienzo que estudiamos) y en tres importantes encargos oscenses, de los que daremos cuenta.

En cuanto a la interpretación iconográfica, la obra ha suscitado cierta controversia provocada por la dudosa identificación del titular. En un primer momento se pensó en Santiago Matamoros, hipótesis avalada por el ambiente bélico de la escena –caballo blanco incluido- y por la presencia del ángel. Berdusán había abordado ya este tema en 1665 para el retablo mayor de la iglesia parroquia de Santiago en Funes (Navarra), obra donde se representa únicamente la escena de la batalla de Clavijo, con un estilo todavía bastante retardatario, un dibujo bastante apretado, unos tonos más saturados y unas gamas más frías. Esta obra de Funes ha sido, a su vez, puesta en relación por algunos autores con el cuadro del mismo tema pintado en 1660 por Juan Carreño de Miranda (Museo de Budapest) (**il. 351**), aunque las diferencias entre ambos

⁸²⁷ . Cfr. STOICHITA, 1996, *passim*.

⁸²⁸ . No sucede así en el lienzo de la *Visitación* que forma parte de la serie pintada por Berdusán para la sala capitular de la catedral de Tudela, encargo contemporáneo (1669-1671) del cuadro de Biota, en el que el artista repite el modelo de ángel y su ubicación en el ángulo superior izquierdo, creando una lectura diagonal dominante, con la figura de la Virgen en el ángulo opuesto, pero encajando mejor a aquél en el formato de arco apuntado.

son tan considerables que más bien podría tratarse de interpretaciones individualizadas de un mismo asunto a partir de similares modelos iconográficos (asunto que más adelante abordaremos). Sin embargo, no encontramos en el cuadro de Biota ninguna referencia explícita a los símbolos santiaguistas tradicionales (v.gr. la cruz), ni acertamos a distinguir, dado el tratamiento abocetado de la zona de la batalla, la presencia de soldados sarracenos.

Una segunda hipótesis, avalada por la representación de un santo caballero, apunta a san Jorge, pero consideramos todavía más descabellada esta interpretación, dado que no hay ninguna alusión clara a la lucha del santo con el dragón, ni está presente la cruz; además, en nuestro caso es el ángel quien irrumpe de forma milagrosa, mientras en la iconografía tradicional es el santo de Capadocia el que lo hace en la batalla del Alcoraz. No obstante, sabemos que en Biota existió una notable devoción a este santo y que hubo una ermita a él dedicada, actualmente arruinada, a la que el día de su festividad se iba en romería; conocemos también, gracias a la documentación del archivo parroquial, que en los días inmediatos a la Ascensión se rezaban las letanías en su honor ⁸²⁹.

Una tercera alternativa, propuesta por nosotros, identifica al personaje con san Acacio, centurión romano en Capadocia, que sufrió martirio junto con nueve mil legionarios en el monte Ararat. Según la leyenda, Acacio intervino en una campaña promovida por los emperadores Adriano y Antonino contra los rebeldes de la región del Éufrates, y en plena batalla un ángel se apareció al ejército romano para proponer, a cambio de su conversión, la ayuda divina. Tras la victoria, los dos emperadores intentaron a la fuerza que los recién convertidos renegaran de su fe y al no conseguirlo ordenaron su tortura y muerte. A este santo se le suele representar de forma aislada con coraza de legionario romano o armadura de caballero, en ocasiones acompañado de espada y crucifijo; en otras con una rama espinosa de acacia o con una corona de espinas. Otras veces los artistas han optado por representar el martirio colectivo, escena que en nuestro caso habría sido obviada ⁸³⁰. Un argumento –pensamos que definitivo– en apoyo de esta tercera hipótesis es que san Acacio es, junto con san Miguel, patrón de Biota (su fiesta se celebra el 29 de septiembre ⁸³¹); prueba de su devoción antigua –pues en la actualidad está casi perdida– es que en una de las calles laterales del retablo mayor (s. XVI) de la iglesia parroquial ⁸³², cobijada en una hornacina que hoy se presenta despojada de su fondo avenerado (sí conservado en la colateral simétrica, que alberga una imagen de la Virgen del Rosario), hay una escultura barroca (¿fines del s. XVII?) a él dedicada que guarda un sorprendente parecido con la representación pictórica (il. 79), lo que permite especular –dada la rareza de esta devoción ⁸³³ y, consecuentemente, la ausencia de referencias iconográficas para este santo– en un posible y curioso préstamo entre pintura y escultura ⁸³⁴. Esta hipótesis viene también avalada por la presencia, en el mismo retablo, dedicado a san Miguel, de varias pinturas que representan las

⁸²⁹ . A.P.B., carpeta “Datos antiguos de la parroquia de Biota”, hojas sueltas con datos sacados del archivo por el párroco (¿Jesús Longás?) a mediados del s. XX.

⁸³⁰ . RÉAU, 1996-1998, t. 2, vol. 3, pp. 13-15.

⁸³¹ . A.P.B., caja 7, *Libro de Ordinaciones del Cabildo (1589-1673) y Fundación de aniversarios y misas (1586-1683)*.

⁸³² . Sobre este retablo, fechable en la década de 1540, véase un estudio provisional en: CRIADO MAINAR, 2003, pp. 171-177.

⁸³³ . Únicamente tenemos conocimiento, en Aragón, de una capilla dedicada a este santo en la iglesia del convento zaragozano de Nuestra Señora del Carmen (BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, p. 57).

⁸³⁴ . Aunque no lo podemos afirmar con rotundidad, dado que ignoramos la cronología precisa de la talla, nos inclinamos por la prevalencia del modelo pictórico y su copia por parte del escultor.

intervenciones milagrosas del arcángel y en las que también se aprecian curiosas similitudes con el cuadro que nos ocupa.

A lo anterior cabe añadir algunos precedentes iconográficos para la figura de san Acacio, que por lo demás adopta una “pose” y un lenguaje gestual de extensa y arraigada tradición plástica y gráfica, como a continuación demostraremos. Uno de esos precedentes nos remite, una vez más, a Vicente Carducho; nos referimos al personaje situado a la derecha y en primer plano del cuadro *Santos en gloria* (il. 80), pintado por este artista para uno de los altares de la iglesia de Santo Domingo de Bemfica en Lisboa (Portugal)⁸³⁵.

En cuanto a los modelos grabados, observamos que la posición y el gesto adoptados por el protagonista de nuestro cuadro son los que habitualmente se encuentran asociados a escenas de conversiones y curaciones milagrosas. A modo ilustrativo, y entre otros muchos ejemplos, señalaremos *La conversión del centurión Cornelio* (il. 81) de Jan Sadeler según Martin de Vos, perteneciente a la serie “Hechos de los Apóstoles”; *Cristo y el Centurión de Cafarnaún (Jesús cura a un leproso)* (il. 82) y *Jesús cura a la hemorroisa y resucita a la hija de Jairo* (il. 83), ambas xilografías de Virgil Solis de su serie de la “Biblia”; la *Visión de san Eustaquio* de Marcus de Bije (Bye) según Antonio Tempesta (il. 84), composición luego actualizada por Elisabetta Sirani (il. 85); también sobre diseño de Tempesta el *Rey David en oración* (il. 86) y una ilustración del canto II del poema *Jerusalén libertada* (1561) de Torcuato Tasso, donde además encontramos la figura de un ángel sobre nubes ocupando el ángulo superior izquierdo (il. 87); el *Eneas ofreciendo un sacrificio a Apolo* de Giuseppe Maria Mitelli según los modelos diseñados por los Carracci (Ludovico, Annibale y Agostino) para *El Eneas vagante* (Roma, 1663) (il. 88); *El hijo pródigo apacienta los puercos* (il. 89), estampa de una serie de Jacques Callot de la que se sirvió Bartolomé E. Murillo para el ciclo pictórico de *La parábola del hijo pródigo* (Irlanda, col. Beit)⁸³⁶; y finalmente uno de los reyes (el de la derecha, en primer plano) que adoran a san Bernardo en la estampa número 53 de la serie dedicada a la vida de san Bernardo *Sancti Bernardi Melliflui doctoris...* (1653)⁸³⁷ (il. 90). Cualquiera de los anteriores modelos pudo servir de primera inspiración o pauta compositiva para la figura del protagonista del cuadro de Biota⁸³⁸, pero tal vez sea más importante la existencia de un prototipo perfectamente establecido y desarrollado, que Berdusán conoce y adapta a sus propósitos.

Por lo que respecta a la escena de batalla que se desarrolla en segundo término, inicialmente barajamos la posibilidad de alguna composición bélica de Antonio Tempesta o de Tiziano, pero finalmente hemos podido comprobar que la fuente última fue la *Batalla del Puente Milvio* (il. 91) concebida por Rafael, ejecutada al fresco en 1520-1524 por Giulio Pippi (*Romano*) para la Estancia de Constantino en el Vaticano y pasada a la estampa, entre otros, por Pietro Aquila (il. 92), aunque esa misma figura ecuestre con el brazo izquierdo extendido y montando un caballo en corveta fue utilizada también por Rafael en *La expulsión de Heliodoro del templo*, ampliamente divulgada por artistas como Marco Antonio Raimondi o Carlo Maratta (il. 93); obras

⁸³⁵ . Citado y reproducido en: ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1969, pp. 143-144, lám. 138.

⁸³⁶ . Cfr. JIMÉNO, 2000, pp. 67-68. Sobre la serie de Murillo y los bocetos, *vid.*: MENA MARQUÉS y VALDIVIESO, 1982, pp. 202-211. El boceto preparatorio de la escena de los puercos (Madrid, Museo del Prado) se fecha h. 1660-1670.

⁸³⁷ . *SANCTI BERNARDI*, 1653. Las 53 estampas que la ilustran se deben al dibujante Philip Fruytiers y al grabador Jacobus Neefs (cfr. ALLO MANERO y ESTEBAN LORENTE, 1985).

⁸³⁸ . Lo mismo podríamos decir respecto de una *Glorificación de san Hipólito* que ocupa el ático del retablo mayor de la parroquial de Mozota (Zaragoza), pintada por un artista desconocido h. 1740 (cronología que indica la larga pervivencia del modelo), y que recuerda en muchos aspectos al cuadro cincovillés.

éstas que, como es bien sabido, se han puesto tradicionalmente en relación con la célebre *Batalla de Anghiari* de Leonardo da Vinci, de una de cuyas reproducciones pintadas -como la hecha por Rubens-, o mejor grabadas, Berdusán también pudo tomar al personaje que, a la izquierda, se protege con su escudo de un espadazo. Esta referencia a la tantas veces aprovechada composición leonardesca nos interesa especialmente, pues habremos de volver sobre ella al hablar del *Santiago en la batalla de Clavijo* del retablo de la Virgen del Pilar en la catedral de Tarazona ⁸³⁹.

La célebre composición de Rafael fue copiada por muchos artistas y con muy diversos fines; sirva como ejemplo el uso que de ella hizo el pintor francés Charles le Brun, quien en su afán por emular al pintor de Urbino y de acuerdo con su papel de pintor de cámara de Luis XIV ejecutó las batallas de Alejandro imitando a las de Constantino, en un programa de ensalzamiento histórico de la monarquía francesa. Una de esas contiendas, *La batalla de Arbelles*, en la que Alejandro derrotó a Darío, es la réplica francesa a la del Puente Milvio, y de ella se hizo la correspondiente traducción grabada en 1674, que corrió a cargo del burilista Gerard Audran ⁸⁴⁰ (il. 94). No obstante, ya desde el s. XVI circulaban estampas que reproducían la pintura ideada por Rafael, como las debidas al citado Pietro Aquila, a Giovanni B. del Moro, Giulio Bonasone o Giovanni B. de Cavaliere ⁸⁴¹. Por otro lado, la utilización de este modelo para escenas bélicas secundarias no es extraña en la pintura barroca española; sirva como ejemplo el *Santiago apóstol* de Antonio de Pereda (Madrid, Comendadoras de Santiago) (il. 95).

Los débitos del diseño de Berdusán respecto de la pintura romana se centran sobre todo en la figura del protagonista y su montura blanca, en el ángel que le sobrevuela empuñando una espada; en el personaje que, delante del caballo, arma su brazo; y, finalmente, en una figura situada en la parte izquierda, a pie y con armadura y casco, que se prepara para asestar un golpe. En esta ocasión la elección del modelo no parece en absoluto aleatoria o basada únicamente en criterios formales y compositivos, pues existe además un evidente nexo histórico, vinculado sobre todo a la idea de la conversión cristiana, entre las figuras de Acacio y Constantino.

Además de su rara iconografía y de los aspectos antes mencionados, el cuadro de Biota presenta también el interés añadido de responder casi literalmente al prototipo heróico, definido por Weisbach ⁸⁴² como uno de los rasgos del arte barroco contrarreformista, no sólo por el aspecto monumental y la dignidad del conjunto, sino también por la indumentaria “a la antigua” del personaje principal, coincidente en todo con el modelo establecido para configurar la imagen ideal y genérica del héroe ⁸⁴³: armadura ajustada al torso que resalta la anatomía, manto sobrepuesto, rico yelmo con cimera, calzado militar (*caligae*) y correas (*lora*). La propia escena secundaria, con el personaje a caballo, incide en esta misma idea, al vincularse con el origen clásico del retrato ecuestre y con la iconografía triunfal.

Desconocemos por el momento la procedencia exacta de la obra, que a juicio del restaurador formaría parte de un retablo ⁸⁴⁴. Sí sabemos que, hasta la instalación de la

⁸³⁹ . Apartado 3.2.5.

⁸⁴⁰ . TORRES GUARDIOLA, 2001, pp. 81-82 y 86-91.

⁸⁴¹ . BERNINI, MASSARI y PROSPERI, 1985, p. 516.

⁸⁴² . WEISBACH, 1942, pp. 91 y ss.

⁸⁴³ . Este modelo del héroe, derivado de la antigüedad y que se desarrolla ya en el Renacimiento, tuvo su referente fundamental, según Weisbach (WEISBACH, 1942, pp. 91-92), en el Ares del Capitolio (o Alejandro Magno o el Marte de Nápoles, según los autores).

⁸⁴⁴ . La tela estaba claveteada sobre una tablazón formada por seis tablas unidas a testa con lienzo encolado y reforzado con yeso, unidas además mediante tres barrotes de sección recta con clavos de forja; la pintura carecía de marco. Informaciones facilitadas por el restaurador Jesús Caudevilla, a quien agradecemos su colaboración.

sala de exposiciones de la casa parroquial en el año 1986, el cuadro permaneció almacenado, en no muy buenas condiciones, en el coro de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Las búsquedas que hemos efectuado en el archivo parroquial han sido infructuosas; el cuadro no figura en ninguno de los inventarios más recientes de la iglesia (los hay de 1906, 1928, 1941, 1946 y otros sin fecha)⁸⁴⁵, ausencia que entra en contradicción con la referencia contenida en el *Catálogo* de Francisco Abbad Ríos a un retablo de la iglesia dedicado a San Acacio con lienzo “... *del siglo XVIII, que recuerda el estilo de Luzán, en marco de la misma época*”⁸⁴⁶, por lo que puede especularse con que su ubicación original fuera otra que por el momento ignoramos. El hecho de que la iglesia fuera de patronato y su vinculación a los vizcondes de Biota, título asociado al condado de Aranda –en ese momento ostentado por Felipa Clavero y Sessé, viuda de Antonio Ximénez de Urrea, conde de Aranda y Sástago y vizconde de Rueda y Biota-, nos condujo al archivo vizcondal, que hemos podido consultar parcialmente, donde aparecen consignadas varias donaciones de jocalías y ornamentos hechas a lo largo del tiempo por los patronos a la parroquial⁸⁴⁷, circunstancia que parece dar pábulo a aquella hipótesis. Entre esas donaciones, destacamos una del s. XVIII⁸⁴⁸, que reproducimos⁸⁴⁹ tanto por el número y riqueza de las piezas objeto de donación –algunas de las cuales estaban depositadas en el palacio vizcondal de la villa- como por tener un cierto carácter aleccionador o ejemplarizante para los herederos del título en lo que se refiere al cuidado y protección de sus dominios. Volviendo a la segunda mitad del s. XVII, la propia Felipa Clavero y Sessé procuró enriquecer la dotación artística de las iglesias situadas en los lugares sometidos al señorío, bien mediante la donación de bienes o bien mediante el encargo de obras *ex professo*, como hemos podido documentar en el caso de Lucena de Jalón, localidad muy próxima a Épila (lugar donde se levanta el espléndido conjunto palacial de los Aranda) para cuya parroquial aportó en 1696 los caudales destinados a la fábrica, dorado y pintura del retablo de San Antonio de Padua, titular del templo⁸⁵⁰. Ya su antecesora en el título, la escritora Luisa María de Padilla Manrique (1590-1646), había mandado llevar de Épila a Lucena un retablo que se puso bajo la advocación de san Antonio de Padua, y en 1620 donó a la iglesia una reliquia de este santo guarnecida en un brazo de madera dorado y estofado⁸⁵¹. Y con posterioridad, en 1702, Carlos Ximénez de Urrea, a la sazón prior del convento zaragozano de Santa Engracia, transportó a Lucena una reliquia de los innumerables mártires en un brazo de madera dorado y estofado⁸⁵².

⁸⁴⁵ . A.P.B., carpeta “Datos antiguos de la parroquia de Biota”. En el *Inventario de existencias en la Iglesia parroquial de Biota* de 1928 no figura, en la relación de altares, ninguno con esta dedicación (sí hay uno de la *Conversión de san Pablo*, el único cuya iconografía, en último extremo, pudiera prestarse a confusión con la escena del cuadro que nos ocupa); en el apartado “imágenes” sí se cita un *San Acacio mártir*.

⁸⁴⁶ . ABBAD RÍOS, 1957, p. 557.

⁸⁴⁷ . A.V.B., Caja H.E., núm. 8, *Listado inventario de los papeles que conducen para la Administración y Gobierno de la Villa de Biota y el Bayo...*, s.f., leg. 22.

⁸⁴⁸ . A.V.B., Caja H.E., núm. 10, *Apuntes referentes al estado de Biota y El Bayo*, fines s. XVIII.

⁸⁴⁹ . Doc. 41.

⁸⁵⁰ . A.P.L., *Quinque Libri*, t. I (1611-1737), “Memoria de lo que ha hecho en la Iglesia de Lucena la Exma. Señora Doña Phelipa Clavero y Sesse Condesa de Aranda y Vizcondesa de Viota”, f. 61 r. La condesa regaló además a la iglesia una cortina bordada en seda para el sagrario, una toalla blanca con encaje de plata para el Santísimo, un frontal y una casulla de tafetán blanco con guarnición de plata.

⁸⁵¹ . A.P.L., *Quinque Libri*, t. I (1611-1737), “Memoria de lo que ha enviado a la iglesia de Lucena la Ilma. Sra. Doña Luisa de Padilla, condesa de Aranda”, f. 49 r.

⁸⁵² . A.P.L., *Quinque Libri*, t. I (1611-1737), “Memoria de lo que ha hecho en la Iglesia de Lucena la Exma. Señora Doña Phelipa Clavero y Sesse Condesa de Aranda y Vizcondesa de Viota”, f. 61 r.

A la vista de todo lo anterior, la hipótesis del encargo u obsequio del retablo de San Acacio a la parroquial de Biota por parte de sus señores temporales no sólo es factible, sino que encaja perfectamente con el espíritu de protección y enriquecimiento artístico de que la casa de Aranda hizo gala en repetidas ocasiones y en los diversos lugares sobre los que ejercía su dominio. En este sentido, el cronista de Ejea de los Caballeros José Felipe Ferrer y Racax ⁸⁵³ nos informa de que la casa del vizconde de Biota se situaba cerca de la iglesia del Salvador de dicha localidad, dato cuya relevancia nos resulta, por ahora, imposible de valorar.

Nuevas obras para la ciudad de Huesca

Tras el impacto que la espléndida capilla de San Joaquín debió de tener en la ciudad de Huesca, y habida cuenta del favorable ambiente cultural que en ella se respiraba, no resulta extraño que un artista joven y con proyección, empapado de las tendencias más exitosas y actuales de la pintura del momento, fuera requerido para nuevas empresas. Sucede esto en un momento en el que la ciudad altoaragonesa daba por terminada la etapa naturalista-tenebrista, que se había prolongado en exceso, y apostaba por el pleno barroco, cambio en el que desempeñaron un papel fundamental varias obras realizadas en estos años, a saber: los retablos de la capilla y cripta que los Lastanosa poseían en la catedral, cuyas pinturas corresponden muy probablemente a Pedro Aybar; los trabajos de Bartolomé Vicente en la iglesia de San Pedro el Viejo (retablo de los Santos Justo y Pastor) y en la basílica de San Lorenzo (retablo mayor); y por supuesto las obras de Berdusán que a continuación vamos a estudiar ⁸⁵⁴.

La primera de ellas es el **retablo de San Martín de Tours (cat. 15)** en la capilla homónima de la catedral, cuyo lienzo principal está firmado y fechado (1671), tal como dimos a conocer ⁸⁵⁵. Se trata de un retablo con cuerpo de calle y piso únicos presidido por un gran lienzo del titular, enmarcado con amplia y fina moldura, y flanqueado por cuatro columnas pareadas de capitel corintio que apoyan sobre los dinteles de sendas puertas emplazadas en los extremos del sotabanco. Dichas columnas tienen su tercio inferior decorado con puntas de diamante y los dos superiores estriados. Sobre los capiteles se dispone un entablamento con decoración vegetal rematada por un denticulado que discurre también sobre la zona central, donde la falta de aquel elemento permite ganar espacio para el cuadro principal, que adquiere así mayor protagonismo en el conjunto. Por encima del entablamento, dos frontones curvos rematados en sendos escudos. El ático presenta en su zona central un lienzo flanqueado por dos finas columnas y, en sus extremos, por dos aletones, y remata en frontón triangular partido por un óculo moldurado cubierto con placas de cristal que apenas permite el paso de la luz procedente de un vano practicado en el muro. El mueble se adapta tanto en anchura como en altura al fondo de la capilla, aunque se aprecia que para su ajuste hubo que cercenar parte de las columnas y capiteles de los ángulos interiores. Salvo esta mínima alteración, este ámbito catedralicio mantiene su disposición arquitectónica gótica, incluida su bóveda de crucería sencilla. El pavimento y el zócalo es de azulejo, en el primer caso de cartabón verde y blanco.

⁸⁵³ . FERRER Y RACAX, 1790.

⁸⁵⁴ . A ellas podríamos añadir la espléndida *Muerte de Santa Clara* que preside el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara, firmado por Juan Antonio de Frías y Escalante, de fecha imprecisa pero en cualquier caso anterior a 1669, fecha del fallecimiento del artista.

⁸⁵⁵ . LOZANO LÓPEZ, 1997, p. 432. La atribución a Berdusán a estas pinturas se remonta, como ya hemos visto en la revisión historiográfica, al siglo XIX.

Los escudos corresponden a los Sanz de Latrás de Huesca; las armas de este linaje aparecen normalmente en un único escudo partido, pero que aquí presentan sus dos cuarteles individualizados: en campo de oro cuatro palos de gules –el “señal real” de Aragón- (izda.), y en campo de azur, tres lanzas de oro (dcha.)⁸⁵⁶.

El lienzo principal representa la *Glorificación de san Martín de Tours* (o *Apoteosis de san Martín de Tours*) (**cat. 15a**) (**ils. 96-99**) y en él aparece la imponente figura del santo vestido de pontifical y en acusado *contraposto*, sosteniendo el báculo con la mano izquierda y dirigiendo la derecha hacia el pecho, mientras eleva su mirada hacia lo alto, donde se dispone una gloria formada por ángeles músicos y cabecitas aladas. En la parte inferior y en segundo plano, a ambos lados del titular, se muestran dos escenas habituales y complementarias de su iconografía: a la izquierda, san Martín, a caballo, parte su capa con la espada para ofrecerla a un mendigo semidesnudo ante un fondo arquitectónico que semeja el arco de entrada a una ciudad (Amiens). A la derecha, la aparición en sueños de Cristo a san Martín vistiendo el trozo de manto entregado al pobre, en presencia de dos ángeles, a los que, según el relato, Jesús se dirigió con estas palabras: “*Esta prenda de abrigo que llevo puesta me la ha dado hoy el catecúmeno Martín*”⁸⁵⁷.

El cuadro transmite, a pesar de la simetría compositiva, un acusado sentido dinámico, conseguido fundamentalmente con la agitación del cuerpo y las vestiduras del protagonista, cuyas formas ondulantes se acentúan por la presencia de la línea recta y diagonal del báculo. También resulta muy acertado el efecto de profundidad, gracias a la mayor saturación de las formas del primer plano y el uso de fondos desvaídos, casi translúcidos, que permiten además una transición suave entre la zona terrenal y la gloria con ángeles músicos de la zona superior. Berdusán vuelve a hacer uso en este cuadro de una narración desdoblada, con varios episodios “históricos” en segundo término que justifican lo representado en la parte central, la más próxima al espectador; este recurso, algo retardatario, no hace sino introducir en la obra la cuarta dimensión, pues a pesar de que las escenas se presentan simultáneamente y sometidas a un único punto de vista, el espectador debe “recomponer” el orden secuencial de la narración y, de este modo, interviene de forma activa en la lectura iconográfica y “doctrinal” de la obra. Idéntico sistema había seguido el madrileño Pedro Núñez del Valle para el *San Orencio obispo de Auch* (1628) (**il. 100**) que le fue encargado por Tomás Femat para el retablo de su capilla en la basílica de San Lorenzo⁸⁵⁸, aunque en este caso el resultado plástico es bien distinto, debido a la formación clasicista de su autor y al tono tenebrista del lienzo; la comparación entre las dos obras, idénticas en temática y composición pero separadas por un lapso de cuarenta años, es suficientemente indicativa del progreso experimentado en ese tiempo por la pintura española.

Por otro lado, la fisonomía del santo responde a un tipo humano que Berdusán utilizó con frecuencia; lo encontramos, por ejemplo, en los santos padres de la Iglesia que ocupan las pechinas de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario en Corella, fechables h. 1670, pero también en el *San Atilano* de Figueras, veinte años posterior.

En cuanto a los ángeles músicos, el modelo iconográfico podría ser una adaptación libre de algún grabado de los Wierix, como la portada de la serie “*Salve Regina*” de Hieronymus (**il. 101**), o también de los Sadeler, como la célebre *Anunciación con profetas* de Rafael (**il. 102**).

⁸⁵⁶ . Pensamos que ésta es la interpretación heráldica correcta, si bien en algunas publicaciones el segundo escudo se identifica como el blasón de los Agullana, tal vez por su similitud, pues éste trae, en campo de oro, tres pirámides de piedra (GARCÍA CARRAFFA, 1920-1963, t. 4, p. 221).

⁸⁵⁷ . VORÁGINE, 1996, t. 2, p. 719.

⁸⁵⁸ . Acerca de este lienzo, *vid.*: PALLARÉS FERRER, 2001, p. 200.

El lienzo del ático representa a los *Santos Simón y Judas* (cat. 15b) (il. 103), continuando de esta forma la doble advocación que la capilla tuvo desde el s. XV. Los dos santos mártires glorificados se sitúan en un paisaje natural con una línea de horizonte baja que monumentaliza sus figuras, que además adoptan posturas dinámicas diferenciadas. Simón apoya su mano derecha sobre la sierra, instrumento de su martirio que le identifica, cuya disposición diagonal, como en el caso del *San Martín*, crea una cierta tensión muy efectista con la flexión de la pierna derecha y la curvatura en “S” del manto rosáceo. Judas Tadeo, por su parte, eleva su rostro hacia el rompimiento de gloria del ángulo superior izquierdo y apoya sobre su hombro la maza, su atributo característico.

En cuanto a la capilla, sabemos que a mediados del s. XVII fue renovada⁸⁵⁹, si bien esta intervención se centró exclusivamente en la dotación artística, pues como se ha dicho ha conservado sin apenas modificación su configuración arquitectónica gótica desde que el mercader oscense Martín de Bolea se hiciese cargo de ella y fundara en 1438 una capellanía bajo la advocación que todavía mantiene⁸⁶⁰.

Un sobrino del “honorable” Martín, el canónigo Pedro de Bolea, mandó hacer un retablo con la doble advocación del bienaventurado san Martín y de los santos apóstoles Simón y Judas y en 1450 redotó la capellanía fundada por su tío⁸⁶¹. Al parecer, tanto dicho retablo como la capilla llegaron al s. XVII en estado precario, lo que obligaría al Cabildo a recurrir a los patronos, a la sazón los condes de Atarés, para que se hicieran cargo de su renovación:

*“Sin duda que deteriorados el retablo y capilla acudiría el Cabildo a los patronos de ella y del beneficio (que parece serlo los condes de Atares) como quiera, así es que renovaron uno y otro en el tiempo que ya habían enlazado con los Augullanas, pues en la capilla y retablo estan los escudos de armas de los Sanz de Latras, y de los Augullanas...”*⁸⁶²

En este contexto debe enmarcarse la realización de un nuevo retablo (1671), así como dos grandes lienzos laterales (1678).

Dicho retablo fue costado por Magdalena Sanz de Latrás y Agullana, viuda de Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés y señor de las varonías de Latrás y Xavierregay. Magdalena era hija de Martín de Latrás y Agullana, tío de su esposo, y de Leonor de Agullana de Sarriera, y falleció el 14 de mayo de 1669⁸⁶³. En cuanto a Juan Sanz de Latrás, había contraído primeras nupcias con María Catalán de Ocón, recibió en 1625 el condado de Atarés, además de las baronías de Latrás, Ligüerre y Javierregay, juró el cargo de Diputado en Cortes en 1642, fue maestro de campo, gentilhombre de la

⁸⁵⁹ . DURÁN GUDIOL, 1987, p. 112.

⁸⁶⁰ . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. IV, ff. 269 y ss. Consta como notario de la fundación Bartolomé del Molino.

⁸⁶¹ . *Ibidem*.

⁸⁶² . *Ibidem*, p. 270. En el momento en que Novella escribió el *Ceremonial* (h. 1796) el estado de la capilla era bastante lastimoso y únicamente se celebraba misa para la festividad de los santos Simón y Judas, lo que obligó de nuevo al Cabildo a ponerse en contacto con los patronos para evitar su ruina y la desaparición del culto.

⁸⁶³ . A.H.P.H., not. Pedro Miguel de Latre, año 1669, f. 148 v.-149 v. Este documento es el acto de fe de muerte, que tuvo lugar en el domicilio de la condesa, sito en la calle de los Caballeros, junto a la iglesia de San Vicente el Alto, perteneciente a la parroquia de la catedral.

Cámara de su Majestad, mayordomo de la Reina y caballero de la orden de Santiago ⁸⁶⁴; falleció el 27 de agosto de 1666 ⁸⁶⁵.

Por nuestra parte, hemos podido documentar la presencia de varios miembros de la familia Sanz de Latrás en Zaragoza en la década de 1640: así, el 17 de marzo de 1644 murió una hermana de Juan, María Latrás, condesa de Plasencia, y se enterró en Santa Engracia ⁸⁶⁶; en enero de 1645 se bautizó a Jacinto Nicolás, hijo de Juan Funes de Villalpando y Ariño, marqués de Osera, y de su segunda esposa Leonor Sanz de Latrás, hermana de Juan ⁸⁶⁷, y el 29 del mismo mes murió Leonor ⁸⁶⁸, de cuyo matrimonio con Juan Funes de Villalpando nació Melchor Funes de Villalpando Sanz de Latrás, heredero universal de Juan Sanz de Latrás ⁸⁶⁹ y cuarto conde de Atarés ⁸⁷⁰. Es más que posible la existencia de alguna relación de parentesco con esta familia de los canónigos oscenses Jacinto Latrás y Juan Pérez de Latrás, que aparecen citados en las actas capitulares de la catedral de Huesca y en varios documentos notariales oscenses aquí recogidos.

Magdalena Sanz de Latrás, prima y esposa de Juan Sanz de Latrás, destinó para el adorno de la capilla 1.000 ducados en su último testamento de 23 de febrero de 1668:

“para adornar la Capilla de S. Martin de dicha Cathedral [...] haziendo un Retablo con sus dos columnas en cada parte y lienço de pintura en medio, dorando de oro todo el semblaje y escultura del dicho retablo, y poniendo dos escudos de las armas de la casa de Latras, el uno sobre el frontispicio del dicho retablo y el otro sobre el arco de afuera de dicha Capilla”. ⁸⁷¹

Como se ve, los deseos de la testadora fueron satisfechos por sus ejecutores, salvo en lo que se refiere a la disposición de los dos escudos, que finalmente fueron colocados en el retablo. Además, Magdalena reservó otra cantidad para que se pudieran cantar vísperas (con presencia de la capilla de cantores, de órgano y de doce clérigos) en la fiesta de san Martín, y para colocar en las vísperas y día de las Ánimas el túmulo con el *“pañño rico”* y los seis blandones -todo ello personalizado con las armas de Latrás y Agullana- que ella misma había mandado hacer para la celebración de aniversarios en la capilla del Santo Cristo de los Milagros. Resulta significativo que no olvidara en su testamento al colegio de la Compañía de Jesús, al que manda dar seiscientos escudos ⁸⁷², y que entre sus ejecutores nombre, junto al canónigo Santolaria, al obispo de Huesca y a algunos familiares, al rector de dicho colegio y al P. Martín Alfonso; recordemos que este último fue también albacea de José Santolaria, y que con toda probabilidad tuvo mucho que ver con el programa iconográfico de la capilla de San Joaquín, por lo que no es descabellado que ejerciera ese mismo cometido en otros proyectos artísticos (como el de la propia capilla de San Martín). Finalmente, también resulta interesante la alusión que se hace a una *“librería”* que la condesa poseía en la ciudad de Barcelona, que debió de heredar de un tal Raphael Xamat (hermano o primo) y que deja en herencia a su sobrino Francisco Xamat y Corbera.

⁸⁶⁴ . Acerca del linaje de los Sanz de Latrás, *vid.*: MUR, 1912 y GARCÍA CARRAFFA, 1920-1963, t. 83, pp. 107-109.

⁸⁶⁵ . Doc. 19.

⁸⁶⁶ . A.D.Z., Cinco libros de la parroquia de la Magdalena (1613-1664), Difuntos, f. 628 r.

⁸⁶⁷ . A.D.Z., Cinco libros de la parroquia de la Seo, t. 3º, 1594-1655, Bautizados, f. 342 r.

⁸⁶⁸ . A.D.Z., Cinco libros de la parroquia de Santa Cruz, 1591-1686, f. 249 v.

⁸⁶⁹ . Doc. 11.

⁸⁷⁰ . ARCO Y GARAY, 1915 b, pp. 166-167.

⁸⁷¹ . Doc. 13.

⁸⁷² . En otro lugar del testamento deja al colegio jesuita de Gerona mil escudos.

La cantidad aportada por Magdalena Sanz de Latrás para el exorno de la capilla se vio incrementada al año siguiente, una vez fallecida aquella ⁸⁷³, por sus ejecutores testamentarios, haciendo uso de una de las cláusulas del testamento donde se estipulaba:

*“Item por quanto puede ser conuiniente añadir algo en alguna, o, algunas de dichas fundaciones y legados pios por mi arriba dispuestos y ordenados doy facultad a mis Executores infraescritos para que puedan en ellos disponer y dar de mis bienes y hazienda asta cantidad de quinientos escudos.”*⁸⁷⁴

Dichos ejecutores ⁸⁷⁵ aplicaron los quinientos escudos de la forma siguiente:

“... Y para el cumplimiento de la dicha fabrica de la dicha capilla del Sor San Martin y fundacion de las festi / f. 182 r. / vidades de los dichos tres dias de Carnestolendas respectivamente como arriba se dice aplicamos, tomamos, asignamos y consignamos dichas quinientas libras jaquesas y prometemos gastarlas y emplearlas en las sobredichas fabrica de dicha capilla y fundacion de festividades de dichos tres dias de Carnestolendas”. ⁸⁷⁶

El mismo día en que se protocolizó el documento anterior, los ejecutores mencionados declararon acerca del uso que se iba a dar a trescientas libras jaquesas que sobraban de una fundación hecha por la condesa en la catedral de Huesca (testificada a 24 de febrero de 1668 por el notario Vicencio Santapau): ciento cincuenta libras se destinaron a aumentar los doce aniversarios solemnes fundados en la catedral y otras tantas para el gasto de celebración de una misa rezada a celebrar en la iglesia del convento de las capuchinas el día de Todos los Santos por el capítulo de la catedral ⁸⁷⁷.

También en el testamento de José Santolaria, al que ya nos hemos referido, se hace patente la vinculación del canónigo con los Sanz de Latrás y su actuación como ejecutor de las últimas voluntades de Juan Sanz de Latrás ⁸⁷⁸.

⁸⁷³ . A.C.H., *Fábrica* (1631-1718), Cuentas de 1668-1669. Ingreso de 13 sueldos en concepto de honras que se hicieron por Magdalena Agullana y derecho de hacheros.

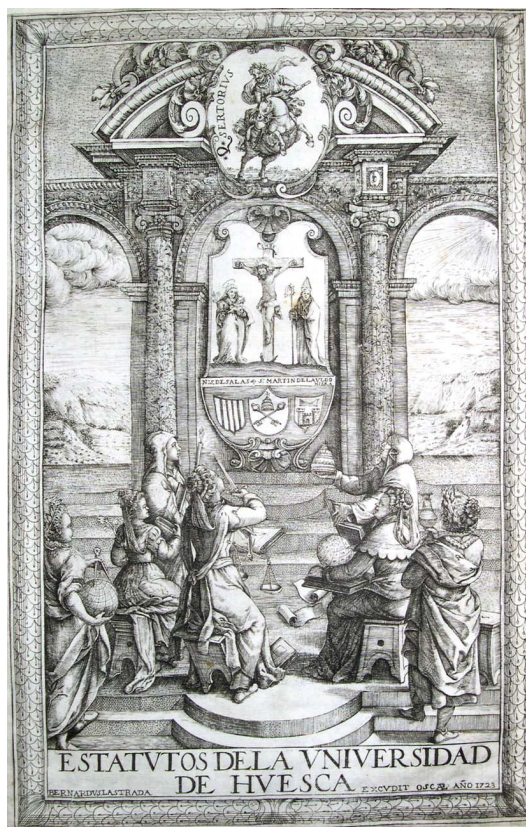
⁸⁷⁴ . *Loc. cit.*, ff. 5 v.-5 bis r.

⁸⁷⁵ . A saber: el canónigo maestrescuela José Santolaria; el P. Miguel Ballester, rector del colegio de la Compañía; el P. Martín Alfonso, rector electo del colegio de su orden en la ciudad de Urgel; y el caballero noble Antonio Abarca, procurador de Leonor de Agullana Sanz de Latrás, hermana de Magdalena y mujer de Luis de Zapater, domiciliada en Barcelona).

⁸⁷⁶ . Doc. 18.

⁸⁷⁷ . A.H.P.H., Sección Protocolos, not. Pedro Miguel de Latre, año 1670 (sig. 1978), ff. 186 v.-190 v.

⁸⁷⁸ . Doc. 25. José Santolaria actuó de ejecutor testamentario del conde de Atarés por muerte del canónigo y vicario general Antonio Oliván, a quien sustituyó por designación del obispo de Huesca Fernando de Sada y Azcona.



Anónimo, frontispicio de los *Estatutos de la Universidad de Huesca* (Huesca, 1723).

En cuanto a la advocación de la capilla, el mantenimiento del culto original a san Martín pudo deberse a varias causas. En primer lugar, a la devoción por este santo francés en todo el ámbito altoaragonés. En segundo lugar, a la probable devoción particular de Magdalena Sanz de Latrás al que era santo patrón de su padre, Martín Latrás y Agullana. Y por último a la relación del santo con la universidad oscense (de la que Santolaria era profesor), en cuyo escudo y por expreso deseo de su fundador, el rey aragonés Pedro IV (quien tenía una especial querencia por el monasterio benedictino de San Martín de la Val D'Onsera, en la sierra de Guara), figuraba san Martín junto al Crucificado y Nuestra Señora de Salas. Así puede verse en el grabado de Francisco José de Artiga ⁸⁷⁹ que ilustra los *Estatutos de la Universidad de Huesca*, donde aparecen Quinto Sertorio montando un caballo alado en corveta con las armas de la universidad oscense en su escudo, una representación alegórica de las ciencias a sus pies y, al fondo, una vista de ciudad ⁸⁸⁰; y de la misma forma en el grabado a buril que sigue al frontispicio de los *Estatutos...* del año 1723 ⁸⁸¹, editado en Huesca por Bernardo Lastrada.

⁸⁷⁹ . Personaje polifacético (pintor, grabador, astrónomo, arquitecto y escritor) que proyectó el pantano de Arguís y la obra del nuevo edificio octogonal de la Universidad de Huesca, cuya primera piedra se colocó el 1 de octubre de 1690. Un resumen de los datos biográficos conocidos de Artiga (1650-1711) en: PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 118-119.

⁸⁸⁰ . PÁEZ RÍOS, 1983, t. I, pp. 70-71 y lám. 150.

⁸⁸¹ . ESTATUTOS, 1723, s.f. En esta ocasión las armas están insertas en el centro de una estructura arquitectónica a modo de arco de triunfo de tres vanos con una zona central que semeja un retablo. En la zona superior, a la altura del frontón curvo partido y encerrado en óvalo, Sertorio a caballo, y en la parte

La dotación artística de la capilla no se redujo al retablo que la preside, pues sus muros laterales fueron cubiertos por dos grandes lienzos pintados también por Berdusán; aunque se realizaron siete años más tarde que las pinturas del retablo, abordaremos ahora el estudio de estas dos obras, pues forman parte de un mismo programa iconográfico y, con toda probabilidad, fueron encargadas por los ejecutores testamentarios de Juan y Magdalena Sanz de Latrás –tal vez haciendo uso de las consignaciones testamentarias ya mencionadas- o por los herederos de éstos.

El primero en dar fe de la existencia de estos cuadros –sin atribución alguna-, cuando todavía se encontraban en su ubicación original, fue Carlos Soler y Arqués en su obra *De Madrid a Panticosa. Viaje pintoresco...*⁸⁸², noticia de la que se hizo eco Ricardo del Arco⁸⁸³, quien hace una descripción algo caótica e imprecisa:

“Los lienzos colaterales están cubiertos con tres pinturas sobre tela. La del centro, de gran tamaño, representa una escena de la vida de San Martín; separadas por la moldura hay dos pinturas que representan a la Magdalena y a un santo diácono, y sobre la cornisa un cuadro. Enfrente se halla repetida la misma decoración de pintura; y sobre la cornisa de este tercer lienzo de pared, en un cuerpo de arquitectura simulado, está la efigie de San Cristóbal. En la bóveda véñse lunetos, y va enriquecida con arabescos de claro-oscuro sobre fondo azul”.

También dedicaron comentarios a estas obras Juan Tormo⁸⁸⁴, quien aprecia en ellas una calidad inferior a la de las pinturas del retablo que preside la capilla; Anselmo Gascón de Gotor⁸⁸⁵, quien además de apuntar el mal estado de conservación de los cuadros, es el primero en proponer la atribución a Berdusán; y Antonio Durán Gudiol⁸⁸⁶, que reseña un lienzo de la vida del titular y otros de santa Magdalena y san Esteban. Todas estas noticias y atribuciones cayeron en el olvido al ser retirados y almacenados los cuadros durante las obras de restauración de la catedral en los años 1969-1972. Uno de ellos, el primero que analizamos, fue restaurado en 2001 por el Taller Diocesano de Restauración y ha pasado a formar parte de los fondos expuestos del Museo Diocesano, donde figura como *Tránsito de san Benito*⁸⁸⁷.

Estos dos lienzos, los de mayor formato que conocemos en toda la producción del pintor jejeano, presentan una estructura tripartita⁸⁸⁸. Uno de ellos, el que se exhibe

baja el escudo pontificio flanqueado por otros dos con las barras de Aragón (izda.) y el escudo medieval de Huesca (dcha.).

⁸⁸² . SOLER Y ARQUÉS, 1878, p. 58.

⁸⁸³ . ARCO Y GARAY, 1924, p. 94.

⁸⁸⁴ . TORMO Y CERVINO, 1942, p. 89

⁸⁸⁵ . GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945, p. 100

⁸⁸⁶ . DURÁN GUDIOL, 1957, p. 25.

⁸⁸⁷ . En un reciente artículo, el director del Museo, Antonio Naval Mas, ha dado a conocer la existencia de estas dos espléndidas obras (NAVAL MAS, 2003, pp. 159-162), que fueron citadas ya en un plano-guía del museo (NAVAL MAS, 2001). En el texto, además de repasar la producción conocida de Berdusán en la ciudad de Huesca, se analizan de forma sumaria los “trípticos” desde el punto de vista pictórico –con alusiones a Rubens y al *Veronés*- y temático, y se propone la posibilidad de que procedan de algún convento suprimido de la ciudad, hipótesis novedosa que se fundamenta en un ligero estrechamiento en un lateral de los marcos que el autor interpreta como un ajuste de las obras a su nueva ubicación. Nos parece más factible la explicación alternativa: que se produjera un error en las medidas que obligara a tal ajuste; teoría que además resulta coherente con la identificación temática de las obras que proponemos, que no es ajena a la dedicación de la capilla.

⁸⁸⁸ . En sentido estricto no podemos aplicar a esta obra el término “tríptico”, como figura en algunas publicaciones, pues las partes laterales no pueden abatirse sobre la central. En realidad se trata de tres

en las salas de Renacimiento y Barroco del Museo Diocesano, representa -según nuestra interpretación- el *Tránsito de san Martín de Tours con san Juan Evangelista y santa María Magdalena* (cat. 34) (ils. 104-107) y está firmado y fechado (1678). A propósito del asunto representado en la escena central, pensamos que la imagen de san Martín como monje, con ser inhabitual en la plástica barroca, completa perfectamente la más habitual iconografía del santo plasmada en el retablo de la capilla, donde aparece como santo obispo y como soldado. Además, su biografía –refundida por Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* a partir de las hagiografías escritas por Sulpicio Severo y por Gregorio de Tours- incide precisamente en su vida como religioso, primero al servicio de san Hilario, con quien fundó el monasterio de Ligugé, en los alrededores de Poitiers (Francia), y tras su nombramiento como obispo de Tours- con su retiro a las afueras de esta ciudad, lugar que con el tiempo se convirtió en el gran monasterio galo de Marmoutier. La misma fuente nos dice que vivió asiduamente entregado a la oración, “... que no hubo en su vida hora ni momento en que no estuviera u orando o leyendo u ocupado en trabajos provechosos...”, y describe con bastante detalle las circunstancias de su muerte, cuestión clave para la identificación de la escena. La narración dice así:

“Como los dolores que la fiebre le producía eran intensos y prolongados, y su cama consistía en un montón de ceniza cubierta con una esterilla de piel de cabra, sus discípulos le rogaron que les permitiese colocar una colchoneta entre la ceniza y su cuerpo; pero él se negó a acceder a lo que le pedían [...] A lo largo de su enfermedad permaneció con sus manos y su mirada levantadas hacia el cielo, constantemente orando, inmóvil y acostado sobre sus espaldas [...] en aquel preciso momento, a sus 81 años de edad, entregó su espíritu a Dios. Nada más expirar, su rostro se mostró resplandeciente, cual si quisiera dejar constancia de que también él participaba ya de la gloria divina. Hacia aquella misma hora muchas personas oyeron dulcísimas melodías cantadas por un coro de ángeles”.⁸⁸⁹

La plasmación pictórica del episodio es, como se puede comprobar, bastante fiel en algunos aspectos, pero ignora otros y se adorna con detalles que pueden inducir a confusión. El santo, en acusado escorzo, aparece en la posición indicada en el texto: en actitud expirante, tumbado sobre un austero lecho dispuesto directamente sobre el suelo, con los brazos extendidos y hacia arriba⁸⁹⁰; está rodeado de un grupo de monjes vestidos con cogullas negras que recuerdan a las de los benedictinos (izda.)⁸⁹¹ y de otro de seglares que irrumpen en la estancia (dcha.)⁸⁹². En primer plano, un crucifijo y un objeto informe (¿una esponja para aliviar al enfermo?) apoyados en un acetre para el agua bendita y, junto a éste, un religioso con estola, casi de espaldas al espectador, que

lienzos –el central mucho más ancho- dotados de un único marco negro de madera decorado en su perímetro con tachones dorados y dos listones verticales para la separación interior.

⁸⁸⁹ . VORÁGINE, 1996, pp. 718 y ss.

⁸⁹⁰ . En esto se diferencia del óbito de san Benito, tal como lo describe la misma fuente: “Después de comulgar, apoyándose en sus hermanos que sostenían sus desfallecidos miembros, se puso en pie, extendió sus manos hacia el cielo, se encomendó a Dios, y en esta actitud, orando, le entregó su espíritu” (VORÁGINE, 1996, t. 1, p. 207).

⁸⁹¹ . Este detalle sirve de argumento principal a Antonio Naval Mas (*op. cit.*) para adjudicar las dos escenas a episodios de la vida de san Benito.

⁸⁹² . Naval Mas (*op.cit.*) interpreta esto como una metáfora de la acogida a los desheredados y caminantes, práctica que san Benito extendió entre sus monjes y que se relaciona tanto con otras prácticas caritativas que estarían representadas en el otro lienzo como con la promesa de reconocimiento por parte de Jesucristo, a los que así actuaran, en el momento de la muerte.

parece administrar la extrema unción al moribundo. Al otro lado, un monje lee sentado ante un mesa vestida, concentrado y aparentemente ajeno al acontecimiento, y al fondo y en la zona superior un amplio rompimiento de gloria muestra a un coro de ángeles músicos y la figura de Cristo, semiarrodillado sobre una nube, que con los brazos abiertos se dispone a acoger el alma del difunto. La ambientación de interior se completa con algunos elementos arquitectónicos que aumentan la ya de por sí acusada sensación de profundidad que proporcionan la disposición en planos de las figuras, el tratamiento cromático, especialmente rico en matices de tonalidades cálidas, y el uso de la perspectiva atmosférica.

Berdusán se sirve de algunos tipos humanos ya utilizados anteriormente. Así, el rostro y gesto de san Martín es réplica del José moribundo de la capilla de San Joaquín en la seo oscense. Uno de los religiosos que rezan junto a la cama (el más cercano al santo) y el que lee nos remiten al modelo utilizado para las representaciones de san Benito de la serie verolense (tanto al retrato de cuerpo entero como al que lo muestra escribiendo). A propósito del monje lector, su pose nos recuerda la de la figura de san Joaquín en el cuadro *San Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña con hábito carmelitano* de Francisco Camilo (1652; Museo de Huesca) (il. 108); el modelo para estos personajes pensativos y concentrados bien pudo ser alguna imagen de san Jerónimo, como la de un grabado de Martino Rota que le presenta meditando sobre el Juicio Final (il. 109), o la del anciano José de la *Sagrada Familia* grabada por Francesco Amato (il. 110). Finalmente, la mujer que avanza con un niño de la mano, a la derecha de la composición, está tomada literalmente del ya citado ⁸⁹³ grabado de Michel Dorigny *La presentación de Jesús en el templo* según el original de Simón Vouet (il. 24). Se da la circunstancia de que esta estampa había sido ya parcialmente utilizada por Berdusán en dos ocasiones para la serie de la sala capitular de la catedral de Tudela (1669): en el cuadro de *Los desposorios de la Virgen* (1669) y en el de *La presentación de la Virgen en el templo* ⁸⁹⁴, donde el personaje femenino que lleva de su mano al niño y el sacerdote son, respectivamente, los que denotan la utilización de la fuente grabada. Las mismas figuras de la mujer y el niño volverán a aparecer, en el lado opuesto, en un *Obispo bautizando* (1684; colección particular), y en la misma ubicación en el *San Francisco Javier apóstol de las Indias* (1694; Tarazona, catedral), lo que demuestra la idoneidad de esta solución como cierre compositivo.

Flanqueando el lienzo principal encontramos a *San Juan Evangelista* (izda.) (il. 111) y *María Magdalena* (dcha.) (il. 112). El primero aparece de pie sobre un pedestal que decora su frente con un elemento ornamental avolutado. Se le ha efigiado imberbe y de aspecto joven, vestido con túnica talar en tono verde oscuro y manto rojo. Sostiene en su mano izquierda la copa con la serpiente alada, símbolo del veneno que, según *La leyenda dorada*, hubo de beber para demostrar la verdad de su predicación. A sus pies se sitúa el águila y tras las dos figuras se abre un paisaje natural de horizonte bajo. Para la figura del Bautista, y sobre todo para la postura de las manos, existe un modelo grabado, obra una vez más de Hieronymus Wierix, que tuvo amplia divulgación, pues servía de ilustración al *Breviario Romano* (il. 113).

La Magdalena se sitúa también sobre un pedestal, luce larga cabellera cuyas guedejas caen sobre los hombros y viste túnica talar azul abierta en la zona del escote y manto marrón. Lleva el crucifijo en su mano derecha, mientras con la izquierda sostiene

⁸⁹³ . Apartado 3.2.2., a propósito del cuadro de la *Presentación de la Virgen* en uno de los retablos laterales de la capilla de San Joaquín.

⁸⁹⁴ . Las analogías con el cuadro de Vouet fueron puestas de manifiesto en: LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 87. Posteriormente se ha ocupado de ellas Frédéric Jiméno: (JIMÉNO, 1998, pp. 135-139; y JIMÉNO, 2000, p. 68).

una calavera. A sus pies, un tarro plateado con tapa que contiene los perfumes con que ungió los pies de Cristo. Fondo de paisaje.

Pensamos que la presencia de estos dos santos se justifica por su coincidencia con los nombres de los patronos de la capilla, los condes de Atarés Juan Sanz de Latrás y Magdalena Agullana, circunstancia que contribuye a desechar la idea de que los cuadros procedan de otro lugar. En la propia catedral de Huesca, muy cerca de la capilla de San Martín, encontramos un caso similar de iconografía vinculada o condicionada al patronazgo de los comitentes: se trata del ya mencionado retablo de la Inmaculada que preside el panteón familiar de los Lastanosa en el subsuelo de su capilla; en el banco de este interesante mueble litúrgico encontramos, en la casa central, un óleo sobre tabla que representa la *Transfiguración en el monte Tabor* y, en los netos de los plintos de las columnas de alabastro, cuatro pinturas sobre placas de este mismo material que representan, siguiendo modelos rubenianos, a *San Juan Evangelista* (cara frontal del plinto izdo.), un santo obispo (*¿San Orencio?*) (cara interior del plinto izdo.), *Santa Catalina* (cara interior del plinto dcho.) y *San Vicente* (cara frontal del plinto dcho.), santos que se corresponden con los nombres de los miembros de la familia Lastanosa cuyos restos reposan en la cripta a los lados del retablo: los hermanos Vincencio Juan y Orencio Juan de Lastanosa, y la esposa del primero, Catalina Gastón y Guzmán.

El cuadro que forma pareja con el anterior representa, también según nuestra lectura, *La caridad de san Martín de Tours, san Lorenzo y san Vicente (cat. 34) (il. 114)*. En la actualidad se conserva, desprovisto de su marco, en el almacén del Museo Diocesano⁸⁹⁵. Interpretamos la escena central como un episodio que no es recogido explícitamente en ninguna biografía del obispo de Tours pero que suele aplicarse de modo general e inespecífico a muchos santos que, como él, destacaron especialmente por su caridad con los pobres. Dicho episodio es en realidad una evocación de dos acontecimientos simultáneos de la vida pública de Jesús que el evangelio de San Juan sitúa antes de la fiesta de la Pascua: la Última Cena y el Lavatorio de los pies. En ese sentido, podría considerarse una escena “comodín”, y como tal no es extraña su aplicación a santos diversos; sirvan como prueba de ello el grabado *Santa Isabel de Hungría* de Rafael Sadeler (il. 115), o el de *La fundación de la confraternidad de la Sagrada Trinidad de los Peregrinos*, abierto por Ludovico Ciamberlano y que forma parte de una serie de cuarenta y dos estampas sobre la vida de san Felipe Neri (il. 116), o la santa Clara en la estampa número 12 de las 34 que ilustran la obra de Henricus Sedulius *Icones Sanctae Clarae* (Amberes, h. 1613-1621), dadas a la plancha por Adrian Collaert a partir de dibujos de Adam Van Noort (il. 117).

En muchos lugares fue –y es– costumbre evocar estos hechos el día de Jueves santo, haciendo partícipes a menesterosos o ancianos, de tal forma que el ejemplo dado por Cristo queda perpetuado, siquiera de forma simbólica:

“Vosotros me llamáis el maestro y el señor; y decís bien, porque lo soy. Pues si yo, el señor y el maestro, os he lavado los pies, también vosotros os los debéis lavar unos a otros. Yo os he dado ejemplo, para que hagáis vosotros lo mismo que he hecho yo. Os aseguro que el criado no es más que su amo, ni el enviado más que quien lo envía. Si sabéis esto y lo ponéis en práctica, seréis dichosos”.⁸⁹⁶

⁸⁹⁵ . Hasta el momento no se nos ha permitido el acceso a esta obra, aunque sí disponemos de una buena imagen fotográfica, por lo que algunas de las observaciones que aquí hacemos quedan a expensas de la visualización directa.

⁸⁹⁶ . *Evangelio de san Juan*, cap. 13, vers. 12-17.

Un magnífico ejemplo de estas prácticas piadosas y caritativas, convertidas casi en una obligación, sobre todo por parte de las clases privilegiadas, lo constituye la hermana de san Francisco de Borja, Luisa de Borja y Aragón, condesa de Ribagorza y duquesa de Villahermosa, también conocida como la *Santa Duquesa*, quien

*“En el día de Jueves Santo, besava los pies, y dava extraordinariamente de comer a doze por sus mismas manos; y a cada uno dava un vestido competente: con que los embiava regalados, consolados, y socorridos”.*⁸⁹⁷

En la obra que nos ocupa –y según esta interpretación- encontramos una composición partida, con las dos escenas en paralelo: en la mitad izquierda el banquete interrumpido, con cuatro comensales dispuestos en actitudes y posturas variadas alrededor de una mesa vestida con mantel blanco de pliegues marcados sobre el que se dispone un sencillo bodegón, y con un amplio cortinaje recogido en la parte superior; y en la derecha el lavatorio, con el santo arrodillado y de perfil, vestido con sobrepelliz y muceta –lo que confiere al acto la debida solemnidad litúrgica⁸⁹⁸- ante un barreño con agua y rodeado por cuatro personajes: uno, sentado y en posición frontal, con los brazos cruzados en el pecho, cuyos pies son lavados⁸⁹⁹; un joven arrodillado con hábito negro, al que el santo dirige su mirada, subrayando de esta forma el carácter ejemplarizante y didascálico antes apuntado, que apoya su mano izquierda sobre la boca de una gran jarra de plata y ayuda a sostener una toalla blanca; otro joven religioso que, de pie, lleva en su manos unos paños (toallas) plegados mientras dirige su mirada hacia la mesa y parece conversar con uno de los comensales –único nexo de unión visible entre las dos partes-; y un último personaje que, en segundo plano y a la derecha, entra en la escena portando un bordón, una capa roja y un sombrero, objetos que parecen aludir a la condición de peregrino del personaje central, que además cruza sus manos sobre una especie de esclavina. Tras este grupo, casi en penumbra, se adivina la presencia de un anaquel cubierto por un mantel blanco iluminado lateralmente sobre el que se dispone una vajilla de plata (jarras y bandejas).

La ambientación arquitectónica -algo caótica y poco convincente- que se desarrolla en segundo término a modo de decorado está compuesta por columnas sobre altos plintos, una gran puerta en arco de medio punto y una balaustrada que dan paso, por la parte izquierda, a un espacio abierto con árboles donde se aprecian varias figuras y un perrito caminando (¿?), y por la parte central a un segundo ámbito presidido por una portada monumental (¿la puerta de acceso a una iglesia?) de corte clásico ante la cual transitan dos personajes cuya personalidad y función tampoco adivinamos a través de la fotografía en la que basamos nuestro análisis. Intuimos que la presencia de dichos personajes no es en absoluto circunstancial o anecdótica, y que la justificación de su presencia (tal vez relacionada con el abandono de las funciones episcopales por san Martín y el inicio de su vida monacal) podría aportar argumentos definitivos para la correcta interpretación iconográfica de los dos cuadros.

La solución compositiva aquí planteada parece conceder similar importancia a los dos hechos (banquete y lavatorio) y resulta compatible con la narración evangélica,

⁸⁹⁷ . MUNIESA, 1691, p. 172.

⁸⁹⁸ . NAVAL MAS, 2003, p. 161.

⁸⁹⁹ . Tal vez uno de los detalles novedosos que nos ofrece esta parte del cuadro es que Berdusán evita la colocación de perfil o de tres cuartos de este personaje pasivo, habitual en casi todas las representaciones de este episodio, como ocurre en las versiones –esta vez con san Agustín como protagonista- de Bartolomé E. Murillo (Museo de Valencia) y Oracio de Ferrari (Génova, Academia Lingüística) (il. 118).

donde ambos acontecen de forma secuencial –o mejor alternante-⁹⁰⁰. Sin embargo, los artistas han planteado otras opciones que priorizan una de las dos partes de la historia. Dos buenos ejemplos contrapuestos pueden ser la estampa *La Santa Cena* de Cornelis Cort según diseño de Livio Agresti Forlivotano (il. 119) y el grabado *Jesuscristo en el lavatorio*, obra de Jacob Matham según Tadeo Zuccaro (il. 120). En el primer ejemplo, cena y lavatorio han sido representados simultáneamente pero se concede mayor importancia a la primera, mientras el segundo se dispone centrado y al fondo pero visible gracias a la ingeniosa colocación de los elementos arquitectónicos (es decir, justo al contrario de lo que sucede en el grabado de Sadeler). En el segundo ejemplo, se ha representado en primer plano el lavatorio, mientras la mesa –vacía, pues los hechos aquí se presentan como secuenciales- aparece en segundo término y ladeada. En otros casos, las escenas aparecen individualizadas, como ocurre con el *Lavatorio* de Marco A. Raimondi según la estampa de la serie de *La Pasión de Cristo* de Durero (il. 121) o con la estampa de Schelte à Bolswert perteneciente a la serie “Vida de san Agustín” (il. 122), en la que Cristo aparece vestido de peregrino (esclavina, sombrero y bordón), como el personaje del lienzo oscense.

Para la escena del banquete no hemos localizado ningún modelo de referencia lo suficientemente claro, si bien la disposición de los personajes y el hecho de que uno de ellos aparezca diferenciado por su vestimenta oscura y unos rasgos que recuerdan a los de Jesucristo, nos recuerda algunas versiones del episodio de la cena de Emaús; véase, a modo de ejemplo, la interpretación que de este último asunto hace José del Castillo a partir de un original de Mateo Cerezo (il. 123), no muy alejada de la solución dada por Berdusán, aunque haciendo uso de un punto de vista bajo que monumentaliza la escena.

El anaquel -aparador o *tinell* en Cataluña- que se columbra en el lateral derecho es un motivo ornamental y de cierre compositivo ampliamente utilizado en la historia de la pintura, habitual en asuntos que se desarrollan en torno a un banquete; aparece ya en el fresco *Las bodas de Cupido y Psique* (1528) de Giulio Romano en la Sala de Psique del palacio del Té en Mantua; un siglo más tarde y ya en España, lo utiliza Bartolomé Román en el lienzo de *La parábola de las bodas* (1628; Madrid, convento de la Encarnación) (il. 124), y también Félix Castello en otro cuadro del mismo título (1641; col. Ceballos). Como modelos grabados, podemos señalar *Las bodas de Caná* de Francesco Salviati, dado a la estampa por H. Goltzius (il. 125).

Flanqueando el lienzo central están *San Lorenzo* (il. 126) y *San Vicente* (il. 127), patronos de la ciudad de Huesca. Ambos aparecen sobreelevados en un pedestal, presentan un canon largo y visten vistosas dalmáticas diaconales en tonos carmín. Llevan además sus atributos respectivos: la parrilla y la palma (Lorenzo) y la piedra de molino y la palma (Vicente). Los rasgos fisonómicos de los dos santos son muy similares: jóvenes, imberbes y corte de pelo abultado en algunas zonas, tal como vemos también en un lienzo de *San Lorenzo*, de cronología imprecisa y atribución segura que se conserva en la sacristía de la colegiata del Santo Sepulcro en Calatayud⁹⁰¹.

Aunque ya hemos explicado que los dos grandes cuadros, en sentido estricto, no pueden considerarse como trípticos, resulta inevitable relacionar su estructura tripartita con los abundantes ejemplos de esa tipología retablística algo retardataria –aunque tan

⁹⁰⁰ . No ocurre así en la ya citada estampa de Ciambelano, donde ambas escenas adquieren igual importancia (pues de sitúan en paralelo y ocupan la misma superficie) pero han sido representadas como simultáneas.

⁹⁰¹ . Esta última obra se estudia en el apartado 3.2.6.

cara en el ámbito flamenco- ejecutados por Pedro P. Rubens ⁹⁰², si bien la forma de plantear las escenas y la conexión entre las distintas partes de la obra resultan claramente distintas en casi todos los casos. Así, Rubens plantea los tres lienzos interiores del tríptico de la *Erección de la Cruz* (il. 128) como una sola superficie pictórica en la que la composición se desarrolla con cierta independencia de acción y de intensidad psicológica ⁹⁰³. En el *Tríptico Rockox* (il. 129) y en el *San Ildefonso*, sin embargo, sitúa en la parte interior de los laterales los retratos de los encargantes, de tal forma que se rompe la unidad compositiva (aunque no totalmente, pues los donantes se sitúan en sendos reclinatorios orientados hacia la parte central, como si orasen ante un altar presidido por el lienzo principal) pero se mantiene una cierta unidad conceptual centrada en el aspecto devocional, acentuada por la representación de los donantes-devotos. En los cuadros de Huesca no existe unidad compositiva ni se da la presencia explícita de los donantes (aunque como ya se ha dicho éstos estén indirectamente representados por sus patronos personales en el cuadro del museo, o por los patronos de la ciudad en el del almacén), mientras en el aspecto iconográfico se ha optado por una solución habitual en los retablos, consistente en añadir a la devoción principal –y en función del criterio personal del promotor o del mentor- otras devociones secundarias (en este caso parejas de santos) sin más relación con aquélla.

Otro aspecto interesante que incumbe a estas obras pero que veremos también en muchas otras es el uso por parte del pintor, como resorte narrativo, de la retórica gestual-corporal que ayuda a enfatizar las expresiones y a diferenciar de forma clara los sentimientos, emociones y reacciones de los personajes-actores, así como el papel que cada uno desempeña en la historia. Todo ello, como es sabido, aparece formulado ya en la tratadística renacentista italiana (León Battista Alberti en *De Pictura* o Leonardo da Vinci en su *Tratado de la Pintura*), pero recibió un nuevo impulso en el barroco, como lo demuestran algunas cartillas de dibujos donde, a modo de “alfabeto visual”, cada gesto tiene su traducción textual referida a una intención expresiva o a un sentimiento concretos (v.gr. los célebres *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de José García Hidalgo; Madrid, 1693), e incluso tratados como el famoso *Chironomia or the Arte of Manuall Rhetorique* (Londres, 1644) de John Bulwer ⁹⁰⁴. Del mismo modo, observamos el buen criterio seguido en la ubicación de los numerosos personajes, según su jerarquía y función, así como la preocupación por dotar a cada uno de un sentido acorde con el conjunto, evitando la presencia de figuras superfluas, lo que concuerda también con las pautas dadas por algunos tratadistas como Palomino:

“Se ha de poner cuidado en agrupar las figuras de suerte, que no estén derramadas, ni tampoco apiñadas, sino que haya ambiente entre ellas; y especialmente si el personaje es grave, y de suprema autoridad, no estén arrimados a él los asistentes, sino con la debida distancia, y separación [...] Entre las figuras, que no son de las esenciales a el asunto, sino que sólo sirven de acompañamiento, procure también, que ninguna esté ociosa; o no haya

⁹⁰² . Entre los trípticos rubenianos más conocidos podemos citar el de la *Erección de la Cruz* (1610; Amberes, catedral de Nuestra Señora) pintado para el altar mayor de la iglesia de Santa Walpurgis, el del *Descendimiento de la Cruz* (1611-1614; Amberes, catedral de Nuestra Señora); el de la *Incredulidad de Santo Tomás* o *Tríptico Rockox* (1613-1615; Amberes, Koninklijk Museum); o el de *La Casulla de san Ildefonso* (1630-1631; Viena, Kunsthistorisches Museum), cuadro encargado por la infanta Isabel Clara Eugenia para la cofradía del santo que fundara su difunto esposo, el archiduque Alberto de Austria, en la iglesia bruselesa de Santiago de Coudenberg.

⁹⁰³ . MORÁN TURINA, 1993, pp. 49-51.

⁹⁰⁴ . RAMOS DOMINGO, 2003, pp. 80-81 y 149. También trata sobre este asunto: STOICHITA, 1996, cap. VII.

*figuras de «alquile», como que están esperando que las ocupen en alguna cosa, porque allí están de más, sino que una se admire, otra converse, otra señale a el sitio, donde se trata el caso; y últimamente que todas juntas compongan un todo armonioso, y de agradable consonancia”.*⁹⁰⁵

En 1672 Berdusán firma otro gran cuadro de gran formato en Huesca; se trata de la **Asunción de la Virgen (cat. 17) (ils. 130-134)** que preside el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo y San Martín (en origen iglesia conventual del convento de los dominicos).

El retablo es una monumental máquina de tipo churrigueresco que presenta sotabanco, predela con bustos de santos dominicos, cuerpo con lienzo central enmarcado por columnas salomónicas pareadas de orden colosal con decoración de niños, uvas y pámpanos; en las calles laterales sendas tallas y otras dos columnas torsas en los extremos. Y en el ático, un *Calvario* de bulto y tallas de santos dominicos.

El espectacular lienzo central nos presenta un asunto legendario, el de la Asunción de María en cuerpo y alma a los cielos, convertido en dogma por el papa Pío XII en 1950 y ampliamente tratado en la pintura desde época medieval, si bien su plasmación plástica ofrece gran diversidad y no está exenta de interpretaciones equívocas. El tema, inspirado en el rapto de Elías y en la Ascensión de Cristo, es omitido en el Nuevo Testamento, razón por la cual hubieron de ser la tradición patristica, los evangelios apócrifos -especialmente la *Narración del Pseudo José de Arimatea*⁹⁰⁶ y más tarde *La leyenda dorada* los que suministraran, a falta de un referente canónico, los fundamentos teológicos y narrativos para los artistas y sus mentores. La Asunción se encuadra iconográficamente en el ciclo de la *Glorificación de la Virgen*, que es continuación del de la *Dormición* y consta de cuatro episodios correlativos: Resurrección, Asunción, Coronación y Milagros de Nuestra Señora⁹⁰⁷. Tal como se narra en *La leyenda dorada*⁹⁰⁸, los apóstoles, trasladados de forma milagrosa para asistir al óbito de la Virgen, tal como ésta había pedido, transportaron su cuerpo al lugar elegido para la sepultura (el valle de Josafat); a los tres días, como se había anunciado, Jesús se presentó ante ellos acompañado de innumerables ángeles, entre los cuales estaba el arcángel Miguel, quien le presentó el alma de María, con la que Cristo conminó al cuerpo de la Virgen a levantarse y abandonar el sepulcro:

*“En aquel instante el alma de María se aproximó a su cuerpo y éste, vivificado, nuevamente, se alzó glorioso, salió de la tumba y entonces mismo la Señora, acompañada y aclamada por infinidad de ángeles, subió a los eternos tálamos.”*⁹⁰⁹

De acuerdo con la fuente textual, la escena pintada se desarrolla en dos planos: en el inferior los apóstoles y las tres santas mujeres arrojando flores al sepulcro marmóreo, donde sólo se halla el sudario. En el superior, los ángeles transportan el cuerpo –pues se trata de la *Assumptio corporis*, posterior a la *Assumptio animae*- de María (asunción pasiva, frente a la ascensión activa y propia de Cristo) hacia Jesús, que la acoge con los brazos abiertos. Alrededor, ángeles músicos y otros con coronas, tal vez como adelanto

⁹⁰⁵ . PALOMINO Y DE CASTRO, 1988, t. II, p. 247.

⁹⁰⁶ . SANTOS OTERO, 1963, pp. 646-659.

⁹⁰⁷ . BUESA CONDE, 1988, pp. 32-33.

⁹⁰⁸ . VORÁGINE, 1996, cap. CXIX, pp. 477-498.

⁹⁰⁹ . Ibidem, p. 481.

del siguiente episodio del ciclo, la Coronación, con la que en ocasiones se confunde o fusiona la Asunción ⁹¹⁰.

Como es habitual en la representación de este tipo de asuntos, donde un gran número de personajes es testigo de un acontecimiento taumatúrgico, los buenos pintores aprovechan para desplegar todo un muestrario de actitudes, gestos y emociones (los denominados *afetti*) en función de la reacción de cada personaje, desde el asombro hasta la indiferencia. Berdusán, sin embargo, no tuvo que hacer uso de su propia inventiva para resolver una escena que, a fuerza de ser representada, contaba ya con modelos suficientemente probados que aseguraban el éxito y a los que únicamente había que aplicar un buen oficio. Así, se observa un sometimiento bastante fiel –en mayor medida de lo que suele ser habitual– a los diseños ideados por Rubens para las versiones del tema que pintó para la catedral de Amberes y para la iglesia de Nôtre Dame de la Chapelle en Bruselas; composiciones éstas que, como es sabido, se inspiraban a su vez en la *Asunción* (1516-1518; Venecia, Santa María Gloriosa dei Frari) de Tiziano, y fueron convenientemente divulgadas a través de la stampa por grabadores como Schelte à Bolswert o Paulus Pontius. En concreto es la lámina abierta por este último en 1624 (il. 135), basada en el cuadro bruselense (Museo de Düsseldorf), la que Berdusán toma casi al pie de la letra para el lienzo de Huesca, mientras otros pintores de la escuela madrileña optaron por la de Bolswert (il. 136), traducción de la versión antuerpiense, o bien tomaron elementos de ambos, como parece suceder con Juan Carreño de Miranda y su versión de h. 1657 para la parroquia de Alcorcón (Poznam, Museo Wielkopolskie) (il. 137).

El sometimiento al modelo rubeniano, sin embargo, apenas resta mérito al magnífico lienzo de Berdusán, quien supo “personalizar” la obra, solventar brillantemente el tratamiento plástico de la misma, y añadir, eliminar o modificar algunos elementos (sobre todo en la zona superior) hasta convertirla en una de sus realizaciones más destacadas.

Con posterioridad, h. 1687, Berdusán hizo uso de la misma fuente para una *Asunción*, hoy cuadro exento, que debió de ocupar la calle central del ático del retablo mayor de la parroquial de San Pedro de Viana (Navarra) ⁹¹¹, aunque en esta ocasión prescindió de la parte terrena, al igual que hizo también Carreño en su lienzo del mismo asunto fechado en 1656 (Segovia, Seminario Diocesano).

Con anterioridad a la iglesia actual de Santo Domingo y San Martín, único testimonio de lo que hasta la primera mitad del s. XIX fue convento de Predicadores de Huesca, hubo en ese mismo solar otros dos templos, correspondientes a otros tantos conjuntos conventuales dominicos. El anterior al actual se comenzó a edificar en 1366, junto con el resto de dependencias, sobre el solar cercano a la muralla donde se levantaba la primera fundación, de mediados del s. XIII, hecha por el infante Alfonso, primogénito de Jaime I *el Conquistador*, y que había sido derribada en su mayor parte en 1362 por el rey aragonés Pedro IV durante su enfrentamiento con Pedro I de Castilla por el temor a que éste se hiciese fuerte en el edificio ⁹¹². La consagración del altar

⁹¹⁰ . Un curioso ejemplo de cómo ambos temas podían unirse respetando al mismo tiempo su independencia nos lo ofrece el pintor Jusepe Martínez en el retablo mayor de Santa María de Uncastillo (instalado tras su restauración en la iglesia de San Juan de esta localidad). En este mueble litúrgico, cuyas pinturas fueron contratadas en 1647 (MANRIQUE ARA, 2003, *passim*), el lienzo central está dedicado a la Asunción, mientras el ático nos muestra a la Trinidad sosteniendo la corona y rodeada de un coro angélico.

⁹¹¹ . GARCÍA GAINZA Y FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 180-183.

⁹¹² . Sobre los pormenores de las sucesivas fábricas conventuales y sus correspondientes referencias historiográficas, remitimos a: NAVAL MAS, 1980; UTRILLA UTRILLA, 1987; e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 1998, pp. 125-127.

mayor de la nueva iglesia, que tuvo lugar en 1482, corrió a cargo del obispo Pedro Pillars, “... y es el mismo que hoy está juntamente con el retablo, que también muestra ser antiquísimo”⁹¹³.

A falta de apoyo documental, hemos de suponer que este retablo debió de ser retirado durante el s. XVII para sustituirlo por otro más acorde con el estilo de la época, contexto en el que debemos ubicar el encargo del lienzo de la *Asunción* a Berdusán. No obstante, el desarrollo de los acontecimientos no resulta completamente claro, pues sabemos gracias al P. Huesca y a Félix Latassa que el segundo convento se derribó en 1687 y se comenzó la construcción de un tercero y definitivo-, cuya iglesia –la que hoy vemos⁹¹⁴– fue proyectada por el dominico valenciano fray Antonio Falcón y se bendijo el 4 de agosto de 1695⁹¹⁵. No obstante, parece que en esa fecha el retablo mayor –el que hoy podemos contemplar– todavía no estaba realizado. Dado que el magnífico lienzo de Berdusán que preside este mueble litúrgico está fechado en 1672, podemos plantear la hipótesis de que la pintura estuviera destinada a otro retablo anterior al definitivo, aunque dada la cercanía de fechas esta posibilidad no parece muy probable, a no ser que el resultado no hubiera complacido a los encargantes. Otra situación muy distinta se dio con el retablo que el escultor Juan Miguel Orliens había realizado h. 1598 para la capilla que en la anterior iglesia tenía la cofradía de Nuestra Señora del Rosario; al construir la nueva fábrica surgieron dificultades para volver a colocarlo, razón por la que la cofradía decidió hacer una nueva capilla y retablo que resultase más acorde con el estilo de su tiempo; la obra de Orliens fue trasladada a mediados del siglo XVIII a la iglesia de Plasencia del Monte (Huesca), donde hoy se conserva⁹¹⁶.

Cabe también la posibilidad de que, a partir del deseo plausible de realizar un nuevo retablo en sustitución del anterior gótico, se encargara y ejecutara la parte pictórica –la más económica–, dejando para mejor ocasión la mazonería y el trabajo escultórico; hipótesis ésta que tiene su punto débil en la forma habitual de afrontar este tipo de encargos, para los que solía existir una traza que contemplaba todos los elementos del retablo, aunque en ocasiones el plan inicial resultara modificado. Existe en la ciudad de Huesca un caso casi coetáneo: el del retablo mayor de la basílica de San Lorenzo, cuya mazonería y escultura se concluyeron en 1648, mientras el dorado se hizo en 1676 y la parte pictórica (dos grandes lienzos de Bartolomé Vicente) fue encargada y ejecutada en 1678⁹¹⁷.

A falta de otros datos documentales⁹¹⁸ y a pesar de las objeciones planteadas, nos inclinamos por la segunda hipótesis, aunque queremos señalar que el retablo al que finalmente se acomodó la pintura, buena muestra del tipo churrigueresco, puede fecharse h. 1700, lo que nos lleva a pensar en que el diseño inicial del retablo, si lo hubo, fue reformado y actualizado. Con respecto al autor del mueble litúrgico, la

⁹¹³ . AYNSA Y DE IRIARTE, 1619 / AYNSA Y DE IRIARTE, 1987, p. 559.

⁹¹⁴ . El templo, dedicado a la Asunción de la Virgen, se acomoda a la tipología inaugurada por *Il Gesù* de Roma, pues consta de una sola nave de cinco tramos cubierta con bóveda de cañón con lunetos, testero recto, transepto no acusado en planta con cúpula sobre pechinas, coro alto a los pies y capillas inicialmente no comunicadas entre sí; entre los altares destaca por su entidad arquitectónica el dedicado a Nuestra Señora del Rosario, de planta central, abierto en el lado de la Epístola.

⁹¹⁵ . LATASSA Y ORTÍN, h. 1769-1801, t. I, pp. 229-230. Ver también: ECHARTE, 1984, p. 320.

⁹¹⁶ . *Vid.* BALAGUER y PALLARÉS FERRER, 1993, pp. 183 y ss.; e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 1998.

⁹¹⁷ . ANSÓN NAVARRO, 1985, pp. 323-325.

⁹¹⁸ . Lamentablemente no se han conservado los libros conventuales, que habrían arrojado alguna luz sobre éste y otros asuntos. Para el periodo que nos afecta únicamente disponemos de una relación de priores a partir del año 1650 extraída de un libro de áopcas de misas de la cofradía de las Almas del Purgatorio (fundada en 1636 y renovada en 1644) conservado en el archivo parroquial de la iglesia de Santo Domingo y San Martín (ECHARTE, 1984, p. 321 y ss.).

referencia de Sanz de Larrea recogida por Félix Latassa ⁹¹⁹ apunta al monje lego de origen bearnés Pedro Nolivos (Nolibos):

“Fr. Pedro Nolivos, lego natural de Arudi, en Bearne, fue escultor, y trabajó los retablos mayor, de Santo Domingo, sin la imagen, Santo Tomás, Santo Cristo, Santa Rosa y los Dolores, y labró la sillería del coro y el crucifijo que allí hay” ⁹²⁰

El dorado de esta monumental máquina fue ejecutado muy posteriormente, en 1780, por iniciativa del oscense Lorenzo Lay y Lazcano, a la sazón obispo de Albarracín (desde 1777) –y anteriormente profesor en la Sertoriana, maestro en Teología y prior del convento dominico-, tal como figura en sendas inscripciones inscritas en cartelas del sotabanco: “A expensas del Sr. Lay Obispo de Albarracin se doro. Año 1780” (dcha.) y “El Illmo. Sr. Dn. Fr. Lorenzo Lay de ese convento. Año 1780” (izda.); esta circunstancia refuerza la hipótesis de un trabajo realizado por fases y en función de las disponibilidades económicas.

Por lo que se refiere al encargo del lienzo, no es extraño que los dominicos recurrieran a Berdusán, artista que en esos momentos era ya bien conocido en Huesca por sus trabajos para la catedral. Ignoramos los pormenores de dicho encargo, que pudiera haberse producido como consecuencia de la relación de José Santolaria o de los condes de Atarés con algún dominico de los que impartían clase en la universidad oscense; tales circunstancias concurren, por ejemplo, en José Cáncer, catedrático de Escoto, quien en un documento de época en el que actúa como procurador de María Juana Cáncer (¿su hermana?), quien había sido doncella de Magdalena Sanz de Latrás, recibe de José Santolaria, ejecutor de ésta, mil sueldos jaqueses ⁹²¹.

Por otra parte, la reforma arquitectónica y la renovación mobiliar y artística emprendidas en el convento oscense coinciden en el tiempo con las obras que se realizan en otros conventos dominicos aragoneses, lo que da idea del espíritu emprendedor de la orden y, por supuesto, de la disponibilidad de los ingentes recursos necesarios para desarrollar esa intensa actividad; todo ello sucede además en un momento de luchas internas originadas por los conflictos de intereses y la existencia de facciones, que se ponían de manifiesto en los nombramientos de provinciales, así como de los intentos llevados a cabo por los conventos pequeños de socavar la hegemonía de los grandes. Sirva de ejemplo de todo ello lo sucedido en el convento de Predicadores de Zaragoza, recogido con detalle por el P. José Lamana, cuya narración merece ser reproducida:

“A 15 de Abril de este año 1690 se celebró Capitulo Provincial en el Real Convento de Predicadores de Valencia y eligieron Provincial al M.R.P.Mº fr. Domingo Alda, del Real Convento de Predicadores de Huesca, donde lo cogio la noticia de su eleccion bien ageno a ella, porque no asistio a dicho Capitulo a causa de no tener voto, por no ser Mº. del numero: los capitulares de esta casa sacaron de su Convento el Provincialato por no convenirse, y por no

⁹¹⁹ . LATASSA Y ORTÍN, h. 1769-1801, t. I, pp. 229-230. Recordemos que fue precisamente Félix Latassa el primero en señalar la autoría del lienzo central y su fecha (1672).

⁹²⁰ . Ibídem. De las obras realizadas por Nolivos en la iglesia de su convento dieron también noticia detallada Juan Tormo (TORMO CERVINO, 1942, pp. 160-163), Ricardo del Arco (ARCO Y GARAY, 1953, pp. 54-56) y René Ancely (ANCELY, 1957), quien además pudo documentar el nacimiento del escultor dominico el 27 de octubre de 1666 en Arudy (Francia).

⁹²¹ . A.H.P.H., sección “Protocolos”, not. Pedro Miguel de Latre, año 1670 (sig. 1978), ff. 200 v.-201 r. Esta María Juana Cáncer ha de ser la “Enana Maria Cançer” a la que en el testamento de Magdalena ésta le deja cincuenta escudos (doc. 13).

hacer Provincial al P.M^o. fr. Andres de Maia, que era el maior hombre que tenia la Provincia en Letras, y Virtud, y le temieron por su mucha religiosidad. Con esto los Conventos Pequeños levantaron cabeza, y le hicieron a este toda la guerra que pudieron valiendose desta ocasión, del patrocinio del Comp^o. del Provincial y de la division que habia en esta casa, a tiempo que avian derribado la iglesia vieja: parecioles que no podria levantarla, y que ya avia acabado de ser cabeza Predicadores de Zaragoza, zumbandose y persiguiendo sus hijos, y de estos soy buen testigo porque me hallava en Huesca leyendo..."⁹²²

Esta misma fuente nos informa de que el derribo de la iglesia vieja del convento zaragozano se inició en 1691, y que para la construcción de la nueva el rey Carlos II había concedido en 1690 al convento 400 libras por veinte años que cargó sobre los obispos aragoneses⁹²³. Parece que las obras iban muy adelantadas en 1696⁹²⁴ y dos años después estaba concluida, de forma que en noviembre de 1698 comenzaron las solemnes fiestas de traslación del Santísimo a la nueva iglesia⁹²⁵. Lamana nos permite saber también que en julio de 1694 estaban ya finalizados el crucero y la capilla mayor de la iglesia del convento de San Ildefonso, pudiéndose hacer el 27 del mismo mes el traslado de los restos del fundador, Alonso de Villalpando, a la capilla mayor, donde yace, según dejó estipulado en su testamento⁹²⁶.

Volviendo a la fundación oscense, el convento sufrió serios daños durante la guerra de la Independencia, momento en el que fue utilizado como cuartel por los franceses, que desmantelaron la fábrica y

*"... dejaron el convento exhausto y vacío [...] Sólo la iglesia (cosa para admirar) fue preservada de tanta destrucción. Seguramente que su mucha hermosura y magnificencia se concilió de los que no acostumbraban guardarle a la casa del Señor"*⁹²⁷.

La comunidad regresó en 1814 y hubo de hacer frente a una costosa reparación, pero en 1840 y como consecuencia de la exclaustración de 1835 las dependencias conventuales –excepto la iglesia– fueron derribadas⁹²⁸. Poco después el templo fue convertido en parroquia, trasladándose a ella la de San Martín, algunos de cuyos bienes muebles, entre ellos el retablo titular con lienzo del italiano Basilio Cagier, fueron también reubicados.

Un tercer encargo de entidad vino a sumarse a los dos anteriores, y en él intervinieron de manera decisiva, como veremos, los mismos encargantes de la capilla de San Martín. Nos referimos a tres **retablos (mayor y colaterales) de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas en Huesca**, cuya parte pictórica fue ejecutada por Berdusán h. 1672-1673.

A partir de la fundación del convento de carmelitas calzadas de la Encarnación en 1621, el Concejo de Huesca no volvió a prestar apoyo económico para la instalación de

⁹²² . LAMANA, 1713, f. 78 r. José Lamana se sirvió del *lumen domus* escrito por fray Raimundo Saenz en 1639, que resumió y completó. En el manuscrito hay anotaciones de distinta mano que llegan hasta la década de 1720.

⁹²³ . *Ibidem*, f. 78 r.

⁹²⁴ . *Ibidem*, f. 83 v.

⁹²⁵ . *Ibidem*, ff. 86 r. y 165 r.

⁹²⁶ . *Ibidem*, f. 82 v.

⁹²⁷ . RAIS y NAVARRO, 1819, p. 178.

⁹²⁸ . MADDOZ, 1845-1850 / 1986, p. 186

otras comunidades, tal vez debido a que las necesidades sociales de la ciudad habían quedado cubiertas, aunque sí dio su permiso para tres establecimientos más: los de carmelitas descalzas de Santa Teresa (1642) y de la Asunción (1656) y el de capuchinas de Nuestra Señora del Pilar (1648)⁹²⁹. Conocemos bastantes detalles acerca de esta última fundación, de la que ya dio algunas noticias el P. Ramón de Huesca⁹³⁰, que fueron recogidas por Antonio Durán Gudiol⁹³¹ y que han sido recientemente completadas por nosotros⁹³² y por la investigadora M^a. Celia Fontana Calvo⁹³³.

El convento fue fundado por sor Ana María Sanz de Latrás, religiosa profesa procedente del convento de clarisas capuchinas de Nuestra Señora de los Ángeles en Zaragoza. Ana María era natural de Huesca y había contraído matrimonio con su primo, el segundo conde de Plasencia, que era hijo de Pedro de Lanuza y Pocellos y de María Sanz de Latrás, tía de la fundadora. Al enviudar, renunció al título condal para ingresar en 1645 en el citado convento zaragozano. Era hermana de Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés, cuyo título también le hubiera correspondido al fallecer su hermano sin descendencia en 1666:

*“... no solo se contento [la Venerable Madre Sor Ana María de Latrás] con dejar al mundo y con el sus engañosas riquezas, renunciando la pompa de Condesa de Plasencia, y otros estados que su ilustre sangre le estaban previniendo, y en particular el condado de Atares y el de Aranda por allarse sin sucesion su hermano Don Juan Sanz de Latras...”*⁹³⁴

Murió en su convento de Huesca el 13 de marzo de 1670⁹³⁵. Al menos tres documentos notariales zaragozanos correspondientes a los años 1644⁹³⁶ y 1649⁹³⁷ mencionan a Ana María; el segundo de 1644 se refiere a un legado testamentario al monasterio de Santa Engracia, vinculado en ese momento a la diócesis oscense, y el de 1649 a la fundación de una capellanía en la iglesia parroquial de Plasencia de Jalón bajo la advocación de san Juan Evangelista.

El 25 de agosto de 1647 Ana M^a. solicitó la oportuna licencia al concejo de Huesca que no puso ningún reparo a la petición⁹³⁸. Sin duda en la decisión favorable del municipio pesaron de forma decisiva no tanto los beneficios espirituales para la ciudad o el origen oscense y las cualidades personales de la fundadora, como la fuerte dotación económica inicial de que dispuso, lo que garantizaba su viabilidad sin suponer una carga para las arcas municipales. Esta aportación correspondió al hermano de la fundadora, Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés, quien destinó a tal fin 6.000 ducados - y “... los demás que fueren menester...”- que tenía depositados en la tabla de Zaragoza

⁹²⁹ . Vid. FONTANA CALVO, 1998, pp. 17-25.

⁹³⁰ . ZARAGOZA y HUESCA, 1780-1807, t. VII, p. 104. Para ello, el P. Huesca hizo uso de los documentos conservados en el archivo del propio convento, a los que luego nos referiremos.

⁹³¹ . DURÁN GUDIOL, 1994, pp. 72-73.

⁹³² . LOZANO LÓPEZ, 1997, pp. 427-432.

⁹³³ . FONTANA CALVO, 1998, p. 131 y ss.

⁹³⁴ . A.C.C.H., *Registro Universal de las cosas memorables de este santo convento de Capuchinas de la ciudad de Huesca. Comienza desde el año 1648 en el qual comenzo la fundacion* (ms. misceláneo), “Venida de las Madres Capuchinas a esta ciudad de Huesca y fundacion de este convento con otras noticias de las cosas que suceden para memoria de los tiempos venideros”, s.f.

⁹³⁵ . Sobre el linaje de los Sanz de Latrás, cfr. MUR, 1912.

⁹³⁶ . Citados en: RODRÍGUEZ BELTRÁN, 1984, docs. 4.763 y 4.758.

⁹³⁷ . Citado en: MONEVA RAMÍREZ, 1984, doc. 7.259.

⁹³⁸ . A.M.H., *Actas municipales* (1646-1647), sig. 142, s.f. Documento reproducido en: FONTANA CALVO, 1998, pp. 232-233, doc. 23. Hemos consultado una copia de la licencia y de la contestación en: A.C.C.H., *Registro Universal* ...

⁹³⁹. La fundación debía contar también con el permiso del obispo oscense, Esteban de Esmir, que lo concedió el 19 de febrero de 1648 ⁹⁴⁰ con algunas condiciones relativas al sometimiento a la autoridad del ordinario en lo temporal y espiritual (lo habitual era que los conventos femeninos estuvieran sujetos a las fundaciones de frailes de su misma orden) e incluso a la elección del lugar, a la dirección de las obras y a la administración del legado.



Autor desconocido, *Retrato de Ana M^{ra}. Sanz de Latrás*. Huesca, monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas, sala de labor.

El 26 de junio de ese año y a instancias de Juan Sanz de Latrás, fray Juan Cebrián, arzobispo de Zaragoza, dispensó del voto de obediencia a cinco religiosas del convento de Zaragoza para ir a fundar a Huesca ⁹⁴¹, las cuales se instalaron momentáneamente en unas casas de alquiler, mientras Juan Sanz de Latrás comenzó – con la ayuda del concejo, que hizo uso de su capacidad de expropiación- a adquirir las casas donde se alzaría el convento definitivo, en el Coso Alto. La construcción de la fábrica en su primera fase fue bastante rápida y permitió que ya en 1652 las religiosas pudieran trasladarse a su nueva casa, aunque ésta pronto se reveló insuficiente, debido al crecimiento de la comunidad, y carente de solidez por la pobreza de los materiales

⁹³⁹ . En una “Memoria de las limosnas que ha recibido este convento para la fabrica de su fundacion y otras cosas” (A.C.C.H., *Registro Universal...*), está registrada la deuda de 6.000 libras por parte del conde, así como el pago de la misma y el recibo expedido por el obispo Esmir. Consta también un pago hecho por el mismo en 1652, en concepto de diferentes partidas, de más de 2.639 libras jaquesas.

⁹⁴⁰ . A.D.H., Legajo de Capuchinas. Documento reproducido en: FONTANA CALVO, 1998, pp. 233-236, doc. 24.

⁹⁴¹ . A.C.C.H., *Registro Universal...*

utilizados ⁹⁴². En ese momento Ana María era fundadora y vicaria del convento, aunque desde 1654 también desempeñó el cargo de abadesa, para el que fue reelegida en varias ocasiones ⁹⁴³.

En una segunda fase se levantó la iglesia, que contó para su fábrica con una nueva aportación económica de ochocientas libras jaquesas consignada por el conde de Atarés en su último testamento de 1666:

“Item por el mucho amor que tengo a mi querida hermana Sor Anna Maria Sanz de Latras religiosa fundadora del convento de la Virgen del Pilar de las madres capuchinas de la presente ciudad de Huesca y por el buen affecto que he tenido siempre a dicho convento Dexo de gracia especial a dichas religiossas y convento ochocientas libras jaquesas las quales quiero que hayan de servir y sirvan precisamente para la fabrica de la iglesia de dichas madres capuchinas” ⁹⁴⁴

En este mismo documento, Juan Sanz de Latrás deja a su hermana Ana María un cuadro “... de la Santissima Virgen del Populo de quien es devota”, y también ordena a sus ejecutores fundar una capellanía laical en la iglesia conventual con una dotación de mil sueldos jaqueses de renta anual y veinte mil de propiedad, con obligación de celebrar dos misas semanales por su alma y la de sus difuntos; el patronato de esta capellanía recaería en las mismas personas que el de otras dos capellanías laicales que fundaron en su nombre y como ejecutores de sus últimas voluntades el jesuita Martín Alfonso y el canónigo José Santolaria el 4 de abril de 1670 en las iglesias de sus lugares de Javierregay y Latrás ⁹⁴⁵.

La institución de la capellanía tuvo lugar el 23 de julio de 1669 ⁹⁴⁶, acto en él que comparecieron como ejecutores testamentarios el canónigo José Santolaria (nombrado por el obispo oscense en sustitución del difunto Antonio Oliván, y actuando también como procurador de Francisco Clemente Soriano) y el jesuita Martín Alfonso (que figura como ex rector del colegio de la Compañía).

La cantidad consignada por Juan Sanz de Latrás fue incrementada por su esposa, Magdalena Sanz de Latrás y Agullana, en sus últimas voluntades expresadas el 23 de febrero de 1668

“Item para fabricar la Yglesia de dichas Madres Capuchinas de la presente Ciudad de Huesca quiero gasten mis Executores tres mil escudos, en los quales, en los quales quiero esten inclusos los mil reales de a ocho que el Conde mi marido dexo en su testamento para la mesma fabrica.” ⁹⁴⁷

⁹⁴² . Esta falta de solidez ocasionó algunas problemas estructurales, como los que obligaron en 1697 a la abadesa a solicitar al virrey de Aragón, como responsable de los muros de la ciudad, la piedra para reparar uno de los “cuartos” (FONTANA CALVO, 1998, p. 42 y doc. 27).

⁹⁴³ . A.C.C.H., *Registro Universal...*, “Breve adbertencia de las cosas mas notables que han sucedido en el Combeno de N^a. S^a. del Pilar de Capuchinas de la Ciudad de Huesca Reyno de Aragon”, s.f.

⁹⁴⁴ . Doc. 11.

⁹⁴⁵ . Doc. 16.

⁹⁴⁶ . A.H.P.H., sección “Protocolos”, not. Pedro Miguel de Latre, año 1669 (sig. 5920), ff. 345 v.-348 r. y cédula inserta sin foliar con las condiciones y la asignación de censales de la institución entre ff. 347 v.-348 r. El 24 de noviembre de 1669 las religiosas acusaron recibo de la institución, así como de dos censales que en virtud de ésta debían quedar depositados en el convento para uso de la capellanía (A.H.P.H., sección “Protocolos”, not. Silverio Fenés de Ruesta, año 1669 (sig. 6097), ff. 460 v.-461 v.).

⁹⁴⁷ . Doc. 13.

En el documento también se estipula que

“... siempre y quando yo muriese en el Reyno de Aragon mi Cuerpo sea enterrado en la Yglesia de Nuestra Señra. Del Pilar del Convento de las Madres Capuchinas de la Ciudad de Huesca fundacion de mi Hermana Dña. Ana Maria Sanz de Latras Condesa que fue de Plasencia.”

deseo que concuerda también con la devoción personal que la condesa manifiesta de forma explícita en el texto, y demostró legando una de sus joyas “... a la Virgen Santissa. Del Pilar de Çaragoza”, al igual que hizo con la Virgen de Montserrat. Por otro lado, y como prueba de la estrecha relación entre Magdalena y las capuchinas, tenemos constancia, merced al acto público de muerte, acaecida el 14 de abril de 1669, de que en el momento del óbito vestía el hábito de la orden ⁹⁴⁸.

La primera piedra del convento fue bendecida el 13 de abril de 1668 por el obispo Fernando de Sada y Azcona y, una vez solucionados los problemas originados por la inhumación de los restos del conde ⁹⁴⁹, la consagración tuvo lugar el 13 de septiembre de 1671:

“Fue comun el sentimiento de la muerte del Conde en toda la ciudad y excesivo el llanto de la Condesa su esposa y prima, la qual siguiendo la devocion de su consorte fomento la fabrica y dio considerables limosnas para la de la Iglesia, pusose la primera piedra a los 13 de abril del año 1668 y la bendixo vestido de Pontifical el Illmo. Sr. Obispo Don Fernando de Sada, asistido de muchos canonigos y caballeros, y se concluo en el año de 1671, en el qual pasaron a ella las Madres a 13 de septiembre...” ⁹⁵⁰

Los problemas citados se debían a que el conde había expresado en sus mandas testamentarias ⁹⁵¹ el deseo de que su cuerpo fuera depositado en la iglesia del convento, donde debían hacerse las honras fúnebres y demás sufragios, aunque a la mayor brevedad posible los restos tenían que ser trasladados a la parroquial de Javierregay, para ser enterrado en el sepulcro donde descansaban su padre y su abuelo. Sin embargo, las religiosas obtuvieron un breve papal para poder conservar el cuerpo de su bienhechor ⁹⁵², que finalmente fue enterrado, junto el de su esposa, en el presbiterio de la propia iglesia, donde se colocaron sendas lápidas de piedra negra de Calatorao que ostentan los mismos escudos que campean en los extremos del ático del retablo de la capilla de San Martín (**il. 138**) ⁹⁵³.

En 1957 y con motivo de la celebración del 350 aniversario del inicio de las obras en la basílica de San Lorenzo, se llevó a cabo una reorganización de los retablos de la iglesia, donde quedaron únicamente los relacionados con la orden franciscana, y se restauró el mayor, que ya en ese momento se atribuía a Berdusán ⁹⁵⁴. En 1977 todo el conjunto conventual, excepto la iglesia, fue demolido. La comunidad se trasladó a un

⁹⁴⁸ . A.H.P.H., sección “Protocolos”, not. Pedro Miguel de Latre, año 1669, f. 148 v.

⁹⁴⁹ . El acto público de depósito del cadáver en la iglesia, en: A.H.P.H., sección “Protocolos”, not. Pedro Miguel de Latre, año 1666 (sig. 1975), ff. 351 v.-352 r. Citado en: FONTANA CALVO, 1998, p. 139 (nota 265).

⁹⁵⁰ . A.C.C.H., *Registro Universal...*

⁹⁵¹ . Doc. 11.

⁹⁵² . Este permiso les fue concedido el 15 de mayo de 1671 (A.C.C.H., *Registro Universal...*).

⁹⁵³ . La transcripción y traducción de las inscripciones de las laudas sepulcrales puede verse en: FONTANA CALVO, 1998, pp. 155-158.

⁹⁵⁴ . BALAGUER, 1957, pp. 78-79.

edificio de nueva planta levantado en 1970 en la avda. Doctor Artero (carretera de Jaca-Pamplona), llevando consigo sus bienes muebles, entre los que estaban las obras que aquí se estudian.



Fotografía retrospectiva de la fachada de la iglesia y el convento antiguos.

Aunque bastante alterada debido a su transformación reciente en sala de exposiciones, la iglesia todavía conserva en lo básico su disposición original en cruz latina con una sola nave de cuatro tramos sin capillas laterales, con crucero y coro alto en los pies. La nave y el presbiterio cubren con bóveda de lunetos, y en el transepto se alza una cúpula sobre pechinas⁹⁵⁵. Sin embargo, las modificaciones introducidas en la citada reforma han alterado por completo otras características del edificio como su austeridad y sencillez ornamental, coherentes con la forma de vida de la orden, o la configuración espacial y el uso simbólico de la luz, que jerarquizaban visualmente el interior en beneficio del crucero y la cabecera, lugares donde precisamente se ubicaron, siguiendo una disposición *ad hoc*, los tres retablos objetos de nuestro estudio (il. 139). Así, en el presbiterio se situó el retablo titular, con lienzo central dedicado a la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos*, mientras en los frentes del transepto se colocaron sendos retablos dedicados a los santos fundadores de la orden: san Francisco de Asís (lado del Evangelio) y santa Clara (lado de la Epístola). La ubicación de los tres retablos permitía la visión conjunta de los mismos desde la nave y su lectura como un todo coherente, sensación que quedaba remarcada por la orientación de las figuras de los lienzos colaterales hacia el central.

⁹⁵⁵ . Una descripción detallada de la iglesia en: FONTANA CALVO, 1998, pp. 149 y ss.

Para adaptarlo a su ubicación en la nueva iglesia, el **retablo mayor (cat. 18)** hubo de ser recreado mediante un zócalo de ladrillo blanco, pero a cambio se vio despojado del ático, que fue desmontado (**il. 140**). Presenta un sotabanco donde se han colocado dos copetes que originalmente remataban los retablos laterales y que vinieron a cubrir el hueco dejado por el altar y las gradas; el primero contiene un símbolo eucarístico (el cáliz con la forma, alusivo a santa Clara) y el segundo consiste en los brazos cruzados de Cristo y de san Francisco sobre la cruz, que los conventos franciscanos adoptaron como motivo heráldico y muestran de forma metafórica la asimilación entre la vida de ambos personajes ⁹⁵⁶. La predela presenta en los netos dos tablas pintadas, de escasa calidad, que representan a *Santa Clara* (plinto de la izquierda) y *San Francisco con el Niño Jesús* (plinto de la derecha), y en las casas otras dos en forma de escudo, no mejores, con *San Ramón Nonato* (izda.) y *San Antonio* (dcha.). En el centro y sobre un pedestal moderno de ladrillo se sitúa un sagrario de tres puertas con esculturas, en relieve y exentas, rematado por una talla en madera dorada de santa Clara (**il. 141**); este sagrario es el original del retablo, aunque antes del traslado del convento y desde fecha imprecisa (tal vez h.1884 ⁹⁵⁷) se sustituyó por otro, utilizándose aquél como relicario en el coro alto.

El cuerpo está formado por una sola calle y piso y presenta un gran lienzo de altar ricamente enmarcado por finas pilastras cajeadas y columnas salomónicas (una en cada lado), cubiertas de abundante decoración vegetal. La pintura, al óleo sobre lienzo, representa *la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos*, tiene unas dimensiones de 340 x 240 cms. y está firmada y fechada, con letras mayúsculas, en la zona inferior central: “VIC ^[e] BE[RD]USAN, fa^t, 167[¿3?]”. Un entablamento bastante desarrollado y anguloso da paso al ático, donde únicamente se han conservado los elementos ornamentales de remate. En este lugar se dispondría el cuadro del *Calvario* que a continuación comentaremos, y cuya enmarcación de mazonería fue vendida y, según algunas fuentes, llevada a Pamplona ⁹⁵⁸.

Debemos suponer, pues no hay constancia documental de la capitulación, que los tres retablos fueron realizados a consta de los legados de Juan Sanz de Latrás y su esposa, y encargados por sus ejecutores testamentarios, pues aquellos fallecieron en 1666 y 1669, respectivamente. Es lógico pensar que la adjudicación de la parte pictórica a Vicente Berdusán se debiera a la satisfacción por el trabajo que anteriormente había realizado el artista ejeano para estos mismos encargantes en 1671 en la capilla de San Martín de Tours de la seo oscense, del que ya hemos tratado, y en última instancia a su destacada participación en el conjunto de la capilla de San Joaquín, contigua a la anterior. Parece que Berdusán siguió contando con el favor de los mencionados albaceas, pues en 1678 pintó, como complemento de lo ya realizado en la capilla de San Martín, los dos espectaculares lienzos con episodios de la vida del santo que cubrían los lienzos laterales de la misma, de los que también se ha hablado.

Aunque ya se ha hecho alusión en diversas partes de este trabajo a la relación de José Santolaria con los condes de Atarés, otras noticias abundan en ella; sirva de ejemplo el encargo hecho a aquél por el cabildo el 24 de abril de 1670 para que tratara con las madres capuchinas acerca del ingreso en el convento de Teresa Sanz, en

⁹⁵⁶ . Este jeroglífico parece proceder del libro de Barolomeo de Pisa *Conformidad entre san Francisco y Cristo* (1399), reeditado y ampliado por Petrus de Alba bajo el título *Naturae prodigium, hac est sancti Francisci vita* (Madrid, 1651). Vid. MÁLE, 1951 / 2001, p. 171.

⁹⁵⁷ . En esa fecha consta el pago de 167 duros por parte de un particular para la construcción de un tabernáculo, debido a que el anterior estaba muy deteriorado (A.C.C.H., *Registro Universal...*, “Memoria de las limosnas...”, s.f.).

⁹⁵⁸ . Las propias religiosas nos lo han comunicado de forma oral, y también se recoge así en: NAVAL MAS, 1980, pp. 139-144.

cumplimiento del deseo expresado antes de su muerte por Ana María Sanz de Latrás, fundadora del convento ⁹⁵⁹.

El gran lienzo que ocupa el cuerpo del retablo representa la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos* (cat. 18a) (il. 142-145), y obedece a uno de los modelos básicos utilizados para este asunto, que sigue el relato de finales del s. XIII contenido en el apéndice de un códice que copia los *Moralia in Job* de san Gregorio Magno (Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza), donde la visita de María en carne mortal tiene lugar cuando Santiago y los convertidos se encontraban orando en su retiro nocturno a las orillas del Ebro; en ese momento vieron a la Virgen sobre un pilar de mármol entre dos coros de ángeles, señalando el lugar elegido para edificar un templo a ella dedicado.

En el cuadro aparece la Virgen con el Niño sobre la columna en el eje vertical y una línea de horizonte que marca el otro eje y sirve de separación entre el grupo terrenal formado por Santiago y los siete convertidos y el rompimiento de gloria con un “arrebatao tropel” –en expresión de Weisbach ⁹⁶⁰- de ángeles músicos, cuya agitación y diversidad de posturas contrastan con la actitud serena y estática de la Virgen. La transición entre las zonas terrenal y celestial viene marcada por una banda horizontal, correspondiente a un segundo plano angélico, que ha sido tratado con tonalidades claras, casi traslúcidas, bien distintas de los colores más opacos y saturados utilizados en el resto, dando así una sensación de espacio inabarcable.

Este modelo simétrico-axial aparece con frecuencia en grabados de la primera mitad del s. XVII, como la conocida estampa de Diego de Astor de 1610 (il. 146), que a su vez inspiró el frontis de la obra de fray Diego Murillo *Fundación milagrosa de la Capilla Angélica y Apostólica de la Virgen del Pilar* (Barcelona, 1616) (il. 147), si bien en este caso la Virgen aparece sin el Niño, rodeada de un resplandor solar en forma de mandorla flanqueada por ángeles músicos, y los convertidos no se disponen en semicírculo alrededor de la columna, sino que se dividen en dos grupos que permiten ver, en el fondo, una vista del río Ebro (con puente) y de la ciudad de Zaragoza. Entre los precedentes iconográficos podemos señalar también un grabado editado en París a comienzos del s. XVII (il. 148); esta vez la Virgen lleva al Niño, sus pies reposan sobre una nube y está coronada; la rodean una pareja de ángeles músicos, aunque el grupo terrenal sigue dividido. También con el Niño, pero sin corona, se presenta la Virgen del aguafuerte de fray José de la Cruz inserto en el *Trasunto notarial del proceso Sentencia del Milagro de Calanda* (1640-1641) ⁹⁶¹; este milagro, que supuso un notable impulso de la devoción pilarista, dio pie a otros grabados donde al episodio de la aparición a Santiago se une Miguel Pellicer, el “cojo de Calanda” cuya pierna fue restituida (il. 149). Para los ángeles músicos, sirva lo dicho a propósito del retablo de San Martín.

El lienzo que remataba el retablo, ahora convertido en cuadro de caballete, representa el *Calvario* (cat. 19) (il. 150) y muestra una composición simplificada y un planteamiento austero, en línea con lo apuntado por el pintor francés Le Brun para este dramático asunto ⁹⁶². La cabeza elevada de Cristo, su mirada hacia el cielo y su boca entreabierta nos indican que se trata de un Cristo expirante que refleja el pasaje evangélico de la Pasión en el que se dirige al Padre diciendo: “*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*” ⁹⁶³. La Virgen de pie, enjuga sus lágrimas con un pañuelo

⁹⁵⁹ . A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

⁹⁶⁰ . WEISBACH, 1942.

⁹⁶¹ . Cfr. ROY SINUSÍA, 1998, p. 71, núm. 35. En esta publicación aparecen catalogados y reproducidos muchos otros grabados que responden a esta misma tipología.

⁹⁶² . MÂLE, 1951 / MÂLE, 2001, pp. 249 y ss.

⁹⁶³ . *Evangelio de san Mateo*, 27, 46.

pero soporta con serenidad y entereza el sufrimiento de Jesús. San Juan, al otro lado, lleva su mano derecha al pecho y parece esbozar una ligera sonrisa, mostrando así la confianza en la superación del trance de la muerte y el cumplimiento de la promesa. Tras la cruz, un celaje sombrío y tormentoso sobre el que se recortan los muros de Jerusalén.

De los calvarios pintados por Berdusán, tal vez sea éste, junto con el del convento de Santa Teresa de Lazcano (Guipúzcoa), firmado y fechado en 1664, el más acertado pictóricamente, si bien es cierto que, por lo general, estas pinturas presentan una ejecución bastante estereotipada y un estado de conservación deficiente (tal vez por su habitual ubicación en la parte más alta de los retablos), lo que dificulta un análisis exhaustivo y detallado. No obstante, la versión oscense presenta, en las figuras laterales, unas actitudes y gestos distintos de los ejemplares de Lazcano, Funes (retablo mayor de la parroquia) y Tudela (retablo del Espíritu Santo de la catedral), que a su vez son muy similares entre sí.

En el ámbito aragonés, existen otras dos versiones posteriores en el coronamiento de los retablos mayores de las parroquiales de Villafranca de Ebro (Zaragoza) y Ojos Negros (Teruel), con el mismo número de personajes y pequeñas modificaciones en las actitudes de éstos.

Como ya se ha explicado, a ambos lados del retablo mayor se situaban, ocupando los frentes del transepto de la iglesia, sendos retablos de menor tamaño, dedicados a san Francisco de Asís (lado del Evangelio) y santa Clara (lado de la Epístola), que estaban presididos por lienzos de los titulares. Desposeídos de la mazonería, estas obras se localizan respectivamente en el coro de la iglesia y en el claustro del convento nuevo.

El cuadro de *San Francisco de Asís en oración* (cat. 20) (il. 151) presenta al santo de pie, en un paisaje natural, vestido con hábito parduzco ceñido con cingulo de tres nudos (que representan los votos de pobreza, castidad y obediencia, las tres virtudes franciscanas). De aspecto joven, con barba rala y descuidada, muestra un rostro de rasgos finos, con un claro tono ascético en los pómulos salientes y las mejillas hundidas, consumido de ardor místico y expresión carente de la alegría y afabilidad que mostraba en las representaciones italianas de los siglos XIII y XIV⁹⁶⁴. Se aprecian también la tonsura monacal y algunos de los atributos personales del *poverello*: el crucifijo que sostiene entre las manos; un libro abierto a sus pies sobre el que reposa una calavera, atributo de la muerte, metáfora de la inanidad de lo humano y símbolo de la piedad cuya visión excitaba la meditación de los santos contemplativos⁹⁶⁵; y por supuesto las cinco llagas visibles (manos, pies y costado, esta última a través de un roto del sayal), evidencia de la estigmatización (crucifixión sin cruz) que soportó durante dos años y prueba palpable de su carácter de émulo de Cristo (*Christi imitator*), que queda subrayado por la mirada que dirige al Crucificado, como si lo hiciera a un espejo.

El canon de la figura es alargado y llama la atención su movimiento ondulante y torsionado, de gran elegancia, que parece encontrar su correspondencia en los estilizados árboles del bellissimo paisaje de fondo.

Para la figura del protagonista, el modelo más cercano que hemos encontrado es el que aparece en el frontispicio de la serie de la vida del santo (Amberes, 1587) integrada por veinte grabados abiertos por Philippe Galle⁹⁶⁶ (il. 152). En la estampa, el

⁹⁶⁴ . Este nuevo tipo, fijado por el Greco, es el que adoptó el arte español contrarreformista (REAU, 1997, t. 2, vol. 3, p. 558-559).

⁹⁶⁵ . En este sentido, Emile Mâle (MÂLE, 1951, p. 211) se refiere a san Francisco como "... *especie de Hamlet, cual nuevo Saturno cristiano*".

⁹⁶⁶ . Esta edición corregía y aumentaba otra anterior integrada por dieciséis estampas (GIEBEN, 1976).

santo aparece en un paisaje natural, con el crucifijo en las manos y la pierna derecha flexionada y apoyada sobre un orbe con cruz, aunque su pose es mucho menos dinámica.

El profesor Pérez Sánchez⁹⁶⁷ fechó el lienzo h. 1690 y lo considera –al igual que la Santa Clara- obra “... muy significativa del estilo maduro de su autor”, correspondiente “... a un momento muy avanzado de su producción”. Lo relaciona con las obras del convento de las Capuchinas de Tudela, fechadas en 1696, y en particular con el san José del lienzo de la *Imposición del collar a santa Teresa*, aunque valora en mayor medida el cuadro oscense por su especial severidad y elegancia. Muy interesante es la observación de este mismo autor acerca de la semejanza con las fisonomías y los modos de hacer de Francisco Camilo, que ya hemos visto en las pinturas de la capilla de San Joaquín⁹⁶⁸ y que también constataremos más adelante.

El cuadro que representa a *Santa Clara de Asís* (cat. 21) (il. 153), primera discípula de san Francisco, nos la presenta de pie y girada de tres cuartos. Viste el hábito pardo con velo negro y sandalias, y sujeta con las manos, utilizando para ello un vistoso paño rojo volado, su atributo único: el ostensorio o ciborio eucarístico, relacionado con la devoción de la santa a la Eucaristía y con un hecho bien conocido de su biografía: en 1241 (dos años antes de morir) los sarracenos procedentes de Nocera (localidad próxima a Asís) quisieron saquear el convento de San Damián, pero Clara salió a su encuentro con el Santo Sacramento en una custodia y los puso en fuga. El fondo del lienzo es neutro, con resplandor en torno a la custodia y cabezas de angelitos entre nubes.

La imagen de la santa con el ostensorio conforma su iconografía tradicional, y así aparece en el grabado de Adrian Collaert (il. 154), a partir de un original de Adam van Noort, que sirve de frontispicio de la serie “Icones Sanctae Clarae” (Amberes, h. 1613-1621), formada por treinta y seis estampas⁹⁶⁹. También Rubens la representó de esta forma en el cartón para tapiz *Los Defensores de la Eucaristía*, donde la postura de la santa, el tipo de custodia y la forma de sostener ésta coinciden con el lienzo oscense⁹⁷⁰.

En opinión del profesor Pérez Sánchez⁹⁷¹, esta obra resulta mucho más acorde con el estilo y calidad habitual del ejeano, aunque es preciso tener en cuenta que la tela se encuentra bastante alterada debido a los efectos producidos, durante la guerra civil (1936-1939), por un proyectil que penetró “... por la ventana que daba a la casa del capellán, causando graves daños en la estancia y en un cuadro de Santa Clara”⁹⁷². En cualquier caso, la pose de la santa resulta bastante estática, sobre todo si la comparamos con la actitud más vehemente que adopta, por ejemplo, la *Santa Clara ahuyentando a los sarracenos* (1693; Madrid, Museo del Prado) pintada por Isidoro Arredondo.

Respecto a la cronología dada por Pérez Sánchez para el *San Francisco*, y aunque carecemos de argumentos de tipo documental, nos inclinamos por datar los dos

⁹⁶⁷ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 b, pp. 280-281

⁹⁶⁸ . Vid. apartado 3.2.2.

⁹⁶⁹ . Esta serie, la más importante de la vida de la santa, fue ideada por el franciscano Henricus Sedulius como complemento visual de su *Historia Seraphica...* publicada en 1613, que incluía una vida de Clara de Asís; a Sedulius corresponden los textos que acompañan a las imágenes.

⁹⁷⁰ . No así el rostro, al que como es sabido Rubens aplicó los rasgos de la infanta Isabel Clara Eugenia (VOSTERS, 1990, p. 95).

⁹⁷¹ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 c, p. 300.

⁹⁷² . PEÑART PEÑART, 1992, pp. 319-320. En esta misma publicación se da cuenta de la destrucción de un cuadro de grandes proporciones de la *Virgen del Rosario con santo Domingo* que estaba en la zona de la escalera del torno, así como de los daños sufridos por el cuadro del retablo mayor de la iglesia, que hubo de restaurarse con cierta urgencia en 1957.

lienzos en la misma fecha que el retablo mayor, aunque indudablemente la calidad de aquél pueda hacer pensar en un estilo más evolucionado.

También en el convento de las capuchinas se conserva una *Inmaculada* que en algún momento ha sido atribuida, sin ningún fundamento, al artista ejeano. Por tratarse de una atribución rechazada, el análisis de esta obra se realiza en el lugar correspondiente.

Una nueva obra, de carácter menor y datable en estos mismos años iniciales de la década, viene a sumarse a la producción oscense. Se trata de un lienzo de la *Virgen con el Niño* (cat. 16) (il. 155) que actualmente se conserva en una de las crujiás del claustro del convento de Santa Teresa de MM. carmelitas descalzas en Huesca.

La Virgen, sentada y con la mirada perdida al frente, con túnica de color carmín, manto azul y un velo transparente en el escote, sostiene levemente con sus manos un paño o gasa casi transparente que deja al descubierto el cuerpo desnudo del Niño Jesús (al que posteriormente se le añadió un tosco repinte a modo de paño de pureza), que se sitúa sobre un orbe y se sostiene de pie con su mano izquierda agarrada al cuello de su madre. El fondo es neutro, en tonos verdosos que tienden a amarillos-anaranjados en el resplandor del aura que rodea la cabeza de la Virgen.

El cuadro intenta evidenciar la naturaleza humana de Jesús mediante la representación de su desnudez y su sexo (la *ostentatio genitalium*), que la Virgen se encarga de mostrar. Si la desnudez remite a la encarnación, la presencia del orbe enriquece el mensaje añadiendo un carácter prefigurativo de la Pasión y, sobre todo, de la redención del género humano⁹⁷³, en el que también participa la Virgen; mensaje doctrinal que, con el repinte que presenta el cuadro en la actualidad, resulta alterado –o más bien anulado–.

El tipo humano de la Virgen es el mismo que aparece en el cuadro principal del retablo del lado del Evangelio de la capilla de san Joaquín, y el del Niño, rubicundo, de carrillos prominentes y pelo rubio ensortijado, es el que Berdusán adoptará mayoritariamente de ahora en adelante.

Cabría relacionar esta obra, tanto por algunos elementos formales y compositivos como por su mensaje salvífico, con un lienzo de la *Sagrada Familia* atribuido a Berdusán que se conserva en el convento de dominicas de Tudela⁹⁷⁴, si bien este último lienzo enriquece y remarca su iconografía con la presencia de otros elementos: la Cruz en el cielo, cuya presencia señala José, la serpiente que se desliza sobre el orbe y, al fondo, una imagen enmarcada en óvalo que parece de la Inmaculada.

El precedente más claro del Niño como *Salvator mundi* unido a la Virgen corredentora lo encontramos en un grabado de Diana Ghisi según diseño de Niccolò Pessaro, en el que María, sentada y con los pies sobre la luna creciente, sostiene en su regazo al Niño erguido con su mano izquierda, mientras con la derecha sujeta el cetro y el orbe (il. 156).

El convento de Santa Teresa fue fundado en 1642 por la comunidad de Tamarite de Litera (Huesca), que se trasladó debido a la inseguridad provocada por la guerra de Cataluña. Para la fundación contó con las rentas de la fundadora, Violante de Guaso, viuda de Gaspar Olcinellas, caballero natural de Tamarite. Tras superar la reticencia inicial de algún propietario que se negó a ceder sus terrenos para la erección del convento, éste pudo comenzarse en 1660 y se inauguró en 1675, aunque la iglesia definitiva (lo único conservado en la actualidad) se levantó en el primer cuarto del s.

⁹⁷³ . STEINBERG, 1989.

⁹⁷⁴ . GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. 339 y lám. 555.

XVIII ⁹⁷⁵. Consta en el *Lumen domus* del convento, escrito en 1716 por el capellán Joseph Perod, la limosna de ocho mil sueldos entregados por el conde de Atarés en agradecimiento a las monjas por su restablecimiento:

“El Conde de Atares estando para morir pidio la Salud por medio de las oraciones de las Madres, y la consiguio y dio de limosna quatrocientas libras”
⁹⁷⁶

A esta cantidad deben sumarse los cuatrocientos escudos de limosna que la condesa, Magdalena Sanz de Latrás, dejó en su testamento, con el ruego de que las religiosas la encomendaran a Dios ⁹⁷⁷; este dinero fue recibido por las monjas de manos de José Santolaria, ejecutor de la testadora, el 3 de julio de 1669 ⁹⁷⁸. Todos estos caudales, junto con otras donaciones de particulares y algunas pensiones y censales cargados a favor de las monjas por el Concejo, debieron emplearse en la dotación del convento, aunque nada podemos concretar sobre la procedencia y el encargo del lienzo.

Las pinturas para el monasterio de Veruela (Zaragoza)

En los primeros años de la década, Berdusán hubo de compatibilizar los importantes encargos oscenses –y los nada desdeñables trabajos para localidades navarras- con otra empresa artística de gran alcance destinada al Real Monasterio de Santa María de Veruela (Zaragoza), perteneciente a la orden cisterciense y emplazado en el somontano del Moncayo. Asistimos, por tanto, a un momento de febril actividad en el obrador tudelano del ejeano, cuya pintura se resiente en ocasiones, tal vez por la necesidad de cumplir en tiempo y forma con los numerosos compromisos, de una factura algo descuidada en el dibujo, pero por lo mismo atrevida y vibrante en la pincelada. Pensamos, por tanto, que las desigualdades no se deben tanto a una participación amplia del taller como a una ejecución rápida y desenfadada, que por otra parte se acomoda bien al estilo imperante en la pintura del momento. No obstante esta preocupación creciente por los efectos plásticos y lumínicos, en los lienzos que vamos a estudiar se da todavía un cierto equilibrio que dota a su pintura de corporeidad y fuerza expresiva.

La confusa fortuna historiográfica del conjunto pictórico verolense hace necesarias unas aclaraciones previas, que preceden a la descripción de las obras y al análisis de otros aspectos concernientes al encargo, ubicación original y sucesivos movimientos de los cuadros hasta el momento presente.

Las pinturas que componen este conjunto ingresaron en el Museo de Zaragoza a raíz de la desamortización, entre los años 1836 y 1848 ⁹⁷⁹. Como ya avanzamos ⁹⁸⁰, fue

⁹⁷⁵. FONTANA CALVO, 1998, pp. 24 y 101 y ss..

⁹⁷⁶. A.C.S.T., *Lumen domus o Cabreo de todas las rentas que tiene el Convento de S^a. Theresa de Jesus de Carmelitas Descalzas de la Ciudad de Huesca... Año 1716. Dirigido, y Ordenado por Mosen Joseph Perod Capellan de dichas Madres, con la mayor Claridad que ha podido alcanzar. En dicho Año de 1716, “Bienhechores que ha tenido este Convento, y tendra en adelante”, f. 753 r.*

⁹⁷⁷. Doc. 13.

⁹⁷⁸. A.H.P.H., sección “Protocolos”, not. Pedro Miguel de Latre, año 1669 (sig. 5920), ff. 257 r.-258 r.

⁹⁷⁹. Fue en 1836 cuando la Comisión Artística de la Real Academia de San Luis de Zaragoza elaboró los inventarios manuscritos de bienes (fundamentalmente pinturas, esculturas y libros) procedentes de los conventos y monasterios suprimidos en Zaragoza (ACADEMIA, 1836), y doce años después vieron la luz los primeros catálogos manuscritos del museo (CATÁLOGO, 1848). Ambas fuentes han sido consultadas en el propio museo.

⁹⁸⁰. Apartado 3.1.

Valentín Carderera el primero en aludir -sin mucho detalle- a este ciclo monástico verolense de Berdusán en su prólogo a la edición de 1866 de los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez, donde dice que el pintor “...dejó numerosas obras coloridas con buen gusto en las iglesias de Huesca, en el monasterio de Veruela y en Navarra”⁹⁸¹. No es extraño que Carderera conociera estas obras, pues ya formaban parte de los fondos del museo y como tales aparecen reseñadas en los primeros inventarios manuscritos de 1848, así como en el primer inventario impreso de 1867, donde se recogen, con gran precisión, los doce cuadros que tradicionalmente -y con algunas modificaciones e imprecisiones ya señaladas- se le han venido atribuyendo hasta la actualidad⁹⁸², a saber: *San José y el Niño Jesús*, *San Joaquín y la Virgen Niña*, *Santa Ana y el Niño Jesús*, *San Benito de Nursia*, *San Bernardo de Claraval*, *La conversión del duque Guillermo de Aquitania*, *Entrada de san Bernardo en Milán*, *San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza*, *San Bernardo obligando al diablo a sustituir una rueda de su carroza*, *Curación milagrosa de san Bernardo (Aparición de la Virgen a san Bernardo con san Benito y san Lorenzo)*, *Aparición de la Virgen a san Bernardo (Lactatio)* y *Abrazo de Cristo a san Bernardo (Amplexus)*. Estas obras se han datado en torno a los años 1671-1673 como resultado de aplicar a la totalidad la cronología que proporcionan cuatro de los lienzos (los únicos que aparecen visiblemente fechados⁹⁸³).

Tomando como punto de partida este listado y antes de detallar y justificar nuestra nueva propuesta crítica de atribuciones, debemos hacer algunas observaciones puntuales. En primer lugar, el lienzo *San José y el Niño Jesús*, que algunos autores (entre ellos el conde de la Viñaza, a quien siguen otros) incluyen en el lote verolense, procede en realidad del colegio de San Vicente Ferrer que los dominicos fundaron en Zaragoza, y está firmado pero no fechado⁹⁸⁴. Los de *San Joaquín y la Virgen Niña* y *Santa Ana y el Niño Jesús*, de idénticas dimensiones, forman una miniserie, al igual que ocurre con los de *San Benito de Nursia* y *San Bernardo de Claraval* y con los de la *Lactatio* y el *Amplexus*, piezas estas últimas que históricamente han suscitado bastantes dudas -justificadas, como veremos- en cuanto a su atribución. Los cinco cuadros restantes, de gran formato, constituyen un ciclo de escenas históricas y legendarias de la vida de san Bernardo, si bien uno de ellos (el único de este lote que no está firmado ni fechado) presenta un estilo claramente diferenciado del resto.

Analizaremos por separado cada uno de estos grupos de obras y, a continuación, propondremos alguna atribución nueva y trataremos conjuntamente los aspectos relativos al encargo, la cronología, la ubicación original de las obras y sus sucesivos movimientos y emplazamientos hasta la actualidad.

Los lienzos de *San Joaquín y la Virgen Niña* y *Santa Ana y el Niño Jesús* pueden ser considerados una pequeña serie temática, y sus medidas casi idénticas refuerzan la idea de *pendant*. El primero (**cat. 27**) (**ils. 157-158**), de 176 x 122 cms., nos presenta una composición con un grupo principal de personajes formado por la Virgen Niña, de pie, casi en el eje vertical; san Joaquín, también de pie, a la izquierda; y dos ángeles semiarrodillados que ofrecen un plato con frutas a la Virgen, a la derecha. La ambientación de la escena se consigue, como es habitual, con elementos arquitectónicos

⁹⁸¹ . MARTÍNEZ, 1866, p. 29.

⁹⁸² . Sirvan como ejemplos de publicaciones recientes donde aparecen esos doce cuadros el artículo compilatorio de Belén Díaz de Rabago (DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992) y el estado de la cuestión trazado por Gonzalo M. Borrás (BORRÁS GUALIS, 1998, pp. 110-111).

⁹⁸³ . En realidad son cinco las obras fechadas, pues además del ciclo formado por los cuatro grandes cuadros de la vida de san Bernardo lo está la *Santa Ana y el Niño Jesús*, también dentro de ese lapso temporal.

⁹⁸⁴ . Su estudio se incluye al final de este apartado.

(columnas, pilares, machones, arcos, balaustradas...) de corte clasicista y un cortinaje recogido que se abren a un fondo de celaje denso roto por un resplandor con cabezas de angelitos en el ángulo superior derecho que cae en diagonal en dirección a la Virgen. La figura de ésta queda remarcada también por las actitudes y posturas de los demás personajes que la rodean en semicírculo (nótese la confluencia y continuidad lineal de los brazos), aunque ella parece desviar la atención del espectador, en un giro algo forzado, hacia la figura de un Joaquín anciano de canon alargado, con mirada algo perdida, que posa la mano derecha en ademán protector sobre su hombro, mientras con la otra se apoya en un alto bastón. Todas las fisonomías que aquí aparecen son las características de Berdusán, ya descritas en obras anteriores, aunque trabajadas con una mayor soltura y abocetamiento, apreciable en algunos detalles como los cabellos ondulados o el velo del ángel que, zigzagueante, se eleva desafiando la ley de la gravedad.

Destaca el tratamiento perspectivo de las arquitecturas, dispuestas en planos de profundidad y con unas tonalidades progresivamente más desvaídas, que evocan lejanamente los decorados del *Veronés*, y de forma más cercana el escenario ideado por Carreño de Miranda para el *Festín de Herodes* (cuadro desaparecido, pintado para la parroquia madrileña de Santiago, del que el Museo del Prado posee un boceto) o algunos fondos de Murillo.

El celaje y el rompimiento de gloria llaman poderosamente la atención, tanto por la espectacular combinación cromática de azules-verdosos y amarillos-dorados, como por la densidad y materialidad conseguida con una pincelada tremendamente valiente que contrasta con el dibujo más apretado y el modelado más definido de las figuras del primer plano. En estos rasgos se aprecia también con claridad la influencia veneciana asimilada por Berdusán, e incluso nos atrevemos a señalar la asociación mental que establecimos, al contemplar esta obra por primera vez, entre esta parte del cuadro y la lluvia fecundante de la *Dánae* de Tiziano.

Es también destacable, por su situación central en la composición, la bandeja de frutas que la Virgen recibe en ofrenda, pues constituye un bodegón integrado que encontramos casi idéntico en otras obras de Berdusán⁹⁸⁵ y nos recuerda el grabado de Jan Muller según Spranger *Las ninfas ofrendando a Venus* (il. 159), obra cuya composición general y distribución de masas encajan además bastante bien con la del cuadro que analizamos.

No fue ésta la única ocasión en la que el pintor ejeano acometió este tema. Lo hizo también en uno de los lienzos colaterales del retablo mayor (1680) de la parroquia de Magallón, pero en esa ocasión, como veremos, invirtió la posición de san Joaquín y de los ángeles, y acentuó el protagonismo de la Virgen.

El lienzo que hace pareja con el anterior representa a *Santa Ana y el Niño Jesús* (cat. 26) (il. 160-162), si bien en algunas publicaciones se confunde la figura del Niño con la de la Virgen. Mide 175 x 121 cms., está firmado y, como hemos podido comprobar recientemente⁹⁸⁶, fechado en 167[¿3?]. Representa a santa Ana, de pie, con túnica azul y manto marrón, llevando de la mano al Niño, en dinámica postura de avance y con vestido ceñido de color carmín y paño o lienzo blanco que se agita

⁹⁸⁵ . Por ejemplo en el lienzo de *San Joaquín y la Virgen Niña* del retablo mayor de Magallón (1680), en el *San José con el Niño* del retablo de Villafranca de Ebro (1689) y en el del mismo tema de la parroquia de Hecho (Huesca).

⁹⁸⁶ . Agradecemos al Museo de Zaragoza, en las personas de su conservadora y su restauradora de Bellas Artes, las facilidades dadas para esta comprobación, que exigió la retirada del marco que tapaba parcialmente la inscripción.

zigzagueante tras su cabeza, resaltándola, hasta confundirse con el fondo. Sobre ellos se sitúa un rompimiento de gloria con angelitos revoloteando y lanzando flores a su paso. La escena se desarrolla sobre un pavimento neutro y uniforme, valorado únicamente por las flores del primer plano y por las sombras de las figuras, entre dos arquitecturas poco definidas cuyas masas pétreas dejan ver, tras los dos protagonistas, una balaustrada que abre a un fondo de paisaje natural; éste ofrece un celaje azul que adquiere tonalidades verdosas gracias a los amarillos-ocres-dorados que se difuminan desde la zona superior del resplandor. Las figuras adquieren corporeidad gracias a la luz cenital que los baña, y transmiten dinamismo merced al tratamiento anatómico (sobre todo en el Niño y en los escorzos de los angelotes) y de los pliegues, así como a la pincelada suelta y vibrante. Al buen efecto general que produce la obra contribuyen, como en el caso anterior, la sencillez y el equilibrio compositivos, la iluminación clara, la riqueza cromática y el adecuado uso de las perspectivas geométrica y atmosférica. Berdusán pudo servirse, con bastante libertad, de algún diseño de Rubens, como la *Trinidad de la Tierra* grabada por Schelte à Bolswert (il. 163).

Los cuadros de *San Benito de Nursia* y *San Bernardo de Claraval*, actualmente expuestos (como los dos anteriores) en la sala dedicada a Berdusán del Museo de Zaragoza, componen también una miniserie. El primero (cat. 31) (il. 164-166), de 178 x 105 cms., representa al fundador de los benedictinos erguido y en posición levemente girada, con la cogulla negra de la orden⁹⁸⁷ y sus atributos de abad y fundador: mitra sobre una mesa vestida, báculo en su mano derecha y libro de la Regla en la izquierda. Un elemento arquitectónico (pilar o machón) aparece ligeramente insinuado a la izquierda, y al otro lado se aprecia una balaustrada que da paso a un paisaje natural con árboles y amplio celaje iluminado con luces de atardecer. El uso de la luz sirve para resaltar las partes esenciales: rostro, manos, báculo y mitra. Los tonos generales son ocres y neutros de gran calidez.

Esta obra, como la que forma pareja con ella, ha sufrido varios ajustes al bastidor, que inicialmente terminaba en un arco de medio punto algo tosco. En la restauración de los lienzos en 1989 se sustituyó por uno rectangular, lo que obligó a rellenar el espacio sobrante entre el marco y el bastidor embutiendo unas enjutas de madera coloreada entonadas con el fondo de la pintura. Este cambio dejó visibles algunas zonas de la pintura antes ocultas por el doblez. La peculiar forma original de estos lienzos, rematados en medio punto, da pie a la hipótesis de que ocuparan las calles colaterales de un retablo⁹⁸⁸; tal vez el mismo mueble litúrgico cuyo remate podría ser un copete con pintura de la *Inmaculada Concepción* cuya atribución a Berdusán nos parece segura y de la que trataremos más adelante. El hecho de que el modelo de Inmaculada se aproxime a la utilizada por Berdusán en el retablo mayor de Magallón (1680) y, sobre todo, la soltura y acierto de estas obras, nos llevan a ampliar su cronología, que situamos en la década de 1670.

No parece que Berdusán tuviera muy presente, a la hora de buscar alguna referencia visual para el santo fundador de los benedictinos, una de las principales fuentes gráficas y literarias sobre su vida: la *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti. Ex Libro II Dialogorum Beatii Gregorii Papae et Monachi collecta...* (1579, 1ª ed.), edición versificada del libro II de la obra escrita en el s.VI por san Gregorio

⁹⁸⁷ . La presencia del hábito negro es significativa, pues en los retratos de san Benito encargados por las observancias benedictinas reformadas (camaldulenses, olivetanos, cistercienses...) no es infrecuente la utilización del hábito blanco.

⁹⁸⁸ . Recordemos que Berdusán ya había utilizado este formato, que trata de simular las hornacinas escultóricas, para los cuatro cuadros que ocupan las calles laterales de los retablos de la capilla de San Joaquín.

Magno *De vita et miraculis Patrum Italicorum et de aeternitate animarum* (más conocida como *Libro de los Diálogos*); la *Vita et Miracula* estaba ilustrada con cincuenta estampas de Aliprando Capriolo según dibujos de Bernardino Passeri, acompañadas de dísticos latinos. De esta obra se hicieron varias reimpressiones en los años siguientes ⁹⁸⁹.

El lienzo de **San Bernardo de Claraval (cat. 32) (il. 167)**, de similares dimensiones, lo presenta con el hábito blanco del Cister, de tres cuartos y con la pierna izquierda ligeramente adelantada, con el báculo de abad en su mano derecha y la mitra sobre el libro de la Regla en la izquierda. Como en el anterior, la arquitectura aparece levemente insinuada y el fondo es de paisaje natural con luz vespertina.

Acerca del posible modelo inspirador, como es sabido, no existe ningún retrato del natural de san Bernardo, pero sí descripciones físicas y morales de sus primeros biógrafos, que lo dibujan de talla mediana, delgado, de piel fina, rostro demacrado, espiritualizado por el ayuno y la austeridad, cabeza casi rapada con tonsura en forma de corona, barba rala y ligeramente plateada, mirada limpia, semblante serio, sereno y bondadoso, y actitud reservada ⁹⁹⁰.

Así le presenta el retrato que figura en la dedicatoria de la *Vita et miracula, D. Bernardi Claravalensis Abbatis...* (Roma, 1587) **(il. 168)** ⁹⁹¹, la primera de las vidas del santo que se publicó ilustrada; *effigies* que probablemente tuvo su primera plasmación artística en el busto-relicario de plata que se hizo h. 1330-1348 para depositar el cráneo de Bernardo ⁹⁹² y que se volvió a utilizar sin apenas variación en la serie *Sancti Bernardi Melliflui doctoris...* (1653) ⁹⁹³ **(il. 169)**.

⁹⁸⁹. Nosotros hemos utilizado la de 1597, que fue publicada a lo largo de 1980 en varios números de la revista *Cistercium*.

⁹⁹⁰. GODOFREDO DE AUXERRE, *Vita Prima*, libro III, cap. I, núm. 1, P.L. 185, col. 303 / DURÁN, 1990, pp. 61-63.

⁹⁹¹. *VITA ET MIRACULA*, 1587 / 1991. Publicada a iniciativa de la Congregación de Castilla y dedicada al cardenal Ieronimo Rusticuccio, protector de la orden cisterciense española, consta de 56 estampas inspiradas en los cuatro primeros libros de la *Vita Prima*; los grabados responden a diseños de Antonio Tempesta y fueron ejecutados por Querubino Alberti, Raffaello Guidi, Philippe Gallo (Thomassin), N.B. (Natale Bonifacio de Sebenico) y C.G.F. (¿Camilo Graffica *el friulano*?) Las didascálicas latinas correspondieron al poeta romano Giulio Roscio y el texto narrativo pudo ser realizado por Bernardo Gutiérrez, monje del monasterio de Santa María de Huerta, a la sazón procurador general de la congregación castellana en Roma (cfr. ALLO MANERO y ESTEBAN LORENTE, 1985).

⁹⁹². Este busto, que fue fundido en París durante la Revolución, es el que pudo ver en Claraval, en 1667, el cisterciense suizo Joseph Meglinger, quien lo reprodujo en su obra *Nova melliflui Ecclesiae doctoris S. Patris Bernardi effigies* (Badae Helvetiorum, 1670) (cfr. DURÁN, 1990). Tal vez anterior a este busto-relicario era una estatua en piedra que coronaba la tumba del santo (demolida también en 1793) y que ahora se conserva en una capilla de la localidad francesa de Bar-sur-Aube. Ambas esculturas debieron de ser los principales modelos para la plasmación plástica de la *vera effigies*, luego difundida a través de la pintura y el grabado.

⁹⁹³. *SANCTI BERNARDI*, 1653. Recordemos que las 53 estampas de esta serie fueron dibujadas por Philip Fruytiers y pasadas a la plancha por Jacobus Neefs.



Natale BONIFACIO según Antonio TEMPESTA, portada de la *Vita et miracula, D. Bernardi Claravalensis Abbatis...* (Roma, 1587).

Por otro lado, cabría relacionar los cuadros de *San Benito* y *San Bernardo*, por su severidad y monumentalidad, con el estilo algo arcaico, bajo influencia carduchesca, de Bartolomé Román (=1647) –el que fuera maestro de Carreño-, bien ejemplificado en los cuadros de santos y venerables benedictinos que, procedentes del Museo de la Trinidad, se encuentran hoy dispersos ⁹⁹⁴ (il. 170); cuadros que Ceferino Araujo relacionó con Alonso Cano ⁹⁹⁵. No obstante, esa impresión se contrarresta y toma vida gracias a una pincelada nerviosa y ondulante, y a una iluminación que modela con destreza –y no sin cierto efectismo- las figuras y los espacios.

Los cuatro grandes cuadros que vamos a analizar a continuación presentan otros tantos episodios, históricos o legendarios, de la vida pública de san Bernardo. Se trata de unos “grandes panoramas” –en palabras de Guinard ⁹⁹⁶- que reproducen episodios bien conocidos; episodios que, por su complejidad –presente ya en su fundamento literario-, requerían un formato considerable y se prestaban a una interpretación teatral y grandilocuente, muy afín al gusto barroco. Tal vez por ello estos ciclos bernardos, pintados o esculpidos, proliferaron en las fundaciones cistercienses durante los ss. XVII-XVIII; limitándonos al ámbito aragonés ⁹⁹⁷, citaremos dos series conocidas. Por un lado, los ocho cuadros cuya realización contrataron el 14 de marzo de 1661 el pintor Francisco Ximénez Maza y el abad del monasterio cisterciense de Santa María de

⁹⁹⁴ . Según opinión de Diego Angulo y Alfonso E. Pérez (ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1983, p. 322), es probable que esta serie fuera realizada para el convento benedictino de San Martín.

⁹⁹⁵ . ARAUJO SÁNCHEZ, 1875, p. 71.

⁹⁹⁶ . GUINARD, 1967, p. 195.

⁹⁹⁷ . El fenómeno es generalizado y tiene numerosos precedentes iconográficos bajomedievales y renacentistas, como ha estudiado Rafael M. Durán (DURÁN, 1953 / 1990).

Rueda Gregorio Montañés ⁹⁹⁸, que estaban destinados a la capilla de San Bernardo, construida a los pies de la iglesia por orden del abad Vicente Redorad entre 1652 y 1657. Cuatro de los lienzos estaban destinados al retablo titular: la *Curación milagrosa* y *San Bernardo cuando vio la escala de Jacob* (en el banco), el *Milagro de la leche* (cuerpo) y *Cristo abrazando a san Bernardo* (ático). Los cuatro restantes estaban destinados a los muros laterales: la *Historia del duque de Aquitania* y el *Milagro de la rueda* (bajo las cornisas) y el *Éxtasis del santo* y la *Aparición a san Bernardo de Nuestro Señor Jesucristo con la Virgen, san José, ángeles y pastores* (en los lunetos). El artista cobró por el trabajo 770 libras, cantidad cuya entrega se prolongó hasta 1666. En la capitulación se dan las medidas exactas de los lienzos y se estipula que los bastidores serían entregados por el convento. Lamentablemente, ni el retablo ni los cuadros se han conservado (o, al menos, se ignora su paradero).

Otra serie bernarda, esta vez escultórica, fue ejecutada a mediados del s. XVIII por un autor anónimo para un retablo que, probablemente, presidía una de las capillas del crucero de la iglesia del monasterio de Piedra y hoy sirve de retablo mayor en la parroquial de Abanto (Zaragoza) ⁹⁹⁹. Al conjunto del retablo se suman catorce tablas de nogal (¿respaldos de una sillería?), de idéntica procedencia y autor, sumando un total de veinte representaciones de escenas de la vida de san Bernardo. Si bien estas obras no son de una gran calidad artística, poseen un notable interés iconográfico, pues para sus composiciones se utilizaron como modelo los grabados de las ya citadas *Vita et miracula, D. Bernardi Claravalensis Abbatis...* (Roma, 1587) y *Sancti Bernardi Melliflui doctoris...* (1653), obras que, junto con la *Vita Prima* de Guillermo de Saint-Thierry, Arnoldo y Godofredo de Auxerre, una de las primeras biografías del santo, *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine ¹⁰⁰⁰ y la *Vida* traducida del latín al romance por el teólogo cisterciense verolense Juan Álvaro ¹⁰⁰¹, constituían las principales fuentes filológicas y visuales para los artistas y sus mentores iconográficos.

La serie pictórica verolense, reducida en número de piezas pero ambiciosa en cuanto a su tamaño y planteamiento, incluye las siguientes escenas (por el orden de la narración): la *Curación milagrosa de san Bernardo* (*Aparición de la Virgen a san Bernardo con san Benito y san Lorenzo*), *San Bernardo obligando al demonio a sustituir una rueda de su carroza* (*Milagro de la rueda*), la *Conversión del duque Guillermo de Aquitania* y *San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza*. Todos estos grandes cuadros, de dimensiones aproximadas y formados por tres bandas de lienzo cosidas en horizontal, aparecen firmados por Berdusán, y alguno como el de la rueda y la conversión, excepcionalmente, lo están en letras mayúsculas ¹⁰⁰². Uno de ellos, el de san Bernardo curando enfermos, tiene su data parcialmente borrada; el de la rueda lo está en 1672; y los de la curación milagrosa ¹⁰⁰³ y la conversión en 1673.

***Curación milagrosa de san Bernardo (Aparición de la Virgen a san Bernardo con san Benito y san Lorenzo)* (cat. 22) (ils. 171-175).** La pintura reproduce de forma

⁹⁹⁸ . El documento fue dado a conocer en: BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, pp. 243-244. La descripción de la capilla, en: CORTÉS BORROY, 2000, pp. 19-20.

⁹⁹⁹ . ALLO MANERO y ESTEBAN LORENTE, 1985.

¹⁰⁰⁰ . VORÁGINE, 1996.

¹⁰⁰¹ . ÁLVARO, 1597.

¹⁰⁰² . Como ya hemos visto, Berdusán utiliza únicamente las mayúsculas para firmar obras de cierta entidad, como por ejemplo la *Asunción* de la iglesia de Santo Domingo o la *Venida de la Virgen del Pilar* del convento de capuchinas, ambas en Huesca.

¹⁰⁰³ . En la reciente restauración de este lienzo se ha localizado la firma: “[Vi]cente Ver / dusan / fa^t., 1673” (a media altura, sobre el tapete rojo).

bastante fiel el relato de la *Vita Prima*¹⁰⁰⁴, y se refiere a la enfermedad de Bernardo acontecida tras el Capítulo General de Cîteaux y después del sueño en el que un navío se acercaba y alejaba de la costa:

“... retirándose los monjes [en la hora de la lectura y de la Colación] dejando al Abad en su lecho, acompañado tan sólo por dos religiosos. Acrecentándose los dolores, llamó el enfermo a uno de los dos buenos monjes y le mandó que fuera a la iglesia a orar. Alegó el religioso que no era hombre de oración, pero ante la insistencia de San Bernardo, obedeció y llegóse a la iglesia visitando los altares de Santa María, que era el principal, y los de San Lorenzo y San Benito, que quedaban a ambos lados de la capilla central antes de la ampliación de la iglesia claravalense. Durante la oración aparecióse al santo enfermo la Santísima Virgen, acompañada de los dos referidos Santos, quienes le impusieron las manos y quedó con ello curado al instante”.

En realidad, el artista ha resuelto la plasmación visual de la historia haciendo uso de la simultaneidad de tres escenas consecutivas, agrupadas en dos planos espacio-temporales: así, los dos monjes que acompañan al santo coinciden con la aparición milagrosa y se mezclan espacial –no temporalmente- con ella en torno al lecho del enfermo, que centra la composición y al mismo tiempo le da profundidad mediante su posición escorzada. En el lateral derecho se abre un vano con cortinaje verde recogido a través del cual vemos al monje orando ante un altar con una imagen de la Virgen Inmaculada¹⁰⁰⁵ y, en un plano anterior y a contraluz, otro religioso llevando una bandeja y sobre ella un platillo con comida para el convaleciente; en este caso, estos dos personajes (los mismos que acompañaban al santo) se sitúan en otra estancia distinta pero coinciden en el tiempo con la aparición y curación, pues ésta se supone consecuencia directa de su oración.

La escena principal, con los seis personajes, presenta una disposición piramidal cuyo vértice sería la figura de san Lorenzo, quien sostiene la parrilla y la palma del martirio. Éste, como san Benito –quien porta el báculo de fundador y el libro de la Regla, y gira su cabeza en un acusado escorzo que da lugar a un “perfil perdido”-, se sitúan ligeramente elevados, convirtiéndose así en el elemento de unión con el plano celeste, que ocupa casi la mitad superior del lienzo, donde se desarrolla una gloria con ángeles músicos y otros que arrojan flores. La Virgen, sin embargo, se muestra especialmente cercana –tanto física como espiritualmente- al santo, de rostro desencajado y ojeroso, al que acaricia con un acusado sentido maternal, mientras dos angelitos juegan bajo su manto. En segundo plano, tras los dos monjes, se dispone una mesa vestida con tapete rojo sobre el cual descansa un libro cerrado, una calavera y un tintero con pluma que pisa sobre el papel donde figura la inscripción.

Ninguna de las estampas de las series citadas de 1587 y 1653 responde, ni siquiera lejanamente, a la solución propuesta por Berdusán, aunque algún detalle aislado, como el monje orando en segundo término o la disposición en escorzo del lecho del enfermo, deba más al diseño de Tempesta (il. 176) que al de Fruytiers (il. 177). Para alguno de los angelitos, sin embargo, es posible que el pintor se inspirara en los de la *Santa Ana y la Virgen Niña* de Rubens dada a la estampa por Schelte à Bolswert (il. 178), o en el grabado *La Esperanza* de Jan Saenredam según Goltzius (il. 179), uno de

¹⁰⁰⁴ . GODOFREDO, lib. I, cap. XII, núm. 58; P.L., 185, col. 258-259 / DURÁN, 1990, pp. 32-33.

¹⁰⁰⁵ . Más adelante se volverá sobre esta escena secundaria, que podría constituir una curiosa cita al abad que gobernaba el monasterio en el momento de ejecutarse la serie.

cuyos ángeles (el de la derecha) aparece también en la *Santa Catalina* de Jacob Matham según Bloemaert (il. 423).

San Bernardo obligando al demonio a sustituir una rueda de su carroza (Milagro de la rueda) (cat. 23) (ils. 180-184), Se trata de la representación de un suceso acaecido en uno de los tres viajes que san Bernardo hizo a Italia (tal vez el que realizó para asistir al concilio de Pisa, durante el papado de Inocencio II). Al atravesar los Alpes, el demonio rompió una rueda del carruaje para que se despeñara por un angosto y peligroso camino, momento en el que san Bernardo mandó al maligno que supliera con su cuerpo la parte rota de la rueda. Esta extraña escena fue resuelta por Berdusán concediendo un protagonismo especial al carruaje, los caballos y el cochero, cuya figura centra la composición, mientras los dos verdaderos protagonistas, san Bernardo y el diablo, ocupan un lugar secundario. El cuadro, convertido casi en una escena de género, resulta vistoso y espectacular en su conjunto, si bien no resiste un análisis detallado salvo en algunos detalles de calidad, lo que hace pensar en la intervención de más de una mano. En la parte negativa cabe incluir los cuerpos de los caballos, dinámicos pero torpes y poco convincentes, y las figuras del diablo y del cochero, cuyo enérgico movimiento no llega a disimular las severas incorrecciones en sus anatomías. En la positiva, la figura del santo, tratada con una pincelada suelta pero efectiva; las pinturas que decoran el carruaje ¹⁰⁰⁶, con temas profanos (¿mitológicos?) tratados con una pincelada abocetada y colorista; y el fondo de paisaje abierto con celaje agitado en fríos tonos azules, peñascos y fortalezas, montañas nevadas y lugares habitados. No nos resistimos a señalar la posibilidad de que el paisaje descrito sea una “cita” no literal de Berdusán al somontano del Moncayo y al entorno verolense, cuya similitud con lo representado –excepto en la roca que equilibra la composición por la parte izquierda, que recuerda los fondos de las escenas de batalla de Antonio Tempesta– no dejaría de ser una sugerente casualidad.

En cuanto a los modelos, para la totalidad de la escena no podemos descartar el conocimiento por parte del pintor de la estampa número 44 de la *Vita et Miracula* (il. 185), si bien no parece que sirviera más que para una primera idea. Mucho más evidente es el uso, para el grupo de caballos y para la figura del cochero, de la estampa de Jacques de Gheyn III *Paz entre el rey de Francia y los turcos*, perteneciente a la serie de ocho grabados “La vida del Emperador Carlos V” (1614) según Tempesta, grabadas por Cornelis Boel y Jacques de Gheyn III (il. 186). El caballo en corveta del primer término, que encontramos también aislado en la serie de Tempesta “Caballos de diferentes tierras” (il. 187), tiene para el arte barroco una especial significación, pues pudo ser también el modelo utilizado por Rubens para crear el nuevo prototipo de retrato ecuestre planteado en su *Giovanni Carlo Doria a caballo* (1606-1607; Génova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola) ¹⁰⁰⁷. Para el jinete, Berdusán ha mantenido la postura del

¹⁰⁰⁶. A propósito de este detalle, la pintura de carruajes era una de las actividades secundarias de los pintores y de ella han quedado algunos ejemplos documentados que nos informan incluso de la técnica utilizada. Así, en 1689 los herederos de Juan Antonio de Liñán, caballero de Santiago, pagan una cantidad al pintor Pablo Rabiella y Díez de Aux por haberle pintado el coche (ALMERÍA GARCÍA y otros, 1983, p. 300) y en 1692 el pintor Francisco Lanuza capitula con Lorenzo Bardají, maestro de hacer coches, para que aquél le enseñe a hacer “*encerados de pintura*”, que eran utilizados en la decoración de los carruajes (ibídem, p. 297).

¹⁰⁰⁷. Vosters (VOSTERS, 1990, pp. 46-47) apunta como referencia visual para el citado retrato el grabado de Crispin van Passe titulado *Mauricio de Orange como vencedor de Nieuwpoort* (1600), inspirado en el *Enrique IV* (1589) de Tempesta, que también se ha propuesto como referencia para *El príncipe Baltasar Carlos* (Madrid, Museo del Prado) de Velázquez. Volveremos sobre ello en el apartado 3.2.5., a propósito del retablo de la Virgen del Pilar de la catedral de Tarazona.

que aparece en primer término en la estampa, con la cabeza vuelta hacia atrás, pero le ha cambiado la montura, ha adaptado su vestimenta y ha sustituido la insignia por la fusta. Para la figura de san Bernardo, creemos ver cierta inspiración en la estampa número 12 de la *Vita et miracula sanctissimi patris Benedicti* (1597) estampada por Aliprando Capriolo a partir de diseños de Bernardino Passeri (il. 188), mientras el cuerpo retorcido del demonio adopta una postura que encontramos repetida en grabados de asunto diverso: la *Muerte de Jezabel* (il. 189) abierta por Dirk Volkertsz Coornhert según diseño de Maarten van Heemskerck; la xilografía *Cain matando a Abel* de Jost Amman (il. 190), que ilustró la *Opera Iosephi* (Frankfurt, 1580); o el Penteo que muere apaleado por las Bacantes en uno de los grabados de A. Tempesta para *Las Metamorfosis* de Ovidio (il. 191). Tampoco debemos despreciar, para la figura del maligno, una cierta proximidad con el grabado *Salmoneo alcanzada por un rayo de Júpiter* de Giovanni Battista Coriolano, obra que formaba parte de los *Emblemata* de Paolo Maccio (Bologna, 1628), ni por supuesto el célebre *Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera*, diseño de Rubens para la serie de las Descalzas Reales, donde el Odio, la Furia y la Discordia son aplastados por la rueda del carro.

Conversión del duque Guillermo de Aquitania (cat. 24) (ils. 193-196). La obra plasma visualmente un conocido hecho de la vida de san Bernardo recogido en *La leyenda dorada*¹⁰⁰⁸ donde se cuenta que, tras un viaje a Nantes (Francia), san Bernardo fue enviado a la cercana localidad de Parthenay como legado pontificio del papa Inocencio II para acabar con la rebelión del duque Guillermo, excomulgado al haber tomado partido por el antipapa Anacleto. Durante la celebración de una misa y en el momento de dar la paz, Bernardo salió al pórtico con la forma consagrada en la mano y “... con la cara resplandeciente y los ojos fulgurantes...” conminó al duque a acatar la autoridad del papa legítimo con estas palabras: “... Aquí tienes ante tus ojos, al que ha de juzgar tu alma. ¿Te atreves a tratarlo con el mismo desprecio con que tratas a quienes le sirven? ¡Anda! ¡Resístete ante él si te atreves!”. En ese momento Guillermo “... quedó como congelado y, cual si todos sus miembros se hubiesen descoyuntado, cayó repentinamente a los pies del santo, quien, dándole un golpecito con la punta de uno de sus zapatos, le ordenó que se levantara y escuchara la sentencia de Dios”.

Este cuadro constituye, sin duda, uno de los mayores logros pictóricos de Berdusán y resume lo mejor de su aprendizaje madrileño. La emoción del asunto, representado en su clímax y reflejado en las actitudes de los personajes principales, unida a una cierta contención expresiva¹⁰⁰⁹, consiguen un equilibrio dinámico al que colabora la distribución compensada de los grupos de figuras y de los colores. La escenografía de arquitecturas pétreas animadas por amplios cortinajes de rojo intenso, teatral pero veraz, aporta grandilocuencia sin restar protagonismo y provoca una acentuada sensación de profundidad, subrayada también por la disposición en planos de los personajes, por el rico tratamiento cromático (con tonalidades cálidas saturadas y nítidas que se vuelven más frías, desvaídas y difusas –casi transparentes– en la lejanía) y por la versátil pincelada, más apretada en el primer término y progresivamente abocetada, pero siempre chispeante y fluida. Las anatomías escorzadas, tanto humanas como animales, son de una notable corrección, así como el diseño y disposición perspectiva de las arquitecturas de corte clasicista.

¹⁰⁰⁸ . VORÁGINE, t. 2, p. 520.

¹⁰⁰⁹ . Obsérvese que el pintor se aleja del relato al situar al duque Guillermo arrodillado, en ademán de arrepentimiento, en lugar de representarlo tendido en el suelo; elección que, sin duda, atenúa el dramatismo y dignifica la escena.

La luz desempeña un papel fundamental y merece un comentario individualizado. Se distinguen en la obra dos focos lumínicos, uno de luz natural, difuso, que se aprecia sobre todo en la parte izquierda, y otro concentrado, procedente de la forma consagrada –convertida casi en una linterna–, que pone en relación visual a los dos protagonistas y, de paso, provoca en su entorno un suave resplandor muy efectista (véase, por ejemplo, cómo quedan iluminados y modelados los cuerpos de los dos personajes de la derecha, o el preciso golpe de luz que define la esquina del primer peldaño de la escalinata). Ambas fuentes lumínicas provocan a su vez efectos variados de altas luces, claroscuros acentuados, zonas de penumbra y especialmente contraluces (como el de la mano izquierda del duque o el de la figura del paje que lleva las riendas del caballo) en los que se aprecian los ecos venecianos de la mejor pintura madrileña (Carreño de Miranda, Herrera *el Mozo...*). Por cierto que esta parte del cuadro, con el cuadrúpedo de cuartos traseros, los soldados a caballo y con picas y el celaje de fondo, ha hecho pensar a algunos especialistas en una posible inspiración velazqueña a través del cuadro de *Las Lanzas*¹⁰¹⁰ que a nosotros no nos parece especialmente clara. Por el contrario, sí estamos de acuerdo en señalar las deudas que esta pintura tiene respecto del famoso cuadro de *La fundación de la orden trinitaria* (1666) de Carreño (il. 18), obra de la que ya hemos hablado a propósito de la mediación de Berdusán para que la obra fuera aceptada por los trinitarios de Pamplona. Dichas deudas se refieren sobre todo a la utilización de un tono grandilocuente y un mismo lenguaje plástico, pero también se aprecian en la similitud de los tipos humanos de las figuras que flanquean la escena principal (por ejemplo la figura que, en primer plano, cierra la composición por la derecha, para la que Berdusán parece haber fundido los personajes extremos del cuadro del asturiano (il. 197).

A estos referentes hay que añadir los posibles modelos grabados utilizados para algunos elementos aislados, piezas con las que Berdusán “recompone” la escena con cierta libertad. Así, la figura de san Bernardo presenta algunos débitos respecto de la estampa 34 de la serie de 1653 (il. 198), si bien para su actitud ceremonial, con la casulla¹⁰¹¹ y con la forma y la patena en la manos, acompañado por sus monjes, se ha apuntado¹⁰¹² al espectacular cuadro de altar de *Los milagros de san Ignacio de Loyola* (1616-1618; Viena, Kunsthistorisches Museum) (il. 199) que Rubens pintó para la iglesia de la Compañía en Amberes¹⁰¹³. Ciertamente, la actitud severa del santo en el lienzo del flamenco se aprecian también en el del ejeano, e incluso la disposición general de las arquitecturas y de los personajes guarda una cierta similitud, pero es evidente que la grandilocuencia y dinamismo del primero deja en evidencia las limitaciones del segundo.

En cuanto al duque Guillermo, observamos que su actitud se aleja considerablemente tanto de la narración como de los modelos grabados, que le presentan en plena convulsión, humillado a los pies de Bernardo; Berdusán, por el contrario, preserva su dignidad y le presenta en una pose casi heroica¹⁰¹⁴. Aunque no hemos localizado ningún modelo explícito para este personaje, queremos señalar la

¹⁰¹⁰ . GARCÍA GAINZA, 1998, p. 65. Esta misma profesora ha intentado demostrar ese eco de Velázquez al comparar el rostro de la *Inmaculada Niña* de Berdusán (Tudela, Palacio del marqués de Huarte) con el de la infanta Margarita de *Las Meninas*.

¹⁰¹¹ . Según Rafael M. Durán (DURÁN, 1990) no es frecuente encontrar representaciones de san Bernardo con ornamentos sacerdotales.

¹⁰¹² . GARCÍA GAINZA y FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 161.

¹⁰¹³ . Cuadro que, como es sabido, se intercambiaba de forma efectista, a modo de decorado teatral, con el que representaba *Los milagros de san Francisco Javier*.

¹⁰¹⁴ . Pose a la que contribuye también su cabeza elevada y el *atrezzo*: amplio manto rojo, armadura, botas altas, bengala, casco con penacho, etc.

cercanía –formal y conceptual- con algunas escenas de conversiones y apariciones milagrosas, como las vistas *ut supra* a propósito del *San Acacio* de Biota, y en concreto la de san Eustaquio grabada por Elisabetta Sirani (il. 85), o como el san Felipe Neri de rostro iluminado y mano abierta de la *Tentación del demonio para interrumpir su oración*, grabado de Ludovico Ciamberlano perteneciente a una serie sobre la vida del santo italiano (il. 200). No obstante lo anterior, el rostro del duque converso no es ajeno a su iconografía individual, que le suele representar en actitud penitencial, bien de medio cuerpo, con mirada hacia lo alto, barba poblada, vistosa armadura, casco y una banderola, como le muestra, por ejemplo, el grabado abierto por Claude Vignon (il. 201), o bien como le representó Antonio de Pereda (1672; Madrid, Real Academia de BB.AA. de San Fernando) (il. 201 bis).

El paje que sujeta las riendas del caballo situado en la zona izquierda de la composición, con el cuerpo torsionado y en postura de avance, adopta la misma postura que uno de los personajes situados en segundo plano de la estampa *Sansón y el león* (il. 202) abierta por Philippe Galle según Maarten van Heemskerck, aunque también la encontramos en el ángel que conduce a Lot en su huida a la montaña en el lienzo de Rubens *Lot y su familia abandonando Sodoma* (h. 1615-1616; Sarasota, Florida, The John & Mable Ringling Museum of Art), repetidamente copiado y grabado por Lucas Vosterman h. 1618-1620 (il. 203).

El caballo que, de cuartos traseros, es conducido hacia el segundo término, deriva claramente de alguno de los modelos equinos creados por Antonio Tempesta, bien en forma de estudios aislados (il. 204), bien integrados en escenas de asunto histórico, como sucede en el grabado de Jacques de Gheyn III *La liberación de Túnez, 1535* (il. 205), perteneciente a la citada serie de ocho estampas “La vida del Emperador Carlos V” (1614), grabadas por Cornelis Boel y J. de Gheyn III; si bien toda esta parte del cuadro verolense, con los soldados portando las lanzas que aparecen detrás, encontramos también ecos de Rubens (e incluso venecianos), como ocurre con la zona izquierda del *Encuentro de David y Abigail*, lienzo del maestro flamenco que contó con su correspondiente traducción grabada a cargo de Adrien Lommelin¹⁰¹⁵ (il. 206).

Finalmente, la disposición general de las arquitecturas –no su concreción- recuerda la de la estampa 43 de la ya citada serie de 1587 (il. 207), que también pudo ser utilizada para la figura de Bernardo.

Berdusán retomó, veinte años después, este mismo asunto para la serie eucarística de la capilla de San José, encargo de los duques de Villahermosa, pero la limitación impuesta por las dimensiones y el formato vertical del cuadro le obligaron a realizar numerosos cambios, que analizaremos en su momento¹⁰¹⁶.

***San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza* (cat. 25) (il. 208-212).** La pintura reúne, en una sola escena, una serie de milagros que se atribuyen al santo y que se produjeron a partir del año 1146, fecha en la que inició la predicación para la segunda cruzada; con esta finalidad viajó a Alemania y visitó la ciudad de Constanza, si bien estas curaciones no aparecen citadas explícitamente en *La leyenda dorada*. El lienzo, firmado y fechado (“Vice^{te}, Berdusan / fac^t [¿?]”), presenta a un considerable número de personajes dispuestos a modo de friso que aunque forman grupos diferenciados tienen su nexo de unión en la figura de san Bernardo. Éste se sitúa en el centro, destacado también por su mayor estatura y por el color blanco de su hábito, y dirige su mirada hacia lo alto e impone su mano derecha sobre los ojos de un ciego,

¹⁰¹⁵ . Simon A. Vosters (VOSTERS, 1990) observa en el caballo de la izquierda un recuerdo del que aparece en la *Adoración* de Tiziano que Rubens puso ver en el Escorial, lo que refuerza, una vez más, la conexión veneciana.

¹⁰¹⁶ . Apartado 3.2.5.

mientras su izquierda se posa sobre la cabeza de un niño con el brazo en cabestrillo que es presentado por una mujer. Ésta mira a un personaje que, muletas en mano, señala con su mano al santo como artífice de su curación. En el lateral izquierdo, un cojo se aproxima hacia el santo y vuelve el rostro para cruzar su mirada con una mujer sentada con niño, típica imagen simbólica de la caridad, que cierra la composición por este lado. En un segundo plano se sitúan otros dos grupos de personajes: el más centrado, compuesto mayoritariamente por los monjes que acompañan a san Bernardo, y el de la derecha, formado por un variado conjunto de tipos humanos que asisten como espectadores asombrados al acontecimiento taumatúrgico, y cuyo tratamiento pictórico a base de pinceladas breves e impresionistas constituyen lo más sorprendente del lienzo. El evento se sitúa en un exterior, tal vez a las afueras de la ciudad cuyas arquitecturas, de altura y materiales diversos, forman junto con la masa arbórea de la izquierda la ambientación escénica. Un perro *-rara avis* en la pintura de Berdusán- situado en primer plano añade al conjunto un elemento de género que aporta verosimilitud, mientras el rompimiento de gloria con ángeles sobre la cabeza del santo nos recuerda que asistimos a un hecho sobrenatural. La presencia del perro podría ser también entendida como una alusión al conocido sueño que tuvo la madre de Bernardo durante su embarazo, en el que vio que su vientre engendraba un perrito blanco con el lomo pardo que no cesaba de ladrar; este sueño fue interpretado por un religioso en clave profética: “*Serás madre de un poderoso mastín que defenderá la casa del Señor y ahuyentará de ella con sus ladridos a enemigos muy poderosos. Tu hijo llegará a ser insigne predicador; con la gracia de su predicación medicinal procurará la salud del alma a multitud de pecadores*”¹⁰¹⁷. No obstante, esta relación puede resultar aquí algo forzada, dado que el aspecto del perro se asemeja más bien al de los tullidos a los que acompaña.

Hasta el momento no hemos identificado los posibles modelos iconográficos utilizados por Berdusán para este cuadro. Únicamente podemos señalar la similitud entre la fisonomía y postura de san Bernardo en este lienzo con las que presenta el protagonista de la *Glorificación de san Juan de la Cruz* (1676) (il. 213), espléndido cuadro pintado por Berdusán para el desaparecido convento de carmelitas descalzos de Tudela, en cuya composición se pueden apreciar a su vez los débitos respecto del grabado del mismo tema abierto por Albert Clouet según un original de Lázaro Baldi, pintor discípulo de Pietro da Cortona¹⁰¹⁸ (il. 214); aunque en la estampa el rostro del santo carmelita es claramente distinto al de Bernardo, su mano derecha se posa sobre la cabeza de un ángel –detalle que en el cuadro de Tudela no ha sido tenido en cuenta– de modo similar a como lo hace la de Bernardo sobre el niño, lo que demuestra una vez más la versatilidad de Berdusán a la hora de utilizar parcialmente –y casi nunca de forma literal ni completa– las fuentes grabadas.

Como ya hemos dicho, la mujer con el niño que se sitúa en el ángulo inferior izquierdo puede ser interpretada como alegoría de la caridad, y constituye un elemento recurrente en obras de este tipo. Tal vez por ello podamos ver también, en la figura del cojo que camina a su lado, otra imagen emblemática, esta vez de la senectud, como se muestra en el grabado de Enea Vico (tal vez a partir de un diseño de Francesco Salviati) (il. 215), aunque también puede personificar a la Filosofía, como lo hace en el *Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia*, diseño realizado por Rubens para la serie de tapices de las Descalzas Reales de Madrid. Tenga o no una segunda lectura, este personaje secundario fue utilizado como cierre compositivo por otros artistas, entre ellos Murillo en su célebre *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (Sevilla, Hospital de la Caridad) (il. 216), del mismo modo que el niño nos recuerda al que dirige

¹⁰¹⁷ . VORÁGINE, 1996, p. 512.

¹⁰¹⁸ . GARCÍA GAINZA y FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 170-173.

su mirada hacia el espectador en el *Socorro a Génova* (1635) pintado por Antonio de Pereda para el Salón de Reinos.

Como se ha visto, en la serie que analizamos, dedicada toda ella a la vida pública del santo (obviando, por tanto, la vida mística y conventual), está muy presente la idea de un san Bernardo influyente y poderoso que recorre Europa como hombre de confianza del pontífice y como defensor de la política papal, haciendo frente a movimientos cismáticos y buscando apoyos para la lucha contra el infiel, pero que actúa también como predicador y taumaturgo, buscando la salud -corporal y espiritual- de las personas que requieren su ayuda. De esta forma, se pretendía, al mismo tiempo, ensalzar -de puertas afuera- la figura del personaje a través de su vida virtuosa y sus *mirabilia*, lo que por extensión servía implícitamente para reafirmar la importancia de la propia orden, pero también -de puertas adentro- provocar su devoción y estimular a seguir su ejemplo entre los propios monjes, recordándoles las condiciones ambientales y las cualidades personales que debían presidir sus ocupaciones básicas (sintetizadas en el lema benedictino *ora et labora*): la austeridad, el silencio, la humildad y, sobre todo, la caridad con los huéspedes y el cuidado de los enfermos, tal como se expresa visualmente en los lienzos de la aparición de la Virgen a san Bernardo y de la curación de enfermos en la ciudad de Constanza. La serie se encuadraría, por tanto, entre los grandes programas pictóricos monacales que tuvieron su auge en el s. XVII y que actuaban a modo de estudiados sermones apologéticos, destinados al adoctrinamiento y a la persuasión, en el que cada cuadro ocupa un lugar determinado y alcanza todo su valor como parte de un todo. Este tipo de ciclos históricos, que se inauguraría en el s. XVII español con la serie pintada h. 1606-1611 por Francisco Pacheco y Alonso Vázquez para el claustro grande de la Merced Calzada de Sevilla, adquiere un carácter narrativo y antepone la comprensión y la accesibilidad -a través de lo emocional- sobre los valores abstractos y los conceptos teológicos, aunque éstos no dejen de estar presentes en otro nivel de lectura ¹⁰¹⁹.

A la serie de cuatro lienzos que acabamos de comentar debieron de añadirse, en fecha bastante posterior y con intervención de otros artistas, un lienzo apaisado de dimensiones ligeramente mayores y otros dos más pequeños de formato vertical ¹⁰²⁰. El primero representa la *Entrada de san Bernardo en Milán* y los otros dos la *Aparición de la Virgen a san Bernardo* (mejor llamado *Premio lácteo a san Bernardo* o simplemente *Lactatio*) y el *Abrazo de Cristo a san Bernardo* (o *Amplexus*). Las tres escenas son complementarias de las cuatro anteriores, lo que parece mostrar el deseo por parte de los monjes de Veruela de enriquecer y completar con nuevos episodios la reducida serie inicial ¹⁰²¹.

La *Entrada de san Bernardo en Milán* (cat. 95) (il. 217-220) ha sido tradicionalmente incluida en el lote berdusanesco, si bien esta atribución debe ser rechazada por cuanto no responde en absoluto a la forma de hacer del ejeano y presenta una factura mediocre en muchos aspectos ¹⁰²². La escena representada responde a un episodio apenas comentado en *La leyenda dorada* ¹⁰²³: el viaje que Bernardo realizó a Milán, comisionado por el sumo pontífice, para reconciliar a los habitantes de la ciudad

¹⁰¹⁹ . Cfr. FERNÁNDEZ LÓPEZ, 2002, caps. III y VII.

¹⁰²⁰ . Significativamente, ninguno de éstos aparece firmado ni fechado, a diferencia de lo que ocurre con los otros cuatro.

¹⁰²¹ . Es por ello que su análisis se realiza en este lugar, y no en el apartado 3.2.7., dedicado a las obras de atribución rechazada, que en realidad les correspondería.

¹⁰²² . Ya el profesor Pedro Echeverría (ECHEVERRÍA GOÑI, 1998, p. 97) señaló que este cuadro debía corresponder a otro artista menos dotado, lo que tal vez explicaría un uso más fiel de un modelo gráfico.

¹⁰²³ . VORÁGINE, 1995, p. 519.

con la Iglesia. En el cuadro, una multitud donde están representados los distintos estratos sociales (agrupados en los dos tercios de la izquierda) salen a recibir al santo y su cortejo de cardenales y caballeros (que ocupan el tercio restante). En la zona superior, un abocetado paisaje urbano amurallado (la ciudad de Milán) en tonos neutros se recorta a contraluz sobre un celaje de color azul eléctrico.

La disposición de las abundantes figuras resulta caótica y, en general, ayuna de coherencia y conexión, como si el artista hubiera “montado” su composición a modo de *collage*. Esa misma falta de coherencia afecta a las anatomías humanas y animales, plagadas de incorrecciones, especialmente evidentes en los escorzos. La pincelada es agresiva y despreocupada (con algunos *pentimenti* visibles), sin apenas veladuras ni empastes, y en general parece primarse la expresividad y el impacto visual —llegando incluso a la exageración y deformación en algunos rostros— por encima de la corrección y el detalle. Los colores son fríos y algo ácidos, con predominio de rojos, azules y blancos, y la iluminación blanquecina, como de luna llena. Entre lo más logrado cabría destacar el rostro de san Bernardo y el personaje de a pie que ocupa el eje axial, así como la mujer con el niño (alegoría de la caridad) y algunos rostros situados en el ángulo inferior izquierdo.

Si en los otros cuatro grandes cuadros, debidos a la mano de Berdusán, no hemos observado un uso definido de las series grabadas de 1587 y 1653, en esta ocasión sí se produce este hecho, como puede constatarse al comparar el lienzo con la estampa 37 de la primera serie (il. 221); la similitud es casi total en el grupo de san Bernardo y los otros dos eclesiásticos a caballo, y mucho más difusa en el resto.

En cuanto a la autoría, creemos ver en este cuadro una notable relación estilística con los dos grandes lienzos laterales de la capilla de San Marcos (o del Monumento) en la Seo de Zaragoza, que representan la *Entrada de Jesús en Jerusalén* y el *Beso de Judas*, obra atribuida al pintor y escenógrafo zaragozano Juan Zabalo Navarro (1684-1746)¹⁰²⁴, donde se dan todas las características apuntadas anteriormente. Del mismo modo, apreciamos una notable similitud estilística con un lienzo de gran formato que representa la *Virgen con el Niño y san José* (il. 222) y con otro de la *Virgen con el Niño*, ambos en la parroquia de San Jorge el Real en Tudela¹⁰²⁵ pero procedentes de la capilla de la Virgen de la Esclavitud en la extinta parroquia de San Juan, aunque su autoría se ha adjudicado a Pablo Rabiella (¿Pablo Rabiella y Díez de Aux?)¹⁰²⁶.

Dada la carencia de información y las dudas que nos plantea esta última atribución a Pablo Rabiella hijo (dadas las diferencias estilísticas que encontramos con los lienzos de la capilla de Santiago en la seo zaragozana, con las que también se le relaciona), atribuimos de forma provisional el cuadro de Veruela a Zabalo y lo datamos en el primer cuarto del s. XVIII. En apoyo de esta teoría, es preciso apuntar que la capilla de San Marcos en la seo de Zaragoza, donde Zabalo dejó una de las mejores muestras de su arte, había sido fundada por Domingo Marco, hermano del que fue abad de Veruela, fray Lope, y que otro miembro de la familia Marco, Manuel, a la sazón

¹⁰²⁴ . LACARRA DUCAY, 1991 b, p. 155. La decoración de esta capilla, que ejecutó por encargo del Cabildo Metropolitano en 1711-1713 e incluye un retablo fingido a modo de telón, es la única obra pictórica atribuida y conservada este polifacético y todavía desconocido artista que se especializó en el diseño de arquitecturas ilusorias. Un estudio monográfico de esta capilla puede verse en: ESTEBAN LORENTE, 1976; en esta publicación, sin embargo, los dos grandes lienzos laterales se adjudican a Pablo Rabiella hijo (Pablo Rabiella y Díez de Aux, = 1719), aunque se da a entender que hubo otros anteriores realizados por Zabalo.

¹⁰²⁵ . En realidad el lienzo grande hace pareja con otro, situado simétricamente, que representa el *Sueño de san José* (GARCÍA GAINZA, 1980-1996, vol. I, pp. 320 y 323 y láms. 519 y 527, respectivamente).

¹⁰²⁶ . ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1988, pp. 88-89.

canónigo penitenciario de la Seo, fue quien entre 1709 y 1713 promovió la renovación barroca de la capilla ¹⁰²⁷. Existe, por tanto, una clara vinculación con la familia Marco que podría justificar el encargo a este artista del lienzo verolense.

Los otros dos cuadros que forman *pendant* y que actualmente cuelgan en la sala de Berdusán del Museo de Zaragoza son, de toda la serie verolense, los que más dudas han suscitado entre los investigadores. Dudas que nos parecen muy razonables por cuanto pensamos que, atendiendo exclusivamente a argumentos técnicos y formales, y a pesar del “lavado” que presentan ambos lienzos, su atribución debe ser definitivamente rechazada. Y es que tanto la *Aparición de la Virgen a san Bernardo* (mejor llamado *Premio lácteo a san Bernardo* o simplemente *Lactatio*) (cat. 86) (il. 223) como el *Abrazo de Cristo a san Bernardo* (o *Amplexus*) (cat. 87) (il. 224) presentan un tipo de preparación distinta de la habitual en Berdusán ¹⁰²⁸, unas gamas cromáticas más frías y uniformes, unos pliegues más marcados y angulosos en las telas, unos tipos humanos claramente diferentes (con la única excepción del rostro de san Bernardo, tal vez debido a la utilización de un modelo común) y especialmente unos angelitos con una fisonomía bastante peculiar. Características todas ellas que encajan mejor con el modo de hacer de Juan Zabalo Navarro, artista a quien hemos atribuido también el cuadro de la *Entrada de san Bernardo en Milán*. El encargo de las tres obras pudo producirse coincidiendo con algunos de los tres últimos abadiados de Martín de Vera (1884-1688, 1696-1700 y 1704-1708), natural de Borja, localidad donde curiosamente se localizan un destacado conjunto de obras atribuibles sin demasiadas dudas a Zabalo: una *Inmaculada* en la sacristía del convento de la Concepción; una *Glorificación de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís* (recientemente restaurado) en la iglesia del monasterio de Santa Clara; el espectacular y poco conocido retablo mayor dedicado a san Pedro Mártir de Verona que preside la antigua iglesia del convento de Santo Domingo (actual Auditorio Municipal); y un par de lienzos expuestos en el recién remodelado Museo de la Colegiata. No obstante todo lo anterior, tampoco descartamos la colaboración en ciertas obras de Juan Zabalo Navarro con el turiasonense Pedro Aybar Ximénez ¹⁰²⁹, pues en algunos lienzos apreciamos rasgos y detalles propios de ambos, hipótesis en la que estamos trabajando en la actualidad.

¹⁰²⁷ . LACARRA DUCAY, 1991 b, p. 126.

¹⁰²⁸ . Se trata de una preparación, utilizada también en el s. XVIII (v.gr. por Francisco de Goya), de color rojizo y naturaleza grasa que incluye una carga de polvo de mármol o piedra similar que confiere al conjunto una textura rugosa y gran dureza. Debo esta información a Carmela Gallego, restauradora del Museo de Zaragoza.

¹⁰²⁹ . La producción cierta de este artista se reduce (por orden cronológico) al retablo mayor –y seguramente algunos otros retablos, como los situados en el transepto y el de la Virgen del Carmen- en la parroquial de Paniza, fechado en 1676 (MORTE GARCÍA, 1998 b); a una *Glorificación de la Virgen* de colección particular zaragozana firmada en 1677 (MORTE GARCÍA, 1998 c); a dos grandes lienzos con la *Adoración de los Reyes y de los Pastores* en la capilla de San Joaquín de la colegiata de Santa María de Calatayud, fechados en 1684; y al citado retablo de Farasdués, obras estas últimas cuya atribución fue ya recogida por Francisco Abbad en su *Catálogo* (ABBAD RÍOS, 1957, pp. 338 y 567, figs. 922-923 y 1515). Algunos autores (MORTE GARCÍA, 1998 b, p. 182) han señalado la posibilidad de una colaboración casi coetánea de Aybar con Francisco Ximénez Maza en los lienzos del retablo de la capilla de la Anunciación, fundada por el inquisidor y prelado Diego Escolano, en la parroquial de Longares (Zaragoza). Aybar tenía lazos familiares con Ximénez Maza e incluso pudo realizar con él parte de su aprendizaje, sin que pueda desecharse la posibilidad de una temprana colaboración con su maestro en la citada serie de Rueda, en la que también se incluían los episodios de la *lactatio* y el *amplexus*. No serían, en cualquier caso, los únicos contactos profesionales que Aybar tuvo con la orden del Cister, pues hay constancia documental (ALMERÍA GARCÍA y otros, 1983, p. 293) del pago de ochenta libras jaquesas hecho en 1688 por el abad del monasterio leridano de Labaix (La Baix) al pintor por cuatro cuadros de la vida de la Virgen para el retablo mayor.

Por lo demás, las escenas representadas en ambos casos no se apartan demasiado de la iconografía tradicional para estos dos conocidos episodios visionarios del “melífluo doctor” que suelen hacer *pendant* –e incluso se representan simultáneamente– por cuanto resumen las dos características principales de la piedad bernardina: la belleza de la Virgen y la humanidad de Cristo ¹⁰³⁰. Ambas historias se han puesto en relación con el sueño que Bernardo tuvo una noche de Navidad, mientras esperaba la celebración de las vigiliass; sueño en el que Cristo se le manifestó en el misterio de su nacimiento. Aunque para ellas falta apoyo hagiográfico, sin embargo están muy arraigadas en la tradición ¹⁰³¹. En el caso de la *Lactatio*, tema de gran popularidad –sobre todo en el s. XVII–, el fundamento literario lo encontramos en uno de los sermones del santo dedicados a la Asunción:

“¿Qué teme llegar, y acercarse a María, nuestra fragilidad humana?. Nada tiene de áspera, ni desabrida; nada de ceñuda; toda es suavidad, y a todos ofrece el más humano abrigo, y el néctar de sus pechos [...] Y ahora, ¡oh Madre de misericordia! Postrada humildemente a vuestros pies como la luna, os ruega la Iglesia con devotísimas súplicas... Alimentad hoy, Señora, a vuestros pobres... No sólo al siervo de Abraham, sino también a sus camellos, dadles de beber de vuestra copiosa vasija” ¹⁰³²

si bien se trata de una leyenda de escasa consistencia histórica -tal vez originada en el monasterio de Poblet- que no es recogida por ninguna biografía, razón por la que el episodio ha sido interpretado por algunos autores como una metáfora de la dulce elocuencia de san Bernardo.

La Virgen, en posición casi frontal y sobre un trono de nubes, sostiene al Niño con su mano derecha mientras con la otra aprieta su seno, del que sale un fino hilo de leche hacia la boca de san Bernardo, arrodillado y con las manos cruzadas sobre el pecho, en actitud devota. En torno a los protagonistas de la visión revolotean en acusado escorzo varios grupos de ángeles: los de la zona inferior portan la mitra y el báculo, los del ángulo superior izquierdo se afanan por recoger un vistoso cortinaje y otras cabezas aladas se disponen bajo los pies de la Virgen y en el ángulo superior derecho. En el fondo, tratado de forma bastante sumaria y nebulosa, se aprecian algunos elementos arquitectónicos a base de pilastras estriadas en perspectiva.

Frente a la habitual composición diagonal de esta escena, aquí predomina la dirección vertical, subrayada por la proximidad espacial de los personajes principales, por el canon largo del santo y el protagonismo que adquiere su casulla, así como por el formato del lienzo, notablemente prolongado.

El barrido a que ha sido sometida la capa pictórica impide una adecuada valoración artística y provoca una sensación general de uniformidad, confusión y falta de fuerza. Una observación detallada, sin embargo, nos descubre matices que denotan la calidad del artista: el tratamiento de los ropajes, cuyas calidades resultan especialmente coherentes con la forma de ejecutar los plegados (más marcados y angulosos en el caso del manto de la Virgen y más suaves y matizados en la casulla), así como una considerable habilidad para resolver las complicadas posturas de los angelitos, un buen modelado y una iluminación variada y aplicada con criterio.

Observamos finalmente en este lienzo ciertos recuerdos de Claudio Coello, y en concreto de *El triunfo de san Agustín* (1664; Madrid, Museo del Prado): los angelitos

¹⁰³⁰ . DURÁN, 1990.

¹⁰³¹ . *VITA ET MIRACULA*, 1991, pp. 9-41.

¹⁰³² . DURÁN, 1990.

con el báculo, las columnas estriadas del fondo, el desarrollo vertical de las vestiduras del santo... elementos que aparecen también en un magnífico cuadro conservado en la parroquial de Alfajarín, que representa precisamente una apoteosis de san Agustín con una escena secundaria en la zona inferior relativa a un suceso milagroso protagonizado por el santo.

En el *Abrazo de Cristo a san Bernardo*, tema como el anterior de carácter legendario y gran popularidad, la visión mística ha sido interpretada de forma fiel a la tradición, que la sitúa en el interior de la iglesia. Bernardo se encontraba orando y se le apareció un Crucificado al que el santo comenzó a besar con ardiente devoción, momento en el que Cristo desclavó sus manos de la cruz y estrechó a aquél contra su pecho.

En el cuadro, Cristo, desclavado de la cruz y de tres cuartos, posa –más bien deja caer- sus brazos delicadamente sobre Bernardo, arrodillado sobre nubes, de perfil y con los brazos extendidos, que acerca su boca al costado de Jesús en ademán de beber su sangre. A la derecha, tras la cruz, un joven monje contempla la escena a través de una puerta –de forma similar a como sucede en el lienzo de la *Curación milagrosa* y en clara sintonía con algunos personajes coellicos- y desde lo que parece una escalera dotada de barandilla que comunica con una dependencia monástica, levemente insinuada al fondo con cubierta de bóveda de cañón y puerta de tímpano semicircular decorado. En la zona superior, un grupo de ángeles revolotea entre cortinajes que se abren para dar paso a un rompimiento de gloria en el ángulo superior izquierdo. En primer plano y en el suelo, apenas visibles, la mitra y el báculo. En este caso, y a diferencia del anterior, la dirección vertical no es tan evidente, debido a que el formato del lienzo es más cuadrado y a que se incluyen en los ángulos de la composición algunos elementos que introducen lecturas diagonales (*v.gr.* el resplandor o el vano por el que se asoma el religioso testigo del evento).

Para la valoración artística sirva lo dicho en el comentario de la obra con la que ésta hace *pendant*, a lo que podemos añadir la acertada solución dada a las figuras de Cristo, mezcla de ternura y desmadejamiento, y de Bernardo, entregado a la unión mística, así como la utilización de una iluminación más contrastada, variada y efectista de la que es un buen ejemplo el monje-espectador. Se observan algunas incorrecciones en las anatomías, como sucede con este mismo personaje, y en la configuración espacial de esta parte del cuadro, tal vez debido a la dificultad de hacer compatible la visión (no sujeta, por su propia naturaleza irracional, a las normas clásicas de representación) y la parte “real” (que sí lo está) ¹⁰³³, si bien en su conjunto la pintura expresa bien la emotividad e intensidad del asunto representado.

Las dos escenas han sido reproducidas plásticamente en numerosas ocasiones – no sólo con san Bernardo como protagonista-, y en igual medida han sido analizadas e interpretadas por los estudiosos, por lo que obviaremos cualquier comentario redundante. Únicamente señalaremos la eficacia expresiva y didáctica de este tipo de asuntos en los que confluyen el deseo de hacer visibles, veraces y comprensibles las experiencias taumatúrgicas visionarias asociadas al fenómeno místico, tal como se recogen en los relatos hagiográficos ¹⁰³⁴, y la interpretación metafórica y convencional,

¹⁰³³ . Este conflicto sobre el punto de vista único en composiciones desdobladas, analizado por Víctor I. Stoichita (STOICHITA, 1996), constituye una de las principales dificultades en la representación de la visión y su solución pasa, en numerosas ocasiones, por abandonar el rigor científico y utilizar recursos convencionales, en la línea apuntada por Vicente Carducho.

¹⁰³⁴ . De ahí que muchos de estos acontecimientos milagrosos no sean experiencias personales, reservadas a sus protagonistas, sino que puedan ser, si no vividas, sí contempladas y testimoniadas por terceras personas, como ocurre en el caso del *Amplexus*. Del mismo modo, es frecuente que una misma escena se adjudique a varios santos, como sucede, por ejemplo, con el abrazo de Cristo a Francisco de Asís, tema

en clave tangible, de la unión con lo divino, que es en sí misma intangible, inefable y por ende irrepresentable.

Al lote verolense de Berdusán conservado en el Museo de Zaragoza proponemos incorporar cuatro obras más, de pequeño formato; dos de ellas se exponen en su sala 19 (dedicada al barroco español) y hasta ahora han sido atribuidas a Claudio Coello ¹⁰³⁵, mientras las otras dos, también procedentes de Veruela, se guardan provisionalmente en dependencias de la Diputación de Zaragoza.

Las dos primeras representan a *San Benito de Nursia escribiendo* (cat. 29) (il. 225) y a *San Bernardo de Claraval* (cat. 28) (il. 226). Tanto la comparación formal con otras pinturas del ejeano como el propio origen de los cuadros parecen ser argumentos consistentes para esta nueva atribución. Al parecer estos dos lienzos, ahora individualizados, estuvieron unidos por un único marco, y así figuran en el inventario del museo de 1867 ¹⁰³⁶, donde significativamente aparecen ubicados en la sala primera (junto con otras obras de Berdusán); identificados con un solo número de orden y con unas medidas de 75 x 125 cms. (la suma exacta de las dimensiones de los dos lienzos por separado), del de *San Benito* se destaca su “*gran colorido y magistral ejecución, por Claudio Coello*”; en el de *San Bernardo* se aprecia “*dignidad en la actitud de la figura y esmerada corrección en el dibujo*” y, sorprendentemente, se considera “*obra correcta de Juseppe Martinez, zaragozano, pintor de Felipe IV, maestro de D. Juan de Austria*”, aunque también se relaciona con la escuela del pintor francés Lesueur (*sic*, por Le Sueur), juicio crítico que no deja de tener su interés, como luego veremos.

El *San Benito escribiendo* nos muestra al fundador de la orden benedictina, de busto, ante una mesa en la que apoya un libro, en el que escribe con pluma, y un tintero, ante un luminoso fondo ocre-dorado en el que aparece un rayo levemente insinuado que, procedente del ángulo superior izquierdo, representa la inspiración divina. El ambiente general es de recogimiento y concentración. La figura está bien construida, con buena expresión de las calidades (libro, barba), así como de las carnaciones y de los rasgos anatómicos (excepto en la mano que escribe, algo más torpe y menos verosímil). El tratamiento lumínico resulta más claroscuro de lo habitual, con una acertada interpretación de las zonas en sombra de la cabeza del santo. Tanto el tono intimista del conjunto como la actitud pensativa y reflexiva del protagonista evocan, siquiera conceptualmente, al *San Jerónimo en su estudio*, uno de los “cobres magistrales” de Alberto Durero.

En apoyo de nuestra atribución, compárese el rostro del fundador de los benedictinos en este lienzo con el del mencionado retrato de cuerpo entero que conserva el Museo de Zaragoza, o con el del monje que lee sobre una mesa vestida en el extremo izquierdo de *El tránsito de san Martín* (Huesca, Museo Diocesano), de cuyos precedentes y modelos ya se ha tratado. A estos modelos podemos añadir el del monje que escribe, al dictado de san Bernardo, en la estampa número 24 de la *Vita et miracula* (il. 227).

El lienzo de *San Bernardo de Claraval* presenta al santo, de medio cuerpo, con el hábito blanco, en actitud contemplativa ante una mesa sobre la que se disponen un crucifijo, una calavera y un libro. El ambiente, como ocurría en el caso anterior, es de

que fue representado, entre otros, por Francisco Ribalta (Valencia, Museo de Bellas Artes) y Bartolomé E. Murillo (Sevilla, Museo de Bellas Artes).

¹⁰³⁵ . Recordemos que fue Juan A. Gaya Nuño (GAYA NUÑO, 1957, p. 20) quien sancionó esta atribución a Coello, que sin embargo ha sido cuestionada por Edward J. Sullivan (SULLIVAN, 1989, pp. 223-224).

¹⁰³⁶ . COMISIÓN, 1867, pp. XIII y 31, núm. 41.

recogimiento y oración, con un cierto tono intimista favorecido por el colorido cálido dominante. El modelado resulta algo duro, y la pincelada algo apretada, sobre todo si lo comparamos con las representaciones del santo en el resto de cuadros de Veruela.

No obstante, existe otro retrato muy similar en su estilo, también de medio cuerpo, que fue depositado en Veruela en 1923 –junto con tres de los grandes- y actualmente se conserva, con su bello marco dorado de época, en el almacén de pinturas que la Diputación de Zaragoza tiene en el antiguo palacio abacial del cenobio. Este cuadro (**cat. 30**) (**il. 228**) presenta algunas pequeñas diferencias compositivas y de tamaño respecto del anterior y es posiblemente –aunque hay un cierto desfase en las medidas- el que figura en el catálogo del Museo de 1867 con el número 25¹⁰³⁷, de 125 x 90 cms., copia de escuela francesa del “*estilo de Lesueur*”; como se ve, el autor del inventario dedica a ambas obras idéntico comentario, circunstancia ya de por sí significativa en la que nos gustaría profundizar. Esta conexión estilística con Le Sueur habría tal vez que interpretarla no como un ascendiente del francés sobre el español, sino como una influencia en ambos del arte de Vicente Carducho, directa en el caso del primero¹⁰³⁸ e indirecta –a través de sus discípulos- en el segundo.

Este retrato presenta al santo de medio cuerpo y girado de tres cuartos, con la mirada perdida, un crucifijo en la mano derecha pegado al pecho y el báculo en la izquierda. El fondo es neutro y de gran oscuridad excepto en el halo, lo que hace que la figura del santo y su amplio hábito cobren un especial protagonismo. La impresión general es de rigidez e inexpressividad, tal vez por el sometimiento a unas estrictas pautas de representación. En efecto, tanto en este cuadro como en el del Museo se ha reproducido de forma bastante fidedigna la *vera effigies* del santo, cosa que no sucede en los cuatro grandes cuadros de tema “histórico”, donde el rostro del santo acusa una interpretación más libre y denota, como ya hemos visto, la utilización de otros modelos (san Ignacio, san Juan de la Cruz...).

La cuarta obra que proponemos incorporar al lote verolense es un pequeño lienzo ovalado de la *Inmaculada Concepción* (**cat. 33**) (**il. 229**) enmarcado por una aparatosa cartela en madera tallada y dorada con motivos vegetales y cueros recortados. La pieza procede de Veruela, y allí la pudo ver todavía Begoña Arrúe, quien en su inventario la sitúa en la zona del locutorio y escalera del dormitorio y la considera “... *del estilo de Berdusán*”¹⁰³⁹. Se trata probablemente de un copete que serviría de remate a un retablo, sin que pueda desecharse la posibilidad de que dicho retablo estuviera formado, entre otros elementos, por los dos lienzos terminados en medio punto –de los que ya se ha hablado- que representan a *San Benito de Nursia* y *San Bernardo de Claraval*.

El modelo de Inmaculada que aquí aparece es básicamente el mismo que Berdusán utilizó en el ático del retablo mayor de la parroquial de Magallón (1680): cuerpo fusiforme y en disposición simétrica, cabeza mirando hacia lo alto, nimbo con estrellas, cabello suelto que cae sobre los hombros, túnica con broche en el escote, manos juntas por delante del pecho, manto cruzado y volado, orbe a los pies y cabezas de angelitos. Las similitudes atañen también a la fisonomía de María –menos definido en este caso, debido al condicionante que supone el formato reducido- y al tratamiento cromático y lumínico, si bien en el lienzo que presentamos los tonos resultan más vivos.

¹⁰³⁷ . COMISIÓN, 1867, p. 28.

¹⁰³⁸ . Se ha especulado con una eventual estancia de Le Sueur en España en torno al año 1648, momento en el que estaba a punto de acometer la serie de san Bruno para la cartuja de París, en la que se ha querido ver un cierto aire español y una factura próxima a las pinturas del mismo tema ejecutadas por Carducho para la cartuja del Paular (BATICLE, 1962, p. 288).

¹⁰³⁹ . ARRÚE UGARTE, 1991, p. 361.

Una vez analizados los cuadros que componen la serie verolense, así como las nuevas atribuciones e incorporaciones que planteamos, en las líneas que siguen se abordan algunos problemáticos asuntos: el del encargo de las obras, su ubicación original y los sucesivos emplazamientos hasta la actualidad. Previamente y para una correcta comprensión de todos estos pormenores, creemos necesario hacer una breve sinopsis histórico-artística del monasterio, con especial hincapié en los acontecimientos más señalados que tuvieron lugar durante el s. XVII ¹⁰⁴⁰.

Como es sabido, la historia del Real Monasterio de Santa María de Veruela, primera fundación de la orden cisterciense en el Reino de Aragón, se remonta al año 1145 ¹⁰⁴¹, aunque la primera comunidad de monjes se instaló en 1171 y la construcción de sus principales dependencias (iglesia, sala capitular, sala de los monjes, *scriptorium*, locutorio, refectorio, cocina, dormitorio y cilla) se finalizó a comienzos del s. XIII. El claustro gótico se levantó en el siglo siguiente, tras el saqueo que tuvo lugar durante la guerra de los Pedros (1357). Entre 1539 y 1560 Veruela experimentó importantes novedades y reformas en clave renacentista (muralla, torre de la iglesia, capilla de San Bernardo, sobreclaustro, reforma del refectorio y del dormitorio, biblioteca...) promovidas por el arzobispo Hernando de Aragón (antiguo abad de Veruela) y por el abad Lope Marco, y durante el gobierno de Carlos Cerdán Gurrea (1561-1586) se erigió el nuevo palacio abacial, reformado y acrecentado en tiempos de Francisco Tabuena (abad. 1732-1736, 2ª vez). En el XVII el conjunto monástico sufrió una importante ampliación ¹⁰⁴² con la erección de un gran edificio anejo de celdas (el llamado “monasterio nuevo”) y, como parte de él, de una sacristía más espaciosa para la iglesia.

En 1835 el monasterio fue desamortizado, lo que supuso la incautación de sus bienes por parte del Estado, la subasta de sus propiedades (1844), la salida de la comunidad y la destrucción de buena parte de su patrimonio, aunque afortunadamente un conjunto de pinturas y esculturas se salvaron del expolio y fueron trasladadas a Zaragoza para terminar formando parte de los fondos del entonces llamado Museo Provincial de Pintura y Escultura. El 21 de enero de 1846 se creó una Junta encargada de velar por la conservación del monasterio hasta 1877 ¹⁰⁴³, año en que el conjunto monástico recuperó en parte su función religiosa al instalarse en él, mediante usufructo perpetuo, la Compañía de Jesús, que instaló un noviciado y permaneció allí hasta 1975, momento en que la Diputación Provincial de Zaragoza, aceptadas las condiciones impuestas por la Dirección General del Patrimonio del Estado, tomó el usufructo ¹⁰⁴⁴ por un periodo de treinta años tanto del edificio como de los bienes (obras artísticas y piezas de arqueología) conservados en él ¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴⁰ . Para ello, nos hemos servido básicamente de la más reciente publicación sobre el tema (CALVO RUATA, 2003), que sintetiza la amplia bibliografía existente, entre la que pueden destacarse los siguientes títulos: LÓPEZ LANDA, 1918; BLANCO TRÍAS, 1949; DAILLIEZ, 1987; VV.AA., 1993; LÓPEZ SARDÁ, 1994; MARTÍNEZ BUENAGA, 1998; e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2002.

¹⁰⁴¹ . La fundación, como suele ser habitual, tiene también un origen legendario cuyo protagonista fue Pedro de Atarés, señor de Borja, quien tras implorar la protección de la Virgen María durante una tormenta, fue testigo de su aparición milagrosa, hecho que habría motivado la construcción del monasterio. Este acontecimiento se fecha en 1141.

¹⁰⁴² . Ampliación necesaria debido al crecimiento de la fundación y al elevado número de monjes. El portugués Labaña nos dice en su *Itinerario* (1610) que en el monasterio había dos refectorios y cincuenta monjes, que tenía 10.000 escudos de renta y seis lugares con unos 650 vecinos bajo su jurisdicción (DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1992, pp. 91-92).

¹⁰⁴³ . LÓPEZ SARDÁ, 1994.

¹⁰⁴⁴ . Real Decreto 1518/76 de 7 de mayo (B.O.E. 2 e julio de 1976).

¹⁰⁴⁵ . A partir de ese momento, la Diputación ha emprendido diversas campañas de restauración y ha promovido numerosas acciones de carácter cultural, entre ellas la creación de un Museo de Arte

Por lo que atañe a nuestro tema de estudio, el s. XVII representa para el monasterio un momento importante por varios motivos. Por un lado, en 1615 Felipe III crea la Congregación Cisterciense de la Corona de Aragón, confirmada por el breve *Pastoralis Officii* del papa Paulo V al año siguiente y que celebró su primer capítulo general en 1617, iniciándose también en ese momento el periodo de los abadiatos cuatrienales. Dicha congregación era independiente de Cîteaux y a ella se incorporaron en 1632 los monasterios navarros ¹⁰⁴⁶, que sin embargo protagonizaron algunos intentos de secesión. La creación de la congregación generó también algunos recelos entre las dos fundaciones más importantes, Poblet y Veruela, pues ninguna estaba dispuesta a ceder a la otra el dominio de sus monasterios filiales; estas desavenencias fueron solventadas por la intervención real, que dotó a Veruela –fiel aliada del monarca– de una cierta independencia ¹⁰⁴⁷.

Por otro lado, a lo largo de la centuria el cenobio se vio enfrascado en numerosos pleitos de aguas, pastos, mojonaciones e impuestos con las localidades de su entorno, y tuvo que hacer frente a los fatales efectos producidos por la expulsión de los moriscos y por la epidemia de peste de mediados de siglo. A pesar de todos estos problemas, Veruela dio muestras de su buena salud económica, evidenciada en una intensa actividad edilicia, en la adquisición de abundantes censos a los Villahermosa y en la construcción de algunas importantes obras (*v.gr.* un gran azud en Añón), manteniendo –al menos durante la primera mitad– el esplendor y la pujanza alcanzados en la centuria anterior ¹⁰⁴⁸.

La fiebre arquitectónica estuvo motivada por las nuevas exigencias de espacio y por la necesidad de renovar, actualizar y ampliar algunas dependencias concretas; todas estas actuaciones hicieron que el cenobio alcanzase en este momento su máximo crecimiento. Así, en el mismo año 1617 (abad. Juan Ximénez de Tabar, 1612-1617 y 1617-1618) debieron de comenzar las obras del denominado “monasterio nuevo”, extenso conjunto de planta rectangular, dotado de patio central y pensado para albergar amplias celdas individuales, en el que se siguió trabajando durante toda la centuria incorporándole un paso –el antiguo locutorio– que lo conectaba con el núcleo medieval y una escalera de tipo imperial (abad. Jorge de Oro, 1660-1664) cuya caja se cubrió con cúpula de media naranja sobre pechinas profusamente decorada en estuco policromado y dotada de linterna y cupulín (abad. Bernardo López, 1664-1668) ¹⁰⁴⁹. Este último abad fue también el promotor de la nueva sacristía, que vino a sustituir a la anterior –convertida a partir de entonces en vestíbulo de aquélla–; ubicada en parte de lo que fue

Contemporáneo (inaugurado en 1976 y desmantelado en 1988, coincidiendo con la reapertura al público y el inicio de una programación continuada de exposiciones temporales), la puesta en marcha de una escuela-taller, la celebración de actuaciones, festivales y encuentros de música y teatro, talleres de artistas y de creación literaria, la apertura del Museo del Vino, etc. En 1998 se produjo la cesión definitiva del inmueble a la Diputación de Zaragoza. Para más detalles sobre todos estos aspectos, remitimos a: CALVO RUATA, 1991, pp. 42-44.

¹⁰⁴⁶ . A partir de ese momento, pasó a llamarse Congregación Cisterciense de Aragón y Navarra, que agrupaba los monasterios (masculinos y femeninos) de Aragón, Cataluña, Navarra, Valencia y Mallorca, además del colegio de San Bernardo de Huesca, fundado en 1618. Todas las fundaciones eran objeto de visita por el vicario general (o por un delegado suyo), cargo cuatrienal y electo por el capítulo de abades que contaba para esa importante función con la ayuda del Definitorio (consejo de monjes doctos); las visitas quedaban consignadas en el *Libro de la Congregación* (LÓPEZ LANDA, 1950).

¹⁰⁴⁷ . PÉREZ GIMÉNEZ, 2000, pp. 257-258.

¹⁰⁴⁸ . PÉREZ GIMÉNEZ, 2000, p. 256.

¹⁰⁴⁹ . Según se ha podido demostrar recientemente (HERNANDO SEBASTIÁN, SANCHO BAS y PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998 b), la idea de construir la escalera y la cúpula existía ya desde 1622, y la capitulación para esta obra se hizo en 1629, lo que plantea un problema, aún no resuelto, dado el lapso de tiempo entre esta fecha y la de finalización.

el antiguo *armarium* -depósito de libros que en tiempos de Lope Marco contó con nuevo emplazamiento *ad hoc* sobre el refectorio y se transformó en amplia biblioteca y archivo-, comunica con la iglesia a través de una abigarrada portada monumental en yeso policromado abierta en el brazo meridional del transepto.



Sacristía de la iglesia del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Detalle de la decoración en yeso policromado (en restauración).

Al interior, la sacristía presenta planta rectangular y cubre con bóveda de medio cañón con lunetos (algunos dotados de óculos cegados y todos pintados al temple -como el resto de la cubierta- con finos motivos vegetales), dividida en dos tramos, que arranca de un entablamento en yeso decorado a base de roleos y cabezas de angelitos que recorre todo el perímetro; los muros quedan articulados mediante pilastras cajeadas con motivos serlianos y rematadas en capitel corintio que, en los lados largos, no llegan al suelo y forman cuatro grandes paños.

La decoración en yeso –actualmente en proceso de restauración- consiste en motivos naturalistas y geométricos, y en la bóveda forma sendas cartelas ovaladas rodeadas de entrelazos y de cueros recortados que contienen el emblema de María y las armas del monasterio. En uno de los lados cortos, correspondiente a la orientación Oeste, se sitúa la portada, en arco de medio punto, abocinada y cubierta de racimos de uva; cierra con hojas de madera calada adornadas con el escudo del monasterio y, frente a ella, en el lado Este, se abre un altar-hornacina en medio punto, enmarcado por decoración en yeso similar a la del entablamento, que remata en una cartela sostenida por ángeles tenantes con un relieve del *Niño Jesús como carpintero fabricando la Cruz*, escena que completa el simbolismo eucarístico de este ámbito. Hemos de suponer que en el hueco de este altar se ubicó algún retablo de los que sabemos –como luego se documentará- hicieron los propios monjes. Todos estos elementos ornamentales, así como la dotación artística de la sacristía, correspondieron a la iniciativa de los sucesores del abad López: Orencio Borrueal (abad. 1668-1672), Francisco Confredi (abad. 1672-1676), Francisco Duarez

(abad. 1676-1680), Martín de Vera (abad. 1676-1680, 1684-1688, 1696-1700 y 1704-1708) y Gabriel Martín (abad. 1688-1692).

En los años previos al encargo y realización del ciclo pictórico, la comunidad cisterciense verolense –como la del resto de Aragón– vivió un periodo de cierta convulsión provocada por dos acontecimientos casi coetáneos, que vinieron a sumarse a la progresiva decadencia de la vida monástica que en Veruela se inicia con el último monarca de la dinastía austriaca. En palabras de Pedro Blanco Trías:

“... y así como con la Edad de Oro de nuestra Patria, vimos coincidía también proporcionalmente la prosperidad de Veruela; hemos de advertir también que, a medida que con los últimos Austrias va decayendo nuestra Monarquía, por semejante manera, durante la minoría y reinado de Carlos II, asistiremos también a la progresiva decadencia de la vida monástica de Veruela”.¹⁰⁵⁰

Por un lado, la elección de abad de 1668 en Veruela, en la que se manifestaron de forma notoria las luchas entre facciones y la existencia de camarillas que intentaban controlar el nombramiento¹⁰⁵¹; el obispo de Albarracín, que presidió el acto, denunció a la Real Cámara las presiones, y se rechazaron varias de las ternas propuestas antes de aceptar al ya citado Orencio Borrueal¹⁰⁵². Por otro lado, los efectos causados por el *Breve* de reforma general despachado el 19 de abril de 1666 por el papa Alejandro VII y que fue promulgado, aceptado y obedecido en el capítulo general de la orden celebrado el 9 de mayo de 1667. El documento pontificio se leyó, publicó y fue igualmente obedecido por el capítulo provincial de la congregación de la Corona de Aragón y Navarra, que tuvo lugar en Poblet a principios del mes de mayo de 1669, aunque los capitulares se reservaron la facultad para poder suplicar a su santidad (a la sazón Clemente IX) la dispensa de algunas cláusulas, para lo cual se celebró una junta en el monasterio de Veruela a 28 de septiembre de 1669. El texto del *Breve* suscitó controversias y equívocos motivados por las dudas sobre su conformidad con la regla y sobre algunos elementos nuevos que, a juicio de la comunidad cisterciense, habían sido ya derogados bien por la costumbre de la profesión o bien por dispensa, lo que llevó a fray Ignacio de Oro, abad de Rueda y vicario general, a escribir y publicar una alegación teológica¹⁰⁵³ en la que se intentaba justificar no sólo la obligación – establecida por la regla de san Benito y ratificada por la profesión y voto de obediencia de los monjes– de someterse sin reservas a la autoridad papal (en otras palabras, la prevalencia de lo normativo sobre lo consuetudinario), sino demostrar que el documento planteaba un privilegio más que una reforma y que no introducía nuevas austeridades sino dispensas sobre ellas, aunque también procuraba establecer los límites entre ciertos usos relajados establecidos por la costumbre de manera racional (es decir, según criterios de utilidad, necesidad u honestidad) y los abusos irracionales contrarios a la

¹⁰⁵⁰ . BLANCO TRÍAS, 1949, p. 209; citando a Vicente de la Fuente (FUENTE, 1866).

¹⁰⁵¹ . Este fenómeno, que suponía la postergación de hombres de mérito y el ascenso, en su lugar, de jóvenes inexpertos, no era nuevo y había sido criticado en otras ocasiones por ser una de las causas de la mala administración y de la relajación del monasterio (BLANCO TRÍAS, 1949, p. 210).

¹⁰⁵² . BLANCO TRÍAS, 1949, pp. 183, 210 y ss.

¹⁰⁵³ . ORO, s.f. El ejemplar consultado, encuadrado en un volumen misceláneo titulado *Papeles varios de Veruela e Historia del Monasterio*, se conserva en la Biblioteca del Área de Derecho Civil del Departamento de Derecho Privado de la Universidad de Zaragoza (B.A.D.C.D.D.P.U.Z., armario 43, sig. G-68 / doc. 3).

regla (*v.gr.* los ayunos y la abstinencia)¹⁰⁵⁴. Interesa destacar que la justificación teológica del abad de Rueda, que en realidad puede interpretarse como una defensa a ultranza de la regla cisterciense, se apoya continuamente en párrafos tomados de los escritos de san Bernardo y viene avalada por varios textos aprobatorios que acompañan a la *Alegación*, firmados por prestigiosos miembros del Cister y de otras órdenes religiosas, fechados todos ellos en marzo de 1671 (fecha *ante quem* para el impreso)¹⁰⁵⁵.

Así pues, no es descabellado pensar que, en ese preciso momento en el que se estaba poniendo en cuestión la vigencia de algunos preceptos de la regla que el *Breve* pontificio había querido apuntalar, se recurriera no sólo al medio literario impreso para solventar dudas, refutar argumentos y vindicar la necesidad de preservar la observancia de las normas de la orden –factor fundamental, según Oro, para la supervivencia de la misma-, sino también al concurso de la imagen pintada, mucho más inmediata y atractiva, para recordar los fundamentos de la vida cisterciense ejemplificados en la vida y milagros de san Bernardo, hipótesis que bien podría justificar la realización de los cuadros que analizamos.

Resulta complicado, con los datos que hasta ahora se han podido reunir, reconstruir con precisión las circunstancias del encargo de los cuadros que componen el lote verolense pintado por Berdusán, aunque el análisis detenido de algunas fuentes poco conocidas y su cotejo con lo ya publicado han proporcionado informaciones e ideas que nos permiten una cierta aproximación a la realidad histórica. La causa principal de esta falta de precisión es la ausencia y dispersión documental de los fondos verolenses¹⁰⁵⁶, cuya consulta en algunos casos resulta imposible. Sirva como ejemplo de ello el rico fondo recopilado durante años por el investigador francés Laurent Dailliez, depositado en el Archivo de la Diputación de Zaragoza pero inaccesible debido a problemas jurídicos relacionados con la propiedad intelectual¹⁰⁵⁷. O los fondos cistercienses –y entre ellos algunos verolenses- que tras la exclaustación pasaron al archivo del monasterio de Cogullada (Zaragoza)¹⁰⁵⁸, ocupado desde 1895 por religiosos benedictinos franceses dependientes del monasterio de Ligugé; dichos fondos, reunidos en la “Sala de Aragón”, fueron organizados y sistematizados por dom Amato Lambert y permanecieron allí hasta 1934, fecha en que documentos y libros –tristemente fracasados los intentos de adquisición por parte de la Diputación Provincial de Zaragoza- se dispersaron en varios lotes, mientras los valiosos ficheros de Lambert viajaron a Francia. O pérdidas tan penosas como la tercera parte del *Lumen Domus*, dedicado a las “Excelencias y cosas memorables que han sucedido desde su fundación”, obra de fray Atilano de la Espina –autor también de los dos volúmenes anteriores, conservados en el Archivo Histórico Nacional-, cuyo paradero se desconoce¹⁰⁵⁹.

Otro hecho que debemos lamentar es el desconocimiento de los fondos de la riquísima biblioteca-archivo del monasterio¹⁰⁶⁰, lo que nos ayudaría a confirmar la

¹⁰⁵⁴ . Pese a los esfuerzos de Ignacio de Oro por diferenciar “dispensación” de “dissipacion”, parece que algunas adiciones del *Breve* siguieron fueron de nuevo protestadas en el capítulo provincial celebrado en Poblet en 1685.

¹⁰⁵⁵ . Los hay del colegio de San Bernardo (cist.) y del convento del Carmen (carmel.) en Huesca; y de los conventos del Carmen (*id.*), Nuestra Señora de Jesús (franc.), Predicadores (dom.) y Santo Tomás de Villanueva (agust.) y del colegio de la Compañía de Jesús (S.I.) en Zaragoza.

¹⁰⁵⁶ . Cfr. CAÑADA SAURAS, 1981.

¹⁰⁵⁷ . FERRER PLOU y SÁNCHEZ LECHA, 1996; ídem, 2000.

¹⁰⁵⁸ . CANELLAS LÓPEZ, 1980; ídem, 1990.

¹⁰⁵⁹ . DE DIEGO, 1987, p. 110.

¹⁰⁶⁰ . Biblioteca que, como es lógico, se fue enriqueciendo con las aportaciones de los distintos abades, siendo destacable la realizada por Francisco Pérez Calvillo (abad. 1700-1704) (RODRÍGUEZ, h. 1738, p.

presencia en ella de manuscritos, libros impresos o ediciones de estampas que hubieran podido servir de fuentes filológicas y gráficas para la realización de los cuadros. Únicamente podemos apuntar en este sentido la existencia de una tabla del catálogo de esta librería elaborado en 1678 por el franciscano José Antonio de Hebrera y Esmir¹⁰⁶¹ en tiempos del primer abadiato de Martín de Vera (1676-1680) que nos permite conocer, a grandes rasgos, las 47 secciones temáticas en que estaba organizada; así, encontramos reseñados, además de libros sagrados y otros dedicados a los santos padres y a la Virgen María, santorales, misales, compilaciones de prédicas y sermones, secciones dedicadas a los distintos campos del saber¹⁰⁶² y, finalmente, sendas partes tituladas “*De Ordine Cisterciensis*” e “*Historia Ordinis Cisterciensis*”, en las que cabría incluir las fuentes que buscamos.

Como ya se ha señalado en el lugar correspondiente, la historiografía verolense¹⁰⁶³ se muestra algo contradictoria a la hora de señalar el origen y ubicación de los cuatro grandes cuadros de la vida y milagros de san Bernardo. La *Reseña histórica* de 1881, en la descripción de la sacristía, ignora por completo la presencia de cuadros, aunque a juzgar por ciertos juicios críticos ello no implique su inexistencia:

“Tiene la sacristía cerca de diecinueve metros de altura, y nueve de ancho. Como no sea el arco de entrada en forma de concha, ninguna cosa ofrece de consideración bajo el punto de vista artístico. Las pinturas de la bóveda de la sacristía son algo recargadas: hay dos medallones, en uno de los cuales se ven las armas del monasterio; y en el otro se leen estas palabras: Ave María. Esta obra es del siglo XVII” (p. 41).

López Landa señala como ubicación de los cuadros el “*Oratorio del Abad*”, estancia próxima al “salón de reyes” o “sala del cumplido”, en el piso superior del Palacio Abacial¹⁰⁶⁴, aunque “...al ocurrir la exclaustación, los lienzos de Veruela estaban en el Salón Grande (dormitorio antiguo), según reza el inventario formado el 8 de Noviembre de 1835”, dato que concuerda con la omisión de la fuente anterior. Juan M^a. Solá repite sin aportar novedades la teoría de López Landa¹⁰⁶⁵, y lo mismo hace Pedro Blanco Trías en la biografía del abad Carlos Cerdán Gurra (1561-1586), aunque al hablar del abad Francisco Confredi (1672-1676) dice de él que “...hizo los tableros, cajones y cuadros grandes con sus marcos para la sacristía...”¹⁰⁶⁶, y de su sucesor Fr. Martín de Vera (1676-1680) que “...puso los espejos en la sacristía; las tarjetas

26). Pascual Madoz estima en más de cien mil el número de volúmenes (MADOZ, 1845-1850 / MADOZ, 1985, p. 235).

¹⁰⁶¹ . HEBRERA Y ESMIR, 1678. Relación en cuatro páginas incluida en un manuscrito misceláneo procedente del monasterio de Veruela y ahora en una biblioteca particular de Zaragoza.

¹⁰⁶² . Teología escolástica, teología mística, teología moral, derecho canónico, derecho romano, filosofía, lógica, metafísica, física, ética, naturaleza, apologética, historia, gramática, retórica, poética, astrología, astronomía, matemática, aritmética, cosmografía, erudición, etc.

¹⁰⁶³ . Nos referimos a las tres referencias bibliográficas básicas: el *Estudio arquitectónico* de José M^a. López Landa (LÓPEZ LANDA, 1918), la monografía del jesuita Juan M^a. Solá sobre el periodo 1877-1927 de ocupación del edificio por la Compañía (SOLÁ, 1929) y la historia-abadologio de Pedro Blanco Trías (BLANCO TRÍAS, 1949). A ellas añadimos una anónima *Reseña histórica...*, tal vez obra del P. Fiter, publicada en 1881 con motivo de la fiesta de la canonización de Nuestra Señora de Veruela (ANÓNIMO, 1881).

¹⁰⁶⁴ . LÓPEZ LANDA, 1918, p. 50, nota 1.

¹⁰⁶⁵ . SOLÁ, 1929, p. 77.

¹⁰⁶⁶ . BLANCO TRÍAS, 1949, p. 211. En esta breve semblanza de Confredi se nos aporta una información significativa que más adelante interpretaremos: la devoción del benabarrense a la Inmaculada Concepción.

doradas para los marcos de los cuadros de la misma...”¹⁰⁶⁷; sacristía cuya construcción, según este mismo autor, se había iniciado durante el mandato de Bernardo López (1664-1668) y era “... *digna de una catedral: espaciosa, alta, decorada con variedad de adornos barrocos...*”¹⁰⁶⁸, aunque la finalización correspondiera a su sucesor, Orencio Borrueel (1668-1672), quien “... *hízola blanquear y adornar de cortados o esculturas [...] dispuso de pintara un cuadro grande del Salvador para la sacristía*”¹⁰⁶⁹.

De las dos teorías planteadas -que en último extremo no son necesariamente incompatibles, debido al trasiego de obras provocado por los distintos avatares sufridos por el cenobio-, la que localiza los lienzos en la sacristía nos parece mucho más acertada, tanto por razones físicas como por los argumentos documentales que a continuación expondremos. Por un lado, de todos los ámbitos citados, es la sacristía la que ofrece las condiciones materiales más adecuadas, con cuatro grandes paños para los cuadros de mayor tamaño, y otros más reducidos pero suficientes (entre 200 y 220 cms. de anchura) en los lados cortos, a ambos lados de la puerta y del altar-hornacina, para alguna de las otras miniserias. Poco podemos decir de las salas correspondientes al palacio abacial nuevo, pues éstas se muestran, en casi todos los casos, alteradas respecto de su distribución espacial original (hasta el punto de hacer imposible la identificación del llamado “oratorio del abad” y del resto de salas) o bien no responden a las exigencias físicas necesarias. Únicamente el llamado “Salón Grande” (el dormitorio antiguo) reúne sobradamente estos requisitos, pero no con la idoneidad y proporción que lo hace la sacristía.

¹⁰⁶⁷ . *Ibidem*, p. 212.

¹⁰⁶⁸ . *Ibidem*, p. 208. Erróneamente, como veremos, se le adjudica al abad López la portada de la sacristía recayente a la iglesia, a la que se califica de “*verdadero mare magnum*” por su abigarrada decoración. En realidad, como veremos, la embocadura de esta puerta correspondió a Antonio Duarez (abad. 1680-1684). Según la interpretación -pensamos que igualmente equivocada- de Blanco Trías (*Ibidem*, p. 213), “*en el frontispicio de la puerta que comunica la iglesia con la sacristía*” se colocó el cuadro de *La Virgen con el Niño* (Museo de Zaragoza) que con anterioridad se veneraba en un retablo del trasagrario y que habían regalado al monasterio los duques de Villahermosa, obra de origen flamenco sobre la que volveremos más adelante.

La portada mereció también un severo comentario por parte de Gregorio García Ciprés, quien se refiere a ella como “... *portalada plateresca que afea a una unidad total de la arquitectura que resplandece en este templo*” (GARCÍA CIPRÉS, 1913, p. 109).

¹⁰⁶⁹ . *Ibidem*, pp. 210-211.



Vista actual del dormitorio antiguo o “salón grande” del monasterio de Veruela.

Por otro lado, la información documental avala nuestra hipótesis. Nos referimos a los datos contenidos en dos manuscritos fechables en torno a 1738 que recogen, a modo de crónica o memoria, las obras realizadas en el monasterio bajo los distintos abades. El primero de estos manuscritos ¹⁰⁷⁰ es un traslado con anotaciones en castellano hecho por fray Rafael Bona, secretario y archivero del monasterio de Veruela, de una memoria manuscrita en latín de treinta páginas numeradas elaborada por fray Antonio José Rodríguez, encuadrado en un volumen misceláneo titulado *Papeles varios de Veruela e Historia del Monasterio* ¹⁰⁷¹. Del autor del manuscrito nos da una escueta pero elocuente noticia Pascual Madoz:

“una losa en el trasaltar [de la iglesia de Veruela] conserva para las ciencias la benemérita memoria del maestro fray Antonio José Rodríguez, fenecido en 1777, autor de numerosos volúmenes, y uno de los eruditos monjes que siguiendo las huellas de Feijoo prepararon la reforma de los estudios” ¹⁰⁷².

El segundo manuscrito ¹⁰⁷³, escrito en castellano y con una extensión de siete páginas (de ellas, sólo la primera está numerada, pues su inicio coincide con la última página –la treinta– del documento anterior), fue elaborado por el citado fray Rafael Bona y forma parte del mismo volumen misceláneo.

Un análisis exhaustivo de estas fuentes (que debieron de utilizar, aunque parcialmente y con cierta imprecisión, los autores repetidamente citados) nos

¹⁰⁷⁰ . RODRÍGUEZ, h. 1738.

¹⁰⁷¹ . Este volumen se conserva en la Biblioteca del Área de Derecho Civil del Departamento de Derecho Privado de la Universidad de Zaragoza (B.A.D.C.D.D.P.U.Z., armario 43, sig. G-68 / doc. 11).

¹⁰⁷² . MADOZ, 1845-1850 / MADOZ, 1985, p. 235.

¹⁰⁷³ . BONA, s.f. pero post. 1738

proporciona nuevos datos y permite matizar algunas cuestiones referidas a los promotores del encargo y a la realización de otras obras artísticas coetáneas, aunque en ocasiones la acumulación de noticias y su redacción no permite una interpretación tan clara como sería deseable.

Así, del oscense Orencio Borruei (abad. 1668-1672), predecesor de Confredi, se dice que “... *congregationis visitator ante abbatatus fuit*”, además de desempeñar las funciones de diputado del Reino e inquisidor. Durante su gobierno se dedicó a completar un gran número de obras en el monasterio, tanto arquitectónicas como ornamentales (“*Multa tamquo ad aedifitium, tamquo ad ornamentum in monasterio complevit*”) ¹⁰⁷⁴: “... *concluyo y blanqueo la sacristia y adorno de quadros, hizo el quadro del Salvador que esta en la sacristia; levanto las paredes del dormitorio nuevo al norte*” ¹⁰⁷⁵.

Francisco Confredi (abad. 1672-1676), por su parte, había sido “*secretarius congregationis*” y después del abadiado fue contador del reino; durante su mandato concluyó muchas obras en el edificio ¹⁰⁷⁶:

“hizo la torre de Santiago desde lo que era piedra picada y la campana grande se blanqueo el Refectorio se habrieron las dos ventanas y la grande vidriera, se hicieron los cajones y tableros grandes de la sacristia y los quadros grandes con sus marcos; quito la havitacion de los criados que estava debajo de Palacio y la paso a lado de la votica [...] se hicieron las Bovedillas del dormitorio de medio dia y levanto los pilares de el Huerto del claustro hasta el texado” ¹⁰⁷⁷.

El borjano Martín de Vera, sucesor de Confredi, fue abad en cuatro ocasiones, además de desempeñar otros puestos de relevancia dentro de su orden (maestro y rector del colegio de la congregación en Huesca) y fuera de ella (diputado del Reino, calificador del Santo Oficio, examinador apostólico...) ¹⁰⁷⁸. En su primer mandato

“... concluyo el dormitorio alto y vajo del Norte con sus celdas; compro los espejos que estan en las dos Pilastras de la sacristia; se hicieron el Atril y Sacras de Plata, y las puertas de la sacristia [...] y con su exemplo en su tiempo hicieron los monges devotos los retablos de la sacristia y oratorio...” ¹⁰⁷⁹.

Tras el gobierno de Antonio Duarez (abad. 1680-1684), natural de Alberite, quien “... *hizo la Portada de la sacristia...*” y encargó algunos ornamentos textiles para la misma ¹⁰⁸⁰, regresó al cargo Martín de Vera, que en 1685 fue elegido diputado del Reino y destinó al monasterio buena parte de su sueldo; durante su segundo mandato se enriqueció notablemente el ajuar litúrgico de la sacristía ¹⁰⁸¹.

Le sucedió el zaragozano Gabriel Martín (abad. 1688-1692), maestro de la congregación, calificador del Santo Oficio, doctor de la universidad de Huesca y

¹⁰⁷⁴ . RODRÍGUEZ, h. 1738, p. 25. Este tipo de expresiones son frecuentes en las anotaciones de todos los demás abades, por lo que su significación, si no va acompañada de más detalle (como sí ocurre en este caso) resulta bastante ambigua y pobre.

¹⁰⁷⁵ . BONA, s.f. pero post. 1738, p. 30. Advértase que la expresión “*adorno de quadros*”, tan importante para nuestros propósitos, es omitida en su texto por Blanco Trías.

¹⁰⁷⁶ . RODRÍGUEZ, h. 1738, p. 25.

¹⁰⁷⁷ . BONA, s.f. pero post. 1738, ff. 30 y ss.

¹⁰⁷⁸ . RODRÍGUEZ, h. 1738, pp. 25-26.

¹⁰⁷⁹ . BONA, s.f. pero post. 1738, sin foliar.

¹⁰⁸⁰ . *Ibidem*.

¹⁰⁸¹ . *Ibidem*.

contador del Reino ¹⁰⁸². Su actuación como promotor artístico resulta especialmente destacada e interesante, aunque el texto ofrece de ellas una descripción ambigua:

“Añadio al Retablo antiguo de N.P.Sn. Bernardo, que oy esta por quadro principal del Gran Retablo que se dexa ver con las cornijas grandes de los lados de la capilla y marcos para los quadros, y costo esto nuevo en blanco 1200 libras; y en oro, y manos de los oficiales, sin contar la costa, que se les hizo 1004 libras. al Pintor por los quadros de la capilla; el del Refectorio grande, y pequeño, se le dieron por pintarlos y los colores haziendole la costa 110 libras a estos quadros, y los dos de la entrada de la sacristia se pusieron marcos con tarjetas doradas costo el suelo de la capilla de piedra de calatorao, y Ablitas 345 libras haciendoles la costa a 4 oficiales 4 meses. Por las Piedras fingidas que estan devajo los quadros grandes se le dieron a Ambrosio Marisqui 90 libras haciendole la costa nueve meses, se hicieron vidrieras nuevas para la capilla, la grande que hubo para dar luz al choro; otra en el salon y esta costo 54 libras. el remate del Retablo de N.S. de el trascoro lo fabrico el mismo escultor y la arca del monumento, el Blandon para el cirio Pasqual 6 candeleros para la capilla de Ntro. P. Sn. Bernardo, y esto, averlo dorado todo quanto se hizo con la obra de pintor la bobeda y portada de dicha capilla y pintar el adorno de Alxez de el trascoro esta enbebido en las dos partidas grandes de escultores y doradores. Mas hizo pintar los quadros de Sn. Christoval, y Sta. Corona, costaron con los marcos y oro 80 libras 10 sueldos. Tambien se enlato el chapitel de la torre de Santiago suma todo 3133 libras 10 sueldos”. ¹⁰⁸³

Trataremos, en la medida de lo posible, de individualizar e interpretar las numerosas menciones pictóricas que aparecen en este texto ¹⁰⁸⁴: hay unas primeras referencias imprecisas, relativas a la capilla de San Bernardo (ubicada en el lado norte del transepto de la iglesia), que hablan de unos “*marcos para los quadros*” y de un pintor que realiza un número indeterminado de obras (tal vez se trate de esos mismos cuadros) para dicha capilla, y que ejecuta otros dos para los refectorios grande y pequeño ¹⁰⁸⁵. Se mencionan también dos cuadros de la entrada de la sacristía, a los que se dota de “*marcos con tarjetas doradas*” ¹⁰⁸⁶, aunque no queda claro si la ejecución de los lienzos corresponde también a ese momento, ni tampoco la ubicación exacta de los mismos. Y ya en la parte final se anota el encargo de dos cuadros de *San Cristóbal* y *Santa Corona*, con sus marcos dorados, sin mencionar siquiera su destino. Mención aparte merecen las “*Piedras fingidas que estan devajo los quadros grandes*”, por las que “*...se le dieron a Ambrosio Marisqui 90 libras*”; la noticia tiene su interés, tanto por la alusión algo ambigua a los “*quadros grandes*” (¿se refiere a los de la sacristía o a los de la capilla de San Bernardo?) como por la cita explícita a un artífice, Ambrosius Marisque, artista de origen veneciano especializado en estucos policromos (traducción

¹⁰⁸² . RODRÍGUEZ, h. 1738, p. 26.

¹⁰⁸³ . BONA, s.f. pero post. 1738, sin foliar.

¹⁰⁸⁴ . Obviamos aquí el resto de noticias, algunas de las cuales son analizadas en: IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2002, pp. 118-149.

¹⁰⁸⁵ . Según nuestra lectura, los calificativos grande y pequeño se refieren a los dos refectorios que tenía el monasterio (dato que concuerda con el texto de Labaña de 1610), aunque podría también aludir al tamaño de dos lienzos situados en esa dependencia, tal como lo interpreta Blanco Trías (BLANCO TRÍAS, 1949, p. 216).

¹⁰⁸⁶ . Nótese que esta expresión es la empleada por Blanco Trías cuando, al hablar de los logros del cuadrenio 1676-1680 de Martín de Vera, cita los cuadros de la sacristía.

técnica de la más sensorial y barroca expresión “piedras fingidas”) vinculado, como luego se verá, a otras obras y comitentes que competen a nuestra investigación.

De todo lo apuntado anteriormente podemos sacar las siguientes conclusiones e hipótesis de trabajo:

- Los cuatro cuadros grandes ¹⁰⁸⁷ fueron probablemente encargados a Berdusán por el abad Orencio Borruel como parte del adorno de la sacristía nueva, espacio cuya parte arquitectónica concluyó durante su mandato. Borruel era natural de Huesca ¹⁰⁸⁸ y había sido visitador de la congregación cisterciense de la Corona de Aragón, cargo que sin duda le situaba en una posición idónea para conocer no sólo la actualidad artística de otros monasterios (v.gr. el de Rueda, donde el pintor Francisco Ximénez Maza acababa de pintar ocho cuadros destinados a la capilla de San Bernardo), sino también obras y artistas de los lugares recorridos, por ejemplo su ciudad natal, lugar de visita obligada debido a la presencia del colegio cisterciense de San Bernardo, ubicado tras el Ayuntamiento, a escasos metros de la catedral ¹⁰⁸⁹. No es descabellado, por tanto, que Borruel pudiera conocer a Berdusán a través de las pinturas de la capilla de San Joaquín en la seo oscense, fechadas en 1668, o las del retablo de San Martín, que lo están en 1671, y que a la hora de plantear la realización de una serie similar a la de Rueda recurriera al ejeano, elección en la que también pudieron influir la muerte de Francisco Ximénez Maza en 1670 y los contactos y referencias personales –tan determinantes en ocasiones- de los comitentes de aquellas obras: el canónigo José Santolaria, de cuya amplia vinculación con los ámbitos religioso y universitario locales ya hemos dado cuenta, y los condes de Atarés, de cuyas conexiones con Veruela también se tiene constancia. No obstante, en las líneas que siguen propondremos otra hipótesis no excluyente para explicar tanto ese primer contacto de Berdusán con la orden cisterciense como la paternidad del programa iconográfico desarrollado.
- La dotación de la nueva sacristía fue continuada por los sucesores de Borruel. Así, Francisco Confredi, quien a juzgar por las datas de los cuadros los pudo ver ya finalizados e incluso colgados en los cuatro paños de muro disponibles, aportó a la sacristía “... *los cajones [¿calajeras?] y tableros grandes*”; de este abad sabemos que era devoto a la Inmaculada y que “... *era frecuente hallarlo de rodillas delante de la imagen de la Concepción que*

¹⁰⁸⁷ . Es decir, los fechados en el trienio 1671-1673 que representan episodios de la vida y milagros de san Bernardo: *Conversión del duque Guillermo de Aquitania, El milagro de la rueda, Aparición de la Virgen a san Bernardo y San Bernardo curando enfermos en la ciudad de Constanza.*

¹⁰⁸⁸ . De hecho, es el único abad de Veruela de origen oscense, aunque su sucesor, Francisco Confredi, había nacido en Benabarre.

¹⁰⁸⁹ . Fundado en 1618, un año después de la creación de la congregación de la Corona de Aragón, en esta casa de estudios a la que los monasterios de dicha congregación mandaban a sus jóvenes colegiales se impartían clases de Filosofía y Teología y en ella residían unos veinte monjes. Su rector era elegido, de forma alterna, entre los monasterios de Aragón, Cataluña, Valencia y Navarra (con anterioridad a su integración en la congregación de la Corona de Aragón y por disposición de las Cortes navarras reunidas en Tudela en 1583, los monjes navarros estudiaban en universidades prestigiosas como la de Alcalá de Henares, donde había un colegio de su religión). En el capítulo provincial de 1685, celebrado en Poblet, se dispuso que ningún monje de dicha congregación estudiase o tuviese cátedra de Filosofía o Teología fuera del colegio y la universidad oscense: “*Nullus monachus studeat, aut etiam Cathedram Professoris habeat philosophiae aut theologiae, in ulla Civitate nisi in Collegio nostro Oscensi seu Universitate illius civitate*” (PÉREZ GOYENA, 1947-1949, tomo I, pp. 182-185).

estaba detrás de aquél [del coro]”¹⁰⁹⁰, observación que da pie a una atractiva hipótesis acerca de la escena secundaria del cuadro de la *Curación milagrosa de san Bernardo* (il. 172), donde un monje de espaldas (¿el propio Confredi?) reza arrodillado ante un altar de la Purísima. Martín de Vera compró los espejos que se colgaron en las pilastras (se refiere sin duda a las de orden corintio que dividen en dos los lados largos de la estancia) y mandó hacer las puertas de madera calada, un retablo realizado por los propios monjes (donde probablemente se colocó la mencionada tabla de *La Virgen con el Niño* traída de Flandes que la *Santa Duquesa* regaló al monasterio) y algunas jocalías de plata y ornamentos. Antonio Duarez, por su parte, enriqueció el ajuar textil e hizo la exuberante portada monumental en yeso policromado que enmarca el paso entre la sacristía y la iglesia, en el brazo sur del transepto.

- Acerca de las incompletas menciones de cuadros realizados *ex novo* o que fueron aderezados durante el gobierno de este último abad, únicamente nos cabe especular sobre su posible identificación con los lienzos de la *Lactatio* y el *Amplexus*. La falta de otros datos complementarios nos impide aventurar la hipotética distribución de las obras que, según los apuntes de fray Rafael Bona, se encontrarían en la entrada de la sacristía, en la capilla de San Bernardo y en el refectorio.

A propósito del nexo de unión entre la orden cisterciense y el pintor ejeano, queremos añadir a las teorías ya formuladas otra que cuenta con apoyos sólidos y que tiene como protagonista a fray Miguel Ramón Zapater y López, cuyo perfil biográfico, como veremos, se ajusta además perfectamente al del hipotético mentor iconográfico de la serie verolense¹⁰⁹¹. Hijo de Ramón Martín Zapater e Isabel López, nació en 1628 en Ejea de los Caballeros y fue bautizado en la iglesia de Santa María de esta localidad; era, por tanto, paisano, coparroquiano y riguroso contemporáneo de Berdusán. Tomó el hábito cisterciense en el monasterio de Santa María del Paraíso (o de Valparaíso, en Zamora) en 1645 y profesó al año siguiente. Residió en el colegio de San Bernardo en Salamanca, donde leyó Sagrada Teología, y en 1661 se trasladó al monasterio de Santa María de Rueda¹⁰⁹². Fue cronista general de su orden y en el año 1661 cronista *ad honorem* (es decir, por nombramiento real, sin derechos, preeminencias, sueldos ni emolumentos) de la Diputación del Reino de Aragón; por ausencia del cronista ordinario, Francisco Diego de Sayas (cron. 1653-1669), se encargó de la publicación de los *Anales* de Bartolomé Leonardo de Argensola (cron. 1615-1631), trabajo que dejó dispuesto Juan Francisco Andrés de Uztarroz (cron. 1647-1653) y al que Zapater hizo numerosas adiciones¹⁰⁹³. Falleció en Alcañiz en 1674. Entre sus escritos, además del citado, destacan los de carácter histórico, biográfico y hagiográfico: *Cister militante en la campaña de la Iglesia contra la sarracena furia* (Zaragoza, Agustín Verges, 1662);

¹⁰⁹⁰ . BLANCO TRÍAS, 1949, p. 211.

¹⁰⁹¹ . Para esta aproximación biográfica hemos utilizado como fuentes principales la *Biblioteca Cisterciense* de Roberto Muñiz (MUÑIZ, 1793, pp. 362-364) y la edición de Miguel Gómez Uriel de las *Bibliotecas* antigua y nueva de Latassa (LATASSA Y ORTÍN, 1796 y LATASSA Y ORTÍN, 1798-1802 / GÓMEZ URIEL, 1884-1886), de la que se sirvió también Ricardo del Arco para la cita que le dedica en su *Reseña* de la villa de Ejea (ARCO Y GARAY, 1972).

¹⁰⁹² . Ricardo del Arco (*op. cit.*) dice, por error, que lo hizo a Veruela.

¹⁰⁹³ . *Segunda parte de los Anales de la Corona y Reyno de Aragon siendo sus reyes Doña Juana y Don Carlos: que prosigue los del Doctor Bartholome Leonardo de Argensola* (Zaragoza, herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1663).

Vida, milagros y regla de Nuestro Padre San Benito (Zaragoza, Pedro Lanaja, 1663); los manuscritos *Cister triunfante*, la *Continuación* de los anales del cister de fray Angel Manrique y una *Vida* de san Bernardo, que quedaron, junto con otros papeles que vio el cronista Diego José Dormer (cron. 1677-1703) en el monasterio de Rueda; una *Historia y fundación* de los monasterios de la congregación de Aragón; y las *Vidas* de algunos hombres insignes de su religión.

De las líneas anteriores se desprende la imagen de un hombre con un bagaje cultural amplio, especialmente dotado para la historia y buen conocedor de los fundadores y las fundaciones de su orden. Su llegada a Rueda coincide además con el año en que tuvo lugar la citada capitulación entre el abad Gregorio Montañés y el pintor Francisco Ximénez Maza para la realización de ocho cuadros con escenas de la vida de san Bernardo. Por otro lado, entre las fundaciones de Rueda y Veruela existían en el momento del encargo a Berdusán estrechas vinculaciones de tipo familiar que interesa subrayar, pues atañen precisamente a Ignacio de Oro, el abad de Rueda autor de la *Alegación teológica*, y su hermano Jorge de Oro, que fue abad verolense (el núm. 16 de los cuadriales) entre 1660-1664 y del que Gregorio Argaiz nos ha dejado este apunte biográfico:

“Sucedió luego [1660] el Maestro D. Fra. Jorge de Oro, por elección del capítulo Catedrático, que al presente estaba en Huesca despues de haber leído Artes y Teologia en los Conventos de Rueda y Huesca: cuyo gobierno va prosiguiendo este año de 1663...”¹⁰⁹⁴

Efectivamente, Jorge de Oro, que era natural de Trasobares (Zaragoza), ocupó desde 1657 la cátedra de Durando en la universidad oscense, puesto en el que le sucedió su hermano Ignacio en 1665, según pudo documentar Ricardo del Arco¹⁰⁹⁵; uno de los hechos mas relevantes de su abadiado, sucedido en 1661, fue el solemne traslado de la imagen de Nuestra Señora de Veruela desde su anterior emplazamiento en el sagrario “...a la Capilla que oy tiene, que se hizo con grande fiesta y concurso de personas...”¹⁰⁹⁶

Movimiento de las obras desde la exclaustación hasta la actualidad. Como es bien sabido, desde 1835 hasta 1844 la Comisión Artística de la Real Academia de San Luis fue la encargada de la tutela e inventario de los objetos procedentes de la extinción de conventos, que inicialmente se depositaron en la iglesia de San Pedro Nolasco en Zaragoza, donde permanecieron almacenados -en no muy buenas condiciones- hasta su traslado a la primera sede del entonces llamado *Museo Provincial de Pintura y Escultura* (o también *Museo de Pinturas*): el exconvento de Santa Fe, sito junto a la plaza de Salamero, que cumplió esta función de 1844 a 1894¹⁰⁹⁷. No obstante, en el

¹⁰⁹⁴ . ARGAIZ, 1675, pp. 649. Las noticias de Argaiz referidas a Veruela finalizan el año 1663, lo que nos priva de una importante fuente para nuestra investigación.

¹⁰⁹⁵ . ARCO Y GARAY, 1912-1916, vol. 1, pp. 140-141.

¹⁰⁹⁶ . ARGAIZ, 1675, p. 660.

¹⁰⁹⁷ . Desde 1844 y por espacio de seis años la tutela de las obras y del museo correspondió a la Comisión Provincial de Monumentos, para luego alternarse en esta tarea la Academia de San Luis (1850-1857 y 1883-1914) y la mencionada Comisión (1857-1883), y más tarde pasar a manos de una Junta de Patronato (1914-1971). Por lo que se refiere a las sedes, tras el exconvento de Santa Fe se trasladó al Colegio Militar Preparatorio (1894-1910) y de ahí a su actual emplazamiento en el edificio que fue *Palacio de Museos* durante la Exposición Hispano-Francesa de 1908. BELTRÁN LLORIS y BELÉN DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, pp. 13 y ss. BELTRÁN LLORIS, 2000, pp. 34 y ss. BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, p. 22.

prólogo del catálogo de 1867¹⁰⁹⁸, escrito como ahora sabemos por el entonces rector de la Universidad Jerónimo Borao¹⁰⁹⁹, se dice que se hizo una excepción con la

“... no despreciable colección que se trajo más felizmente del monasterio de Veruela, la cual fue colocada con acierto en el local entonces más público y mejor visitado, que era el Liceo artístico y literario de Zaragoza, fundado en 1840, y precisamente situado en un edificio monumental como lo era el palacio llamado de la Infanta”

espléndido inmueble que el mercader Gabriel Zaporta y su esposa Sabina Santángel levantaron mediado el s. XVI en la confluencia de las calles San Jorge y San Andrés¹¹⁰⁰. A la Universidad Literaria fueron llevados los tableros en relieve de la poco conocida sillería renacentista (la capitulación se firmó en 1598) del coro del monasterio, cuyo máximo interés reside en contener sendos ciclos sobre la vida de san Bernardo y san Benito inspirados en las primeras vidas ilustradas de estos dos santos, editadas en Roma en 1587 y 1579, respectivamente¹¹⁰¹. Allí permanecieron almacenados hasta 1874, fecha en que volvieron al Museo, donde ahora se conservan.

En el archivo del Museo de Zaragoza se guarda una *Relación de los cuadros procedentes del extinguido Monasterio de Beruela* que, con permiso del “jefe político de la provincia” y el consentimiento de la Comisión Artística, se depositaron en el Liceo y quedaron al cuidado de su Junta¹¹⁰². Si bien esta relación, fechada el 3 de septiembre de 1840, es bastante escueta –y descriptiva en el caso de los títulos-, podemos identificar en ese lote de treinta y tres obras seis cuadros de Berdusán que figuran como de autor desconocido¹¹⁰³ y una “Historia de Sn. Bernardo” (que figura con el núm. 1) que sí se adjudica a este autor y se corresponde precisamente con una obra que en realidad no le corresponde: la *Entrada de san Bernardo en Milán*¹¹⁰⁴. Los seis cuadros son: “*Sn. Benito escribiendo*” (núm. 17) y un “*San Bernardo*” (núm. 20), que son los actualmente atribuidos a Coello que cuelgan en la sala 19; un “*San Bernardo de medio punto*” y un “*San Benito de medio punto*” (núms. 21 y 22), y “*San Joaquín y la Virgen Niña*” (núm. 23) y “*La Virgen y el niño*” (núm. 24) –título erróneo de la *Santa Ana y el Niño Jesús*-, cuya identificación es evidente.

No obstante, la permanencia de los cuadros en el Liceo fundado por Jerónimo Borao fue breve, pues dicha institución cesó su actividad en 1846 y la Comisión Provincial solicitó las obras allí depositadas, que aparecen ya en el catálogo manuscrito de 1848.

En 1923 tres de los grandes lienzos del ciclo bernardino (*San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza*, *San Bernardo obligando al diablo a sustituir una rueda de su carroza* y *Curación milagrosa de san Bernardo*), a los que se sumó el retrato de medio cuerpo de san Bernardo, regresaron a la sacristía del

¹⁰⁹⁸ . COMISIÓN, 1867, pp. VII-X.

¹⁰⁹⁹ . CENTELLAS SALAMERO, 1996, p. 117.

¹¹⁰⁰ . Sobre los distintos usos de este edificio como contenedor de colecciones artísticas, véase: CENTELLAS SALAMERO, 2001 a, pp. 21-25.

¹¹⁰¹ . LOMBA SERRANO, 1986, pp. 319-354. Acerca de la capitulación de esta sillería y sus autores, vid.: PÉREZ GIMÉNEZ, HERNANDO SEBASTIÁN y SANCHO BAS, 1997-1998; HERNANDO SEBASTIÁN, SANCHO BAS y PÉREZ GIMÉNEZ, 1986-1987 a.

¹¹⁰² . BELTRÁN LLORIS, 2000, p. 38 y 40, fig. 7.

¹¹⁰³ . Anónimas son también treinta y dos de las obras reseñadas, entre las que estaba la mayor parte de la serie pictórica de historias del primer duque de Villahermosa don Alonso de Aragón.

¹¹⁰⁴ . A.M.P.Z., Expedientes. Desamortización (1835-1850).

monasterio de Veruela ¹¹⁰⁵. Por el momento, y aunque parezca extraño, no hemos encontrado, ni en las Actas del Museo de Zaragoza ni en las de la Real Academia de San Luis, ningún apunte o registro correspondiente a este depósito.

De la presencia jesuita en el monasterio, además del libro de Juan M^a. Solá, repetidamente citado, ha quedado como testimonio gráfico un *Álbum del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela* ¹¹⁰⁶, volumen que contiene treinta fotografías de autor desconocido fechadas en 1887, con sus correspondientes pies de foto, que muestran vistas exteriores e interiores del monasterio. En ninguna de ellas (las hay de la sacristía, refectorio, escalera, salón de Reyes, salón de actos, capilla doméstica, capilla del noviciado y altar de la Aparecida) observamos la existencia de cuadros de Berdusán, aunque en ocasiones la identificación de los temas resulta dificultosa. Durante el siglo de permanencia jesuita en Veruela se recuperaron un buen número de obras pertenecientes al monasterio, a las que se añadieron otras aportadas por la Compañía ¹¹⁰⁷ y un considerable fondo arqueológico. En ningún momento todas estas colecciones constituyeron un museo ¹¹⁰⁸, aunque en ocasiones fueron mostradas a los visitantes, hasta que en 1963 y por razones de conservación se decidió prohibir el acceso.

En 1976 y por Real Decreto de 7 de mayo (B.O.E. núm. 158 de 2 de julio, p. 12.972) el estado cedió gratuitamente a la Diputación Provincial de Zaragoza el usufructo del Monasterio de Veruela por un periodo de treinta años. La cesión se extendía a los bienes existentes en el inmueble (piezas de arte religioso y de arqueología), que fueron incluidos en un acta-inventario de entrega formalizada el 18 de noviembre de 1975 entre el Delegado de Hacienda de Zaragoza y el representante de la Compañía de Jesús, anterior titular del usufructo hasta la renuncia hecha el 7 de marzo de ese mismo año ¹¹⁰⁹. En dicha acta se incluyen, en el apartado dedicado a los bienes ubicados en la iglesia y sacristía, “*Tres grandes cuadros de Vicente Berdusán o Verdusán sobre la vida de San Bernardo, poseídos por la anterior Comunidad de Cistercienses, aunque al parecer pudieron pertenecer al Museo Provincial de Zaragoza con depósito en Veruela*”. Entre los bienes del “Museo”, situado en una dependencia junto al claustro gótico, se cita una colección de piezas reunidas por los padres de la Compañía de Jesús que pertenece a Veruela y de la que se exceptúa “... *un cuadro de S. Bernardo, obra de Vicente Berdusán o Verdusán que, al igual que los cuadros mencionados en la Sacristía, pudiera también, pertenecer al Museo Provincial de Zaragoza con depósito en Veruela*”.

El lienzo del *Milagro de la rueda* fue limpiado con motivo de la exposición del Museo de Navarra de 1998, de la que formó parte el de la *Conversión del duque Guillermo de Aquitania* (ya restaurado con anterioridad), y desde entonces ambos se

¹¹⁰⁵ . Queremos hacer constar en este punto que en 1990 supimos por Ignacio Calvo Ruata, Jefe de Sección de Restauración de Bienes Muebles de la Diputación de Zaragoza, de la ubicación de los tres lienzos en la sacristía, circunstancia que pusimos en conocimiento de la entonces conservadora del museo, Belén Díaz de Rabago Cabeza, que ignoraba el paradero de estas obras, y con quien nos desplazamos a Veruela para comprobar el estado de conservación de las mismas. En ningún momento dicha conservadora ha reconocido públicamente este hecho y ha obviado, en sus publicaciones posteriores sobre el tema, cualquier cita o agradecimiento.

¹¹⁰⁶ . Hemos consultado un ejemplar conservado en: Colegio Jesús M^a. El Salvador, Biblioteca de la Comunidad, Caja Veruela-Libros, sig. 95/617.

¹¹⁰⁷ . Entre ellas una colección de cuadros de tema jesuítico pintados por el hermano Sebastián Galles. Cuadros de los que tenemos constancia gracias a otro álbum fotográfico conservado en el mismo lugar que el anteriormente citado.

¹¹⁰⁸ . A.M.P.Z., Expedientes Desamortización, *Informe-consulta. Objetos artísticos de Veruela* (1972).

¹¹⁰⁹ . A.D.P.Z., leg. 5133, expediente 21. Este documento administrativo incluye el dictamen en el que se da cuenta al Pleno Corporativo del citado Real Decreto, una copia de la escritura de cesión de usufructo (21 de junio de 1977) y el acta-inventario, cuya copia se unió a la escritura.

exhiben, enfrentados, en la sala que el Museo de Zaragoza dedica monográficamente a Berdusán. Los otros dos fueron trasladados a Zaragoza en 2002 para ser restaurados a expensas de la Diputación Provincial ¹¹¹⁰, tarea que finalizó al año siguiente; en este momento estos dos grandes cuadros esperan una nueva ubicación, y el de la rueda ha sido sometido a una nueva intervención.

El monasterio de Veruela y los duques de Villahermosa

En la historia verolense ocupa un lugar destacado la continuada e intensa relación que con el monasterio mantuvo la casa ducal de Villahermosa. Esta vinculación, que se remonta al primer duque, Alonso de Aragón, gran protector del monasterio ¹¹¹¹, y se prolongó durante los siglos XVI y XVII, interesa especialmente para nuestros propósitos, pues tal vez fuera Veruela el lugar donde los duques, en alguna de sus frecuentes visitas, tomaran contacto por vez primera con la pintura de Berdusán, propiciando de esta forma los encargos hechos al artista ejeano en la década de 1690 para la serie eucarística de su capilla zaragozana y para el retablo mayor de su iglesia en la localidad de Los Fayos, de los que se dará cuenta ¹¹¹².

De la vinculación histórica del monasterio con los Villahermosa se hizo eco el P. Gregorio Argai:z:

“De aquí les quedó a estos Señores Duques de Villa-Hermosa tal devocion con Santa Maria de Veruela, y con aquellos Religiosos, que se hizieron hermanos, y familiares, suyos, y como tales, admitidos a todos los bienes espirituales, mortificaciones, y sacrificios, que en el Convento se celebran [...] Con el mismo afecto han proseguido todos los successors de esta Casa. Y ultimamente, el Excelentissimo Señor Duque Don Fernando, que oy vive [...] Otras dos [capellanías] ha fundado el señor Duque Don Fernando este mismo, que corre de mil seiscientos y sesenta y tres con cada cien escudos de renta, no solamente a todos los Señores de la Casa de Aragon, sino tambien a la de los Señores Duques de Gandia, como descendientes por linea recta de Don Pedro Taresa [léase Atarés] su fundador, y lo he visto, y leído en las escrituras del Archivo, de que haze mencion tambien el Padre Eusebio Nieremberg, en la vida de San Francisco de Borja” ¹¹¹³

así como la ya citada *Reseña histórica* del año 1881, tal vez debida al P. Fiter (S.I.), insistiendo en este caso en los nexos genealógicos que emparentaban al fundador del cenobio, el señor de Borja Pedro Atarés, con Francisco de Borja y su hermana Luisa, llamada la *Santa Duquesa*:

“De esta misma rama primogénita de nuestro príncipe de Atarés, desciende directamente en la décima generación, comenzando a contar desde él, el cuarto duque de Gandía San Francisco de Borja, tercer Prepósito General de la Compañía de Jesús, cuya hermana D^a. Luisa, llamada la Santa Duquesa de Villahermosa, visitó durante su ejemplarísima vida varias veces el Santuario y

¹¹¹⁰ . En este mismo lote de restauraciones se incluyó también el lienzo de la *Entrada de san Bernardo en Milán*, que se encuentra en los almacenes del museo, así como una nueva intervención en el cuadro del *Milagro de la rueda*.

¹¹¹¹ . BLANCO TRÍAS, 1949.

¹¹¹² . Apartado 3.2.5.

¹¹¹³ . ARGAI:Z, 1675, p. 660.

monasterio de Nuestra Señora de Veruela, para darse más de lleno al retiro y trato con Dios..."¹¹¹⁴

En 1691 el jesuita Tomás Muniesa, confesor y consejero espiritual de los duques, se refiere también en su libro de la *Vida de la V. y Exma. Sra. D. Luisa de Borja y Aragón* a la vinculación familiar de la casa Villahermosa con el monasterio:

*"Casa muy de la devocion de los Condes de Ribargorza, y de los Duques de Gandia, por aver sido honorifico Sepulcro de muchos gloriosos Progenitores de su Casa"*¹¹¹⁵.

Efectivamente, tal como relata Gregorio Argañiz en 1675:

"Gobernó [fray Gerónimo de Maluenda] quatro años hasta el de 1636, en cuyo tiempo se trasladaron los huesos de D. Pedro Taresa, de Doña Teresa Caxal, del Principe D. Alonso, de D. Lope de Luna, Conde de Luna, y del Duque de Villahermosa, a los nuevos Sepulcros, que les tenían labrados con el adorno, que hoy se hallan"

"Al lado de la Epistola en correspondencia del Conde de Luna, está el Duque de Villa-Hermosa, y Conde de Ribagorça Don Fernando Gurrea y Aragon, que siendo preso en las revoluciones del Secretario Antonio Perez, como si tuviera culpa, fue llevado a Castilla, y muriendo en el Castillo de Miranda de Hebro, depositado en el Monasterio de San Francisco de aquella Villa: siguiendose la causa por justicia, le hallaron libre, y fidelissimo Vassallo. Fue traído a Veruela, y Sepultado con la honra debida a su Sangre, y ascendientes..."

*"... y bolbiendo a los Excelentissimos Duques de Villa-hermosa, que no poca hermosura han dado a este Real Convento, debaxo del Sepulcro del Duque Don Fernando, se ve labrada una bobeda, cuya boca cierta una piedra quadrada, que se levanta con una aldava de hierro, y en ella estan aguardando la universal resurreccion diez cuerpos de la Casa de los dichos Duques descendientes, y conjuntos por matrimonios con la Sangre Real de Aragon; Portugal y Castilla, que son los siguientes..."*¹¹¹⁶

El IX duque, Carlos de Gurrea y Aragón, quiso continuar la tradición familiar y en el momento de su muerte

*"... comulgo dos vezes por devocion despues de recebido el santo Viatico para la jornada a la eternidad, y tenia resuelto celebrar sus exequias en vida en el Real Monasterio de Beruela, si no le hubiera atajado la muerte..."*¹¹¹⁷.

¹¹¹⁴ . ANÓNIMO, 1881, p. 32.

¹¹¹⁵ . MUNIESA, 1691, p. 170. La obra había sido encargada inicialmente al P. Félix Gormaz, quien murió sin poder llevar a término el encargo. Muniesa retomó el trabajo, haciendo uso, como fuentes principales, de los *Discursos* escritos por Gaspar Galcerán de Gurrea y Aragón, conde de Guimerá y nieto de la duquesa, una *Relación sumaria* hecha por el agustino Alonso de Aragón, varios *Monumentos históricos* que se guardaban en el monasterio de Veruela, los *Anales* de la Compañía, testimonios orales y las cosas que él mismo pudo ver en Pedrola.

¹¹¹⁶ . ARGANIZ, 1975, pp. 649, 655 y 657.

¹¹¹⁷ . RANZÓN, 1693, p. 24.

Tras el fallecimiento, que tuvo lugar el 13 de agosto de 1693, ocho religiosas dominicas acompañadas por fray Pedro Mártir de Buenacasa, prior del convento de Predicadores de Zaragoza (fundación ubicada junto al palacio ducal que gozó de especial protección por parte de los Villahermosa), trasladaron sus restos “*a su gasto y con mucha ostentación*” a Veruela. En agradecimiento, la duquesa obsequió a Buenacasa con el “*tusón*” del duque¹¹¹⁸ y con catorce lienzos de países –al parecer con guirnaldas florales- traídos de Flandes, que con algunas modificaciones se distribuyeron por varias dependencias del convento; la curiosa fortuna histórica de estos cuadros es relatada por fray José Lamana de la siguiente forma:

*“Los seis quadros grandes que ay en el Capitulo, y los ocho que ay en el Coro con tanta variedad de flores, se trabajaron en Flandes para dibujos de unos reposteros que alli se hizieron mui ricos para el Rey Carlos Segundo, siendo Gobernador de Flandes el duque de Villahermosa D. Carlos, y este se trajo dichos paises, y dibujos; haciendo pintar en medio de todos ellos sus armas: y quando este duque murio, llevo su cuerpo a enterrar al Monasterio de Beruela el P.Mº. fr. Pedro Mr. de Buenacasa en grandissima ostentacion a costas suias [...] y la Duquesa en agradecimiento le dio a dicho el juson [léase tusón, es decir, toisón] diole tambien a dicho Pº.Mº. los 14 lienzos de paises de Flandes, y el Pº.Mº. hizo pintar en medio unos obolos [¿óvalos?] (donde estavan las armas del Duque) siete Santos de la Orden, y otros siete de la Orden de N.P.S. Francisco como estan oy año 1713”*¹¹¹⁹

En los funerales que hizo celebrar María Enríquez en el monasterio, donde el duque fue enterrado, predicó el P. Tomás Muniesa, cuya oración fúnebre fue dada a la imprenta¹¹²⁰. También la iglesia de Los Fayos fue escenario de un oficio de difuntos celebrado por la Iglesia y Cabildo de Tarazona, y en esta ocasión el sermón, igualmente publicado a expensas de la duquesa, corrió a cargo del P. Pascual Ranzón¹¹²¹.

Pascual Madoz todavía pudo ver en la iglesia de Veruela la losa de mármol que tapaba la sepultura:

“Entre los arcos laterales del presbiterio resaltan sobre el fondo oscuro del trasaltar blancos sepulcros de dos cuerpos rematando en aguja, donde en 1633 fueron trasladados los restos de ilustres difuntos, antes diseminados bajo humildes losas.

*En la primera de mármol, sobre cuyo modelo se hicieron luego las restantes de madera, descansan los nobles duques de Villahermosa desde Fernando de Gurrea y Aragón, cuarto nieto de Juan II...”*¹¹²²

Por otro lado, entre los objetos que Martín de Gurrea y Aragón (h. 1525-1581), duque de Villahermosa y conde de Ribagorza, trajo de Flandes en 1560, la memoria

¹¹¹⁸ . Se refiere al collar de la orden del Toisón de Oro, distinción que le fue concedida en 1675 por el rey Carlos II en agradecimiento por sus servicios a la Corona y por su dedicación en el desempeño de sus funciones como gobernador y lugarteniente de las posesiones españolas en Flandes (LACARRA DUCAY, 1985, pp. 12-13).

¹¹¹⁹ . LAMANA, 1713, f. 143 r. El texto forma parte de una “Descripción historica del Real Convento de Predicadores de Zaragoza y sus partes, según el estado, que han tenido de su fundacion, hasta ahora – año 1713” (ff. 118 y ss.).

¹¹²⁰ . MUNIESA, 1693.

¹¹²¹ . RANZÓN, 1693.

¹¹²² . MADOZ, 1845-1850 / MADOZ, 1985, p. 235.

latina de fray Antonio José Rodríguez ¹¹²³ cita una tabla de la *vera effigies* de la Virgen que la tradición atribuía a Antonio Moro. Con ella, el duque quiso responder a la demanda hecha antes de su partida por su esposa, quien le pidió “... *de los insignes Pintores, que alli florecían, una imagen de la Virgen, que se le pareciesse...*” ¹¹²⁴. De esta obra, que fue regalada a don Martín por las monjas bernardas del convento de San Quintín, “... *dio copias a todos sus Hijos, para propagar en todos su devoción*” ¹¹²⁵. El cuadro, que estuvo en el palacio ducal de Pedrola ¹¹²⁶, fue donado por la *Santa Duquesa* al monasterio a la muerte de su esposo y se colocó “...*en el altar que estaba en el fondo de la sacristía, cuya hornacina subsiste aún*” ¹¹²⁷, aunque con anterioridad estuvo en el retablo del trasagrario. Esta tabla se muestra hoy en las salas de Renacimiento del Museo de Zaragoza bajo el título *La Virgen con el Niño*, se fecha en la primera mitad del s. XVI y se atribuye al flamenco Adrián Isembrant.

Además de ésta, otras conocidas obras pictóricas de los duques de Villahermosa recalaron en Veruela. Entre ellas la colección de retratos de la casa de Villahermosa pintados en su mayoría por Rolan Moys (Mois), uno de los pintores que Martín de Gurrea y Aragón se trajo de Flandes; la serie se trasladó desde el palacio de Pedrola al monasterio de Veruela durante el abadiado de Prudencio Ruiz de Pereda (abad. 1692-1696), ejecutando así la voluntad expresada en su testamento por la duquesa, María Enríquez de Guzmán ¹¹²⁸, y se repartieron por diversas dependencias del Palacio Abacial (entre ellas el “salón de reyes” o “sala del cumplido”), que el abad hizo blanquear y pintar ¹¹²⁹, donde permanecieron hasta la exclaustación de 1835, fecha en la que se llevaron al palacio ducal de Madrid, para finalmente viajar en 1970 a su ubicación actual en el palacio de Pedrola ¹¹³⁰. Distintas circunstancias concurren en la interesante serie de dieciséis cuadros, pintados con toda probabilidad por Rafael Pertús por encargo del duque Francisco de Gurrea y Aragón, que representaban las acciones más célebres del primer duque, Alonso de Aragón, desde su proclamación como maestre de Calatrava (1444) ¹¹³¹. En 1842 José Antonio de Aragón y Azlor, duque de Villahermosa, regaló al Museo de Zaragoza quince de esos cuadros que, después de adornar el palacio ducal de Zaragoza, habían sido llevados a Veruela ¹¹³² en tiempos del citado Ruiz de Pereda, uniéndose a la galería de retratos ¹¹³³, y todo ello, como se ha dicho, por voluntad expresa de María Enríquez. Cuando el Museo de Zaragoza hubo de trasladar momentáneamente su sede a la Academia General Preparatoria (1894-1909), la entonces duquesa de Villahermosa, Carmen de Aragón Azlor e Idiaquez, proveyó en 1905 de los medios necesarios para habilitar una sala donde se colgasen los objetos y efectos procedentes de su casa, que fueron aderezados para su presentación pública en la inauguración del museo ese mismo año ¹¹³⁴.

¹¹²³ . RODRÍGUEZ, h. 1738, p. 14.

¹¹²⁴ . MUNIESA, 1691, pp. 128-129.

¹¹²⁵ . *Ibidem*, p. 165.

¹¹²⁶ . Muniesa no especifica si la pintura que vio en el oratorio del palacio ducal era la original o una copia.

¹¹²⁷ . NONELL, 1892, p. 205. Se corrige así la mala interpretación que Blanco Trías hizo del texto latino de fray Antonio José Rodríguez: “*in eius frontispicio magnum veneratur altare, cuius centrum celeberrima Beatae Mariae vera effigies in tabula picta tenet*” (RODRÍGUEZ, h. 1738, p. 14).

¹¹²⁸ . Doc. 39.

¹¹²⁹ . BONA, s.f. pero post. 1738.

¹¹³⁰ . GUILLÉN Y URZAIZ, 1955, p. 18 y nota 15. Y también MORTE GARCÍA, 1990 a, pp. 165 y ss.

¹¹³¹ . Esta serie está siendo actualmente objeto de investigación, por lo que obviamos cualquier comentario artístico sobre ella.

¹¹³² . GUILLÉN Y URZAIZ, 1955, p. 18 y notas 16-17.

¹¹³³ . BONA, s.f. pero post. 1738.

¹¹³⁴ . BELTRÁN LLORIS Y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 29.

No queremos dejar de comentar aquí un hecho que posiblemente no sea circunstancial: una de las joyas de la colección del duque Martín de Gurrea y Aragón era, como es bien sabido, el lienzo de *El rapto de Europa* que le regaló Tiziano, del que hubo de hacer una réplica para el rey y que a su vez fue copiado por Rubens ¹¹³⁵. La presencia de esta destacada obra en su colección y la posible relación con el artista nos hablan de los refinados gustos artísticos del duque; gusto y afición coleccionista que bien pudieron heredar sus descendientes, quienes al elegir a Berdusán para algunos de sus más importantes encargos artísticos, mostraban, si se quiere indirectamente, una inclinación por la pintura veneciana, de la que éste, aunque de modo indirecto, era claro deudor.

El *San José y el Niño* del colegio de San Vicente (Zaragoza)

El lienzo de *San José y el Niño Jesús* (cat. 14) (il. 230) se exhibe actualmente en el Museo de Zaragoza, donde ha sido restaurado en fechas recientes. Aunque la firma no va acompañada de fecha visible, situamos esta obra en torno a 1670 ¹¹³⁶.

En la pintura, san José, a la derecha de la composición, camina junto al Niño mientras con su mano izquierda sujeta la vara florida. Jesús dirige una dulce mirada hacia su padre adoptivo y sobre él, equilibrando la composición, se abre un rompimiento de gloria con cabezas de querubines entre nubes, la paloma del Espíritu Santo y Dios Padre con el orbe que le señala con el dedo. La escena transcurre en un paisaje abierto de horizonte bajo en el que se aprecian algunas construcciones.

En general, la obra presenta una factura esmerada, sin la rigidez que apreciamos en la *Trinidad* de Albalate del Arzobispo ¹¹³⁷, aunque ayuna todavía de la fogosidad y vibración de la pincelada posterior. La disposición de las masas sobre el lienzo es equilibrada, aunque la inclusión de Dios Padre parece algo forzada. Resultan especialmente llamativas la luminosidad y la variedad cromática de la pintura, mucho más evidentes tras su reciente restauración. Véanse, por ejemplo, la combinación de amarillos cálidos, grises y rosas de la zona celestial, los tonos rojos asalmonados de la túnica del Niño o el marrón mostaza del manto de José. La transmisión del mensaje es igualmente eficaz, pues la pintura comunica bien los sentimientos de ternura y de relación paterno-filial que las actitudes de los personajes parecen expresar.

Las dos figuras principales reproducen, con ligeras diferencias, las de uno de los lienzos colaterales (fechado en 1666) del retablo mayor de la parroquia de Funes, aunque en el rompimiento de gloria se incorporan, rodeados de ángeles, el Padre y el Espíritu Santo en forma de paloma, lo que enriquece con un matiz trinitario el asunto principal: la paternidad adoptiva de José y su relación con Jesús. Pese a esos detalles, existe entre ambas obras una evidente sintonía que atañe a los aspectos estilísticos y formales y al modelo iconográfico de referencia, si bien en el lienzo del Museo, mucho más jugoso y rico plásticamente, es ya apreciable la evolución que la pintura de Berdusán experimenta en el corto lapso de tiempo que separa las dos pinturas.

Aunque se trata de un asunto de iconografía y composición recurrentes, no queremos dejar de señalar las concomitancias de esta versión del tema con otra, mucho más ambiciosa en dimensiones y composición, pintada por Francisco Camilo (Toledo,

¹¹³⁵ . GUILLÉN Y URZAIZ, 1955, p. 17.

¹¹³⁶ . Isidro López Murías (LÓPEZ MURÍAS, 1992, p. 69-70) sitúa la fecha de realización en 1672, aunque la parte de la inscripción donde hipotéticamente estaría la fecha está perdida.

¹¹³⁷ . Apartado 3.2.6.

Hospital de Tavera; depósito del Museo del Prado)¹¹³⁸ (**il. 33**); los elementos son los mismos, aunque en el lienzo zaragozano forzosamente más resumidos y constreñidos a un soporte considerablemente menor, y la disposición anatómica del Niño prácticamente idéntica. Las semejanzas son todavía mayores, en lo que a las figuras y emplazamiento de los protagonistas se refiere, con alguna versión de este mismo asunto de Bartolomé E. Murillo, como una de colección particular madrileña (**il. 231**) en la que no aparece la zona celestial, o la de h. 1670 del Museo del Ermitage (San Petersburgo) (**il. 232**), que incorpora una pareja de ángeles y una arquitectura de fondo más desarrollada; a pesar de la similitud, el sevillano resuelve mejor la conexión entre los protagonistas, que ofrecen además un canon más esbelto y una presencia más digna. Es evidente, sin embargo, que ambos artistas hicieron uso del mismo modelo, por el momento no identificado¹¹³⁹.

Desde la publicación en 1894 de las *Adiciones* del conde de la Viñaza, es habitual en la bibliografía sobre la obra de Berdusán encontrar esta obra incluida en el lote de pinturas del Museo de Zaragoza procedentes del monasterio de Veruela. Es también frecuente adjudicarle la fecha de 1666¹¹⁴⁰, tal vez por ser réplica del cuadro de Funes.

Según la documentación obrante en el Museo, este cuadro procede del colegio de San Vicente Ferrer que los dominicos fundaron en Zaragoza, y en cuanto a la cronología, como ya hemos avanzado, tal vez le convenga una data algo más tardía, h. 1670.

El colegio de San Vicente Ferrer fue una de las cuatro fundaciones masculinas que los dominicos tenían en Zaragoza durante el siglo XVII; las otras tres fueron los conventos de Predicadores y San Ildefonso, y el colegio de San Jerónimo¹¹⁴¹. El convento de Predicadores (en la calle homónima, junto a la ribera del Ebro) fue su primera fundación en tiempos de Jaime I, y sus dependencias (de las que subsiste únicamente el sobrio refectorio, actualmente reconvertido en biblioteca municipal) se construyeron entre los ss. XIII-XIV, aunque fueron remodeladas a fines del s. XVII¹¹⁴². El convento de San Ildefonso (del que se conserva la iglesia, convertida en virtud del arreglo parroquial de 1902 en parroquia de Santiago el Mayor, que hasta ese año tuvo su sede en la desaparecida iglesia homónima) fue fundado en 1603 por Alonso de Villalpando y levantado durante la segunda mitad del s. XVII sobre el emplazamiento de un convento anterior de carmelitas descalzas¹¹⁴³. En cuanto a las instituciones colegiales (ubicadas ambas en la calleja de San Vicente Ferrer, actual José Palafox,

¹¹³⁸ . Existe en la colección Apelles un dibujo -más bien un rasguño o “primer pensamiento”- del mismo tema, fechable h. 1650-1660, cuya atribución a Camilo se fundamenta precisamente en la comparación formal con dicho cuadro, aunque la zona celestial está apenas desarrollada (VÉLIZ, 2002, pp. 84-87).

¹¹³⁹ . Existen sendas estampas de Adam Elsheimer (**il. 233**) y otra ya citada de J.H. Löffler (**il. 48**) que ofrecen ciertas similitudes, pero sin llegar al paralelismo de las composiciones de Berdusán y Murillo, lo que nos impide considerar aquéllas como la referencia iconográfica precisa.

¹¹⁴⁰ . También se ha fechado en el s. XVIII, como sucedió en el catálogo de la exposición *San José en el arte español* (CATÁLOGO, 1972, pp. 18 y 147), aunque pudo tratarse de un error tipográfico.

¹¹⁴¹ . Los datos que siguen han sido extraídos de un trabajo inédito titulado *Los colegios de S. Vicente Ferrer y S. Jerónimo*, al que hemos tenido acceso gracias a la generosidad de su autor, el P. Tomás Echarte (dom.), y han sido completados por nosotros con otras fuentes, en su mayoría citadas en el mencionado trabajo.

¹¹⁴² . Sobre la historia y avatares de esta fundación, *vid.*: LAMANA, 1713. Este manuscrito contiene descripciones pormenorizadas, con abundantes noticias artísticas, de las fábricas antigua y nueva del convento. De fines del s. XVIII parecen ser tres tomos manuscritos misceláneos escritos por fray Tomás Domingo (DOMINGO, fines s. XVIII).

¹¹⁴³ . Para la fundación y el fundador de este convento, remitimos a los folios 176 r. y ss. del manuscrito del P. José Lamana citado anteriormente.

junto al edificio de la antigua Universidad), se debieron a la munificencia del matrimonio formado por Jerónimo Ferrer, infanzón natural de Cantavieja (Teruel) y vicescanciller de Aragón, y su esposa Ana Clavero¹¹⁴⁴, quienes también promovieron la espléndida dotación artística de la capilla del Nacimiento en la seo zaragozana.

Los dominicos del convento de Predicadores tomaron posesión de los dos colegios el 23 de octubre de 1584:

*“... en 23 de octubre de 1584 tomaron posesion los Dominicos del Convento de Zaragoza del Colegio de S. Vicente Ferrer, que fundo ademas el Colegio de seglares parientes suyos, siendo prior del convento el que fue generalisimo de Predicadores y cardenal de la Santa Sede, que paso a ser primer Rector de dicho Colegio a la vez que catedratico de la Universidad, fue Jeronimo Xavierre”*¹¹⁴⁵

El fundador los dotó de

*“... casas muy suntuosas [...] y en el de los religiosos una iglesia muy buena con muchos aderezos y ornamentos, y doña Ana Clavero, su mujer, cada día va aumentándolo y ha habido y hay en este Colegio de los religiosos 6 o 8 colegiales con su Rector y hombres muy doctos e importantes para la Universidad, porque ha habido Catedráticos muy principales, como fray Gerónimo Xavierre, General que es ahora de la Orden; fray Francisco Maldonado, fray Juan de Granada, y otros de este Colegio, muy importantes para la Universidad; y se le debe toda obra buena, porque en las adversidades de la Universidad la han defendido y la defienden ellos y han ayudado mucho y sido hasta parte para el ser que tiene, que creciendo la renta vendrán a ser estos colegios muy más principales”*¹¹⁴⁶

La confirmación del acto de aceptación del Colegio de San Vicente Ferrer tuvo lugar en el Capítulo Provincial celebrado en 1588 en Zaragoza:

*“Atendiendo que en el convento de predicadores de la Ciudad de çaragoça con auto publico reçebido por Juan de Lurbe notario real y publico y del numero de dicha ciudad en tres de deziembre de mil y quinyentos ochenta y siete en virtud de una comission verbal que dixo el dicho padre provinçial [fray Juan Martínez, prior provincial de la orden de predicadores en los reinos de la Corona de Aragón] tener del Rmo. Padre fray sixto fabro de luca maestro general de la dicha orden de predicadores accepto, aprovo, y confirmo la creazion y fundazion del collegio del senyor Sant Vicente ferrer de la dicha orden de predicadores en la Ciudad de çaragoça hecha por los Iltes. Senyores Hyeronimo ferrer y donyana [sic] Clavero su mujer ...”*¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁴ . La fundación y generosa dotación de ambos colegios obedeció, si atendemos a lo escrito por fray Francisco Diago (DIAGO, 1599, libro 2º, cap. CII, ff. 293 v.-294 r.) y por el P. Diego Murillo (MURILLO, 1616), a la devoción que ambos profesaban a la orden dominica y, en particular, a la curación milagrosa de Ana Clavero por mediación de una reliquia de santo Domingo. Sobre esta historia taumatúrgica, *vid.* JIMÉNEZ CATALÁN y SINUÉS URBIOLA, 1923, pp. 324-325.

¹¹⁴⁵ . DOMINGO, fines s. XVIII, t. III, f. 424 r.

¹¹⁴⁶ . FRAYLLA, 1738 (copia), ff. 40 v.-41 r. (ff. 49 v.-50 v. del original).

¹¹⁴⁷ . ANÓNIMO, sin fecha b, f. 22 r.

y nuevamente en el Capítulo General de Valencia (1596). Sus estatutos fueron confirmados el 1 de febrero de 1605 por fray Jerónimo Xavierre, a la sazón cardenal y general de la orden ¹¹⁴⁸, quien como se ha dicho era prior del convento de Predicadores y catedrático de la Universidad, y fue el primer rector de la institución recién fundada; ésta alcanzó especial florecimiento a fines del s. XVII, coincidiendo con el rectorado del zaragozano Andrés de Maia y Salaberría, quien fue regente de estudios y catedrático de Prima en la Universidad ¹¹⁴⁹.

El colegio de San Vicente Ferrer se creó para residencia de profesores y religiosos profesos de la propia orden que, procedentes de cualquier lugar de la provincia de Aragón, cursaran sus estudios superiores en la Universidad de Zaragoza; las condiciones para la admisión de colegiales, tal como se recogen en los mencionados estatutos, impedían el acceso a los novicios, así como a todo “...*descendiente de Moros, o Judios, o infames, o penitenciados por el santo oficio*”, y exigían de los aspirantes “...*tener suficientes provanzas, de su limpieza de padre y madre, abuelos paternos y maternos...*” ¹¹⁵⁰.

El colegio de San Jerónimo tenía la misma finalidad que el anterior, pero estaba destinado a seglares.

Durante la guerra de la Independencia, y al igual que sucedió con otras fundaciones dominicas de la ciudad de Zaragoza, la fábrica del colegio de San Vicente, incluida la iglesia, quedó prácticamente arruinada, y no se pudo habilitar hasta 1819, aunque ya sin actividad académica:

“El colegio de S. Vicente de Zaragoza, ha mas de tres años cubrió y habilitó la iglesia; pero el P. Presidente, sin lectores, ni colegiales, habita una casa contigua con puerta de comunicación”

“Cuando en 1814 se tomó la posesión de él en virtud del Real Decreto, la mayor parte de su fábrica estaba enteramente derruida; lo restante y lo que pertenecía a la iglesia, sin tejas; y lo que correspondía al coro; arruinado del todo. En la actualidad se halla ya habilitada la iglesia y cubierta parte de la habitación [...] no ha sido posible hasta de ahora el reparar enteramente su fábrica, y restablecer sus estudios...” ¹¹⁵¹.

En la visita canónica realizada en agosto 1834 por el provincial fray Pedro Barri se dice que la comunidad estaba formada por diez religiosos (cinco de ellos sacerdotes), cuatro estudiantes y un hermano; no se cita el colegio de San Jerónimo, al parecer ya abandonado desde 1768.

Durante la guerra civil (1936-1939) fue habilitado como cuartel y con posterioridad pasó a manos de particulares, utilizándose como almacén hasta su derribo ¹¹⁵².

Como ya se ha dicho al hablar del desaparecido retablo del convento de Jesús ¹¹⁵³, la Comisión Artística de la Real Academia de San Luis de Zaragoza elaboró en 1836 los inventarios manuscritos de bienes (fundamentalmente pinturas, esculturas y libros) procedentes de los conventos y monasterios suprimidos en Zaragoza. En el

¹¹⁴⁸ . Ibídem, ff. 26 r.-34 v. Con posterioridad, el 14 de junio de 1677, los estatutos recibieron de nuevo la confirmación en Roma por parte de fray Antonio de Monroy, profesor de Teología y general de la orden.

¹¹⁴⁹ . LAMANA, 1713, ff. 80 r. y v.

¹¹⁵⁰ . ANÓNIMO, sin fecha b, ff. 26 r.-34 v.

¹¹⁵¹ . RAIS y NAVARRO, 1819, pp. 64 y 157.

¹¹⁵² . Noticias contenidas en un escrito de Antonio Cacho firmado en Caspe en 1945. Una copia de este escrito nos ha sido facilitada por el P. Tomás Echarte.

¹¹⁵³ . Apartado 3.2.2.

apartado correspondiente al colegio de San Vicente Ferrer ¹¹⁵⁴ únicamente se recogen tres cuadros de la iglesia: uno ochavado de *Nuestra Señora del Rosario*, otro del mismo formato de *Santo Domingo de Guzmán*, ambos con figuras de cuerpo entero y pincelada suelta ¹¹⁵⁵, y un tercero de mayores dimensiones del *Desposorio de Santa Teresa*. Por tanto, ninguna referencia a la obra que nos ocupa.

No es descartable la hipótesis de que se hubiera producido un equívoco sobre la procedencia del cuadro en cuanto a la identificación de la fundación dominica, y que en realidad la obra estuviera destinada a la capilla dedicada a San Vicente Ferrer en el convento de Predicadores, edificada en 1456 (un año después de la canonización del titular) a expensas de Juan Roldán (el mismo que hizo también la iglesia y el convento franciscano de Nuestra Señora de Jesús) ¹¹⁵⁶. Sabemos que el convento dominico sufrió durante la guerra de la Independencia un gravísimo expolio por parte de los franceses, y resulta complicado averiguar

“... qué fin pudieron tener o qué destino se dio a las infinitas pinturas o lienzos que cubrían los lados de las capillas y todas las paredes o piezas del convento. Las había preciosas, como obras de un Murillo, Palomino y otros célebres pintores; pero eran las menos, y parece haber sido la misma suerte de todas. Baste decir que en esta parte, que en la iglesia solamente quedaron cuatro o seis imágenes...” ¹¹⁵⁷

; también se perdió la biblioteca, y algunos adornos y alhajas se salvaron al ser custodiados por particulares.

¹¹⁵⁴ . ACADEMIA, 1836, f. 9 v.

¹¹⁵⁵ . Estos cuadros, que en algunos inventarios del Museo figuran atribuidos a Claudio Coello (opinión que en absoluto compartimos), están actualmente guardados en los peines (N.I.G. 10.240 y 10.835, respectivamente).

¹¹⁵⁶ . LAMANA, 1713, ff. 130 r. y ss.

¹¹⁵⁷ . RAIS y NAVARRO, 1819, p. 147.

3.2.4. La década de 1680

Este periodo, como el anterior, es especialmente fecundo en lo que a la producción aragonesa de Berdusán se refiere, tanto por el número de encargos como por la entidad y calidad de los mismos. El pintor ejeano, trabaja sobre todo –y de forma simultánea- para Magallón y Daroca (Zaragoza), pero también lo hace de forma puntual para Gea de Albarracín (Teruel), Maluenda y Villafranca de Ebro (Zaragoza). En todos los casos anteriores se trata de pinturas destinadas a retablos, aunque en estos diez años realiza también algunas pinturas de caballete, siempre de temática religiosa, para comitentes particulares. Todas estas obras debieron de absorber gran parte del tiempo y el trabajo del taller de Berdusán, cuya producción para otros territorios, con ser abundante, experimenta una cierta desaceleración, tanto cuantitativa como cualitativa, respecto de la intensa y brillante década anterior¹¹⁵⁸.

En cuanto al estilo, la sensación general es de continuidad, aunque como es lógico se aprecia una mayor desenvoltura y dominio técnico. El uso de modelos grabados sigue siendo una constante, pero como ya se ha visto casi nunca se produce de forma literal y completa, demostrando así tanto la voluntad de innovación como la sabiduría compositiva necesaria para integrar adecuadamente dichos modelos en composiciones propias. Lo mismo se puede decir del lenguaje gestual adoptado por sus personajes y de ciertos elementos que responden a convenciones representativas de larga tradición pictórica.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Magallón (Zaragoza)

En el quicio de las dos décadas, h. 1676-1680, se fecha el **retablo mayor de la iglesia parroquial de Magallón (cat. 37) (il. 234)**. Se trata de un retablo de pintura y escultura, del tipo prechurrigueresco o protobarroco, que consta de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles con dos pisos en las laterales, y ático de calle y piso únicos. En el sotabanco encontramos las armas de la villa de Magallón: escudo terciado en palo, 1º y 3º de azur, torre doble donjonada, de oro, y mazonada de sable; 2º de oro, con cuatro palos de gules. En el banco, cuatro netos correspondientes a los plintos de las columnas del cuerpo con las imágenes en relieve de los santos padres de la Iglesia latina (de izda. a dcha.): san Gregorio Magno, san Jerónimo, san Ambrosio y san Agustín; y en las casas laterales –la central la ocupa el sagrario-, sendos lienzos del *Nacimiento* (izquierda) y la *Adoración de los magos* (derecha). El cuerpo del retablo se compone de tres calles separadas por columnas salomónicas cubiertas por abundante y carnosa ornamentación a base de pájaros, hojas de parra y uvas. En la calle central se abre una hornacina que cobija la imagen del titular de la parroquia vestido con dalmática, portando la parrilla, un libro y la palma del martirio. En la calle izquierda, lienzos de *San José con el Niño* y *san Juan Bautista* (abajo) y *María Magdalena penitente* (arriba), y en la calle derecha de *San Joaquín* y la *Virgen Niña* (abajo) y *Glorificación de santa Catalina de Alejandría* (arriba). El entablamento está bastante desarrollado –aunque retranqueado y reducido en su parte central- y se corona con dos elementos avolutados y sendos florones (en los extremos). En el ático, calle única con lienzo de la *Inmaculada* flanqueado por columnas salomónicas y aletones con decoración de vides, que remata en frontón semicircular rebajado al que se superpone un escudo de Magallón.

¹¹⁵⁸ . GARCÍA GAINZA, 1998, p. 77. De la producción navarra y vasca de estos años, cabe destacar el lienzo de *San Francisco Javier bautizando* de la parroquia de Mérida (1682) y los retablos mayores de San Pedro de Olite (h. 1683), de la parroquial de Azpeitia (1687), de San Pedro de Viana (h. 1687), de la ermita de la Esperanza en Valtierra (1689) y de la iglesia del convento de dominicas de Tudela (1689).

En la pintura del *Nacimiento* (**cat. 36a**) (**il. 235**), el Niño aparece dispuesto en el pesebre centrando la composición y destacado por el tono nacarado de su piel y el resplandor que lo rodea ¹¹⁵⁹, flanqueado por la Virgen y por un grupo de ángeles, iluminados de forma efectista; en segundo plano se columbran, a la izquierda, san José y algunos otros ángeles, y a la derecha una columna sobre plinto. En el de la *Epifanía* (**cat. 36b**) (**il. 236**), sin embargo, la iluminación resulta más natural y difusa, mientras la composición se hace mucho más dinámica al desplazar al grupo principal de la Virgen y el Niño (y san José, en sombras, tras ellos) a la parte derecha; dos de los reyes se inclinan, casi de espaldas al espectador, para realizar su ofrenda, mientras el tercero, erguido y con el rostro a contraluz, marca el eje vertical; en segundo plano, un sayón estira sus brazos para sujetar las riendas de un caballo, mientras en el ángulo opuesto y en primer término se intuye la presencia del buey.

El lienzo de *San José con el Niño y san Juan Bautista* (**il. 237**) no se corresponde en absoluto con el del resto de las pinturas ¹¹⁶⁰; el de *María Magdalena penitente* (arriba) (**cat. 36c**) (**il. 238**) nos la presenta de pie y en medio de un paisaje natural, con la pierna izquierda adelantada y mirada hacia lo alto; lleva el crucifijo en la mano derecha mientras la otra se posa sobre una calavera que descansa sobre una roca, junto a la que se dispone un libro abierto; en el cielo, nubes tormentosas de perfiles iluminados y cabezas de querubines. En el *San Joaquín y la Virgen Niña* (**cat. 36d**) (**il. 239**), la Virgen, de pie y vestida con rica túnica en tonos azules y plateados, abraza con su mano izquierda a su padre, situado tras ella, mientras con la derecha coge una fruta que dos ángeles le ofrecen sobre una bandeja; en el fondo, un elemento arquitectónico con cortinaje rojo y un rompimiento de gloria con cabezas aladas de angelitos; las figuras presentan un canon alargado y lo más destacado son las magníficas calidades de seda o raso de la túnica de María. En la otra pintura (**cat. 36e**) (**il. 240**), santa Catalina se muestra de pie en un paisaje abierto, con ligera torsión corporal y mirada hacia lo alto; lleva la palma del martirio en su mano derecha y a sus pies se dispone una corona y los instrumentos de su martirio; el fondo está constituido por una arquitectura clásica y en la parte superior se abre un rompimiento de gloria sobre el que se recorta un ángel volador en acusado escorzo que porta una corona de flores.

El lienzo del ático (**cat. 36f**) (**il. 241**) nos presenta una Inmaculada de formas rotundas y disposición simétrica únicamente rota por el manto volado; un nutrido grupo de angelotes sobrevuela a sus pies en una atmósfera dorada de gran densidad. Esta tipología inmaculista, ya vista en el copete de Veruela, evoca claramente a la utilizada por Carreño en versiones como la de la catedral de Santa María de Vitoria (1666) o la que se le atribuye en la iglesia parroquia de Marlofa (Zaragoza) ¹¹⁶¹ (**il. 242**), alguno de cuyos ángeles incluso repiten ubicación y postura en la pintura de Magallón. No obstante, Berdusán optará más adelante (ya en la siguiente década) por un tipo ligeramente distinto, algo más estilizado, de manos ladeadas y pierna flexionada, como puede verse en las versiones de Fuendejalón (Zaragoza) y Ojos Negros (Teruel), así como en la parroquia de San Ildefonso de Madrid y en otra que recientemente ha salido a subasta en una sala madrileña ¹¹⁶².

¹¹⁵⁹ . Buen ejemplo del “Niño luminoso” descrito por Émile Mâle (MÂLE, 1951 / 2001, p. 233).

¹¹⁶⁰ . Algunos autores (ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 280) consideran que el lienzo que contemplamos es el resultado de un repinte sobre el original de Berdusán; si así fuera, la alteración producida habría desvirtuado completamente la primera pintura, y no ha quedado ningún detalle –ni siquiera compositivo– que nos permita relacionar la obra con la manera de hacer del ejeano.

¹¹⁶¹ . LACARRA DUCAY, 1991 a.

¹¹⁶² . *Vid.* apartado 3.2.5.

Aunque la valoración artística de estas pinturas resulta complicada debido a la suciedad acumulada sobre la capa pictórica, observamos el gusto de Berdusán por figuras de canon largo y formas contundentes, el uso efectista y teatral de la luz, con contrastes acusados en algunos casos y con matices y zonas intermedias en otros; el pintor ejeano muestra los progresos de su pintura sobre todo en la captación de las calidades, así como en la perfección de los drapeados que se adaptan a las formas anatómicas para producir un acusado efecto dinámico. La pincelada es de toques largos, sin apenas empastes, y la pintura adquiere matices y corporeidad mediante la superposición de veladuras. Por lo demás, las composiciones responden a estereotipos que se repiten con ligeras variaciones, y en ocasiones la utilización de modelos es evidente, como demostraremos a continuación. En general, la contemplación de las pinturas en el conjunto del retablo produce una sensación de falta de concordancia entre la parte escultórica, más retardataria (pesadez, estatismo y una cierta idealización), y la pictórica, más avanzada y acorde con los tiempos.

Para la pintura del *Nacimiento*, Berdusán hizo uso casi literal (con la supresión de la mitad superior y algunas otras modificaciones a las que el formato obligaba) de un grabado de Pierre Daret abierto en 1639 (il. 243) a partir del original pintado por Simón Vouet para el retablo mayor de las carmelitas de la calle Chapon en París (destruido en 1944)¹¹⁶³, modelo que creemos había servido ya de pauta para componer buena parte de su *Natividad* (1671) de la sala capitular de la catedral de Tudela.

El otro lienzo de la predela tiene un interés muy especial para nosotros, pues repite con muy pocas diferencias, debidas a la adaptación a un formato horizontal y a unas dimensiones muy inferiores, la composición utilizada en un cuadro que ocupa la parte superior de la calle izquierda del retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres)¹¹⁶⁴ (il. 244). La autoría de las pinturas que componen este mueble litúrgico, cuya parte escultórica fue contratada en 1625 con Gregorio Fernández¹¹⁶⁵, ha sido motivo de un pequeño embrollo historiográfico, todavía no resuelto de forma satisfactoria. El documento de capitulación de la policromía y las pinturas fue suscrito en Madrid el 27 de marzo de 1653 con los pintores Luis Fernández y Mateo Gallardo y el dorador Simón López¹¹⁶⁶, pero en ella se estipulaba que los lienzos del piso inferior – *Encarnación y Nacimiento*– debía ejecutarlos Francisco Rizi (a quien los adjudicatarios del trabajo habrían de subcontratar y pagar), mientras los otros dos –*Adoración de los Magos y Circuncisión*– correrían a cargo de los citados Fernández y Gallardo¹¹⁶⁷. No obstante, algunos autores han cuestionado este reparto de tareas en lo que concierne a las dos últimas pinturas (pues las dos primeras están firmadas por Rizi y fechadas en

¹¹⁶³ . Frédéric Jiméno (JIMÉNO, 1998, pp. 136-137) ya señaló el uso de esta misma estampa para uno de los dos cuadros que decoran la capilla del palacio episcopal de Barbastro; cuadros que han sido atribuidos por José I. Calvo Ruata (CALVO RUATA, 1996, p. 97) al pintor barbastrense Diego Gutiérrez, activo en Zaragoza en el último cuarto del s. XVIII.

¹¹⁶⁴ . Similitud que ya fue apuntada en: ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 282.

¹¹⁶⁵ . El asentamiento de la máquina no se realizó hasta 1634, momento en el que restaba por hacer el dorado, la policromía y las cuatro pinturas de las calles laterales (MARTÍN GONZÁLEZ, 1975). Sobre la ejecución del retablo pueden encontrarse referencias anteriores en el *Catálogo Monumental de la provincia de Cáceres* (Madrid, 1924) elaborado por José R. Mélida, quien por cierto atribuye a Francisco Rizi la totalidad de las pinturas que lo integran.

¹¹⁶⁶ . *Ibidem*, pp. 307 y 313 (doc. V). Algunos de los datos de este contrato habían sido publicados en 1905 por José Benavides, deán de la catedral, en *el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (t. XIII, p. 41) y en 1971 por Manuel López Sánchez-Mora, canónigo archivero, en *Las Catedrales de Plasencia*.

¹¹⁶⁷ . Recordemos en este sentido el problema suscitado a propósito de la autoría del lienzo *El triunfo de David*, que hemos puesto en relación con el *San Miguel Arcángel* de Berdusán (apartado 3.2.2.).

1655 y 1654, respectivamente); así, Diego Angulo ¹¹⁶⁸ duda en la adjudicación de la *Adoración* a Carreño o a Rizi –aunque parece inclinarse por el primero–, mientras para el de la *Circuncisión* señala a un artista más retardatario, tal vez Luis Fernández, con cuyas obras conocidas ¹¹⁶⁹ guarda cierta relación. La atribución a Carreño para la *Epifanía* ha sido secundada por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez ¹¹⁷⁰, quien ha señalado los débitos de esta obra respecto de la *Adoración de los Reyes* de Rubens (Museo de Lyon), grabada en 1621 por Lucas Vosterman (il. 245) y su similitud con un lienzo del mismo tema conservado en una colección barcelonesa ¹¹⁷¹. Por nuestra parte, observamos que, efectivamente, el grupo principal de figuras responde de forma bastante fiel a la composición del flamenco, aunque la figura de la Virgen no es ajena a la de la *Virgen con el Niño, santa Rosalía y otros santos* (1629; Viena, Kunsthistorisches Museum) obra de Antón Van Dyck de la que Paulus Pontius hizo su correspondiente versión grabada (il. 246), utilizada entre muchos otros por Carreño para los *Desposorios de Santa Catalina* (1653; Madrid, Hospital de la Venerable Orden Tercera) ¹¹⁷². En cambio, la ambientación arquitectónica y las figuras humanas y animales del fondo responden mejor a otro modelo: la *Adoración de los Magos* (h. 1573; Londres, National Gallery) de Pablo Veronés, de la que conocemos una reproducción grabada del s. XVII a cargo de Carlo Sacchi (il. 247), estampa que por cierto también sirvió de pauta a Francisco Camilo para su *Adoración* (h. 1660-1670) del Museo de Bellas Artes de Bilbao ¹¹⁷³.

En cualquier caso, las semejanzas entre las versiones de Magallón y Plasencia son tantas –excepto en el fondo, casi eliminado en el ejemplar zaragozano debido a las exigencias del formato– que no se explica la primera sin el conocimiento de la segunda, pues ésta, como se ha visto, es una interpretación personal a partir de varias fuentes gráficas. Se refuerza así la teoría de un contacto directo de Berdusán con este grupo de pintores madrileños, encabezados por Carreño, Rizi y Camilo, que compartían encargos y hacían uso del mismo repertorio de modelos visuales a los que aportaban sus estilemas y sesgo personal.

Como ya se ha dicho ¹¹⁷⁴, debemos a los profesores Gonzalo M. Borrás y M^a. Isabel Álvaro ¹¹⁷⁵ la atribución documentada de este retablo, en lo que se refiere a las labores de mazonería y dorado, a los maestros Francisco Franco y Felipe Ortiz, respectivamente, así como la data del mismo entre 1676 y 1680, y la atribución de sus pinturas (y las de otros retablos del templo) a Vicente Berdusán. Por su parte, el profesor José Luis Pano dedicó un apartado de su tesis doctoral, titulada *Arquitectura*

¹¹⁶⁸ . ANGULO ÍÑIGUEZ, 1958, pp. 101-102 y láms. VI-VII. El profesor Angulo menciona una documentación inédita, que le fue proporcionada por Manuel Gómez Moreno, en la que consta la reserva de 2.000 ducados (de los 14.700 que figuran en la capitulación) para pagar a Rizi.

¹¹⁶⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1969, pp. 266 y ss.

¹¹⁷⁰ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1977, pp. 99-101. Y más recientemente en: PÉREZ SÁNCHEZ, 1993, p. 87 e il. 132.

¹¹⁷¹ . *Ibidem*, p. 87 e il. 134. Recordemos que en la pintura aragonesa son varios los ejemplos de utilización de otros modelos rubenianos para este asunto. Entre los más conocidos, uno de los lienzos colaterales de la capilla de las Santas Justa y Rufina en la Seo de Zaragoza, atribuido a Juan Pérez Galbán, y el que preside el retablo de la capilla de los Santos Reyes en la catedral de Teruel, pintado por Francisco Ximénez Maza, ambos de la década de 1640 y que remiten a la *Adoración* pintada por Rubens para el ayuntamiento de Amberes (Madrid, Museo del Prado), de la que no se conoce estampa.

¹¹⁷² . Un ejemplo aragonés de utilización de este mismo modelo para distinto asunto, en: HERMOSO CUESTA, 1993.

¹¹⁷³ . MORENTE LUQUE, 1997

¹¹⁷⁴ . Apartado 3.1.

¹¹⁷⁵ . ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985. Estos investigadores extrajeron sus conclusiones a partir del vaciado del archivo parroquial.

*religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón*¹¹⁷⁶, a la financiación y dotación del templo, en la que recogía y ampliaba las noticias conocidas. En cuanto a la autoría de los lienzos, fue Isidro López Murías¹¹⁷⁷ quien halló la firma del ejeano y la data (1680) en el *San Joaquín y la Virgen Niña*, aunque con posterioridad y durante el proceso de restauración de los lienzos (1991) también se localizaron inscripciones en la *Santa Catalina de Alejandría* y en la *Inmaculada Concepción* del ático. Finalmente, el citado José Luis Pano, junto con los investigadores Pedro Luis Hernando y José Carlos Sancho, ha reconstruido el proceso de realización de este mueble litúrgico a partir de la documentación notarial y parroquial¹¹⁷⁸; proceso que a continuación resumimos.



Interior de la iglesia parroquial de San Lorenzo en Magallón.

El edificio parroquial actual, levantado a fines del s. XVI (aunque terminado en la primera década del XVII), es en realidad el resultado de una ampliación y reorientación de otro de estilo mudéjar erigido en el s. XIII –del que se conservan dos tramos- cuyo altar mayor estaba presidido por un retablo gótico pintado h. 1466-1467 por Tomás Giner; retablo al que pertenecen algunos fragmentos guardados en la propia iglesia¹¹⁷⁹. Este retablo medieval fue instalado en la nueva fábrica, operación que contó

¹¹⁷⁶ . PANO GRACIA, 1999, t. V, pp. 71-73. Dicha tesis fue defendida en 1987.

¹¹⁷⁷ . LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 160-162.

¹¹⁷⁸ . PANO, HERNANDO y SANCHO, 1999.

¹¹⁷⁹ . Dichos fragmentos han sido estudiados y dados a conocer en varias publicaciones por la profesora M^a. Carmen Lacarra Ducay (citamos únicamente la más reciente: LACARRA DUCAY, 1993 b).

con la licencia del arzobispo de Zaragoza Tomás de Borja, expedida en 1609¹¹⁸⁰; se trató, sin duda, de una solución provisional, pues este mueble litúrgico no concordaba, ni en sus dimensiones ni en su estilo, con su segunda ubicación, por lo que los vecinos de Magallón debieron de plantearse la construcción de una nueva máquina. Así, en 1676, el capítulo eclesiástico de la iglesia y el concejo de Magallón, representados por el vicario Jerónimo de Arístegui y el notario Miguel de Baquedano, respectivamente, contrataron su realización con el escultor zaragozano Francisco Franco por un precio de 10.000 sueldos jaqueses¹¹⁸¹. Las cláusulas de este contrato ofrecen un gran detalle tanto en lo que se refiere a la estructura y los motivos decorativos del retablo como a otras obligaciones asumidas por las partes (*v.gr.* el visado y transporte de la obra, el plazo de entrega –el primer día de agosto de 1677- y la forma de pago –en dos veces-); sin embargo, no se especifican los asuntos a representar en las pinturas –que suponemos fueron acordados de forma oral o en documento independiente-, aunque sí se dan las medidas de los huecos a ellas reservados. En los libros de cuentas del archivo parroquial consta un pago a Franco de 100 escudos el 13 de mayo de 1676¹¹⁸². El 21 de septiembre de 1678 los mismos representantes de la iglesia y municipio magalloneros capitularon el dorado del retablo con el maestro Felipe Ortiz, avecindado en Zaragoza, por 650 libras jaquesas¹¹⁸³. El documento es especialmente exhaustivo en las cuestiones formales y técnicas, así como en las fechas de inicio (1 de marzo de 1679) y finalización (marzo de 1680), y en los tres plazos establecidos para el pago. Cabe señalar como detalles significativos que la cantidad acordada para esta fase del trabajo era superior en 3.000 sueldos a la estipulada para la mazonería, y que en el acto contractual figuran, como fiadores del dorador, Francisco Franco –que colaboró con Ortiz en otras empresas artísticas¹¹⁸⁴- y su hijo José Franco, este último presbítero y beneficiado de la iglesia parroquial de San Gil Abad de Zaragoza. También en este caso hay constancia de un pago de 108 escudos, efectuado el 9 de julio de 1679, con el que la iglesia cumplía con su aportación al retablo¹¹⁸⁵. Asentado éste en el templo parroquial, una vez dorado y policromado, únicamente restaba la colocación de los lienzos en los huecos dejados al efecto. Para esta parte se contó con el concurso de Vicente Berdusán, aunque el hecho de que en las capitulaciones referidas no se mencione su nombre hace pensar que la labor de pintura –al igual que sucede en la mayoría de los casos estudiados- fuera subcontratada por el escultor, y que la elección del artista correspondió exclusivamente a éste. Como era habitual, Berdusán ejecutaría el encargo en su taller de Tudela, haciendo uso de las medidas prefijadas y de los asuntos definidos por el encargado, sin que se pueda descartar, dada la importancia del trabajo, un desplazamiento a Magallón para la supervisión de las tareas de colocación de las telas.

¹¹⁸⁰ . A.H.P.B., not. Miguel Pérez, año 1609, inserto entre ff. 99 v.-100 r. La existencia de este documento, conocida por Jesús Criado Mainar, fue publicada en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 1999, p. 17 (nota 10).

¹¹⁸¹ . Doc. 27.

¹¹⁸² . A.P.M., *Libro para la memoria y quantas de las haciendas que tiene aprehendidas la parrochial Yglesia de San Laurençio de la villa de Magallón, a 1 de julio de 1641*, t. I (1650-1685), salidas de 1676, f. 94 r. La anotación fue transcrita y dada a conocer por vez primera en: ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 277 (nota 6).

¹¹⁸³ . Doc. 30.

¹¹⁸⁴ . *V.gr.* el retablo de San Francisco Javier para la parroquial de Binéfar (ALMERÍA GARCÍA y otros, 1983, p. 307).

¹¹⁸⁵ . A.P.M., *Libro para la memoria y quantas de las haciendas que tiene aprehendidas la parrochial Yglesia de San Laurençio de la villa de Magallón, a 1 de julio de 1641*, t. I (1650-1685), salidas de 1679, f. 100 r. Noticia dada a conocer por vez primera en: ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 277 (nota 7).

Sea como fuere, el nuevo retablo debía de estar concluido el día 7 de julio de 1680, fecha en que el concejo de la villa acuerda abrir un vano de iluminación tras el mueble litúrgico, así como la celebración de varios festejos tanto religiosos como profanos ¹¹⁸⁶. Sin embargo, no todo eran parabienes, pues al día siguiente una nueva reunión del concejo abordó el problema del pago “... *al escultor, dorador y pintor...*”, que no se podía ejecutar debido a la demora en los cobros a los vecinos, lo que obligó a solicitar al capítulo un préstamo por valor de cien ducados ¹¹⁸⁷, que se comprometió a pagar en dos plazos al año siguiente ¹¹⁸⁸.

En lo que concierne a la historia reciente del retablo, en el año 1985 y con motivo del inicio de la restauración del templo fue desmontado, y sus piezas guardadas –en no muy buenas condiciones ¹¹⁸⁹–, y así permanecieron hasta que en 1991 se procedió a su restauración y montaje, que corrió a cargo de la Escuela de Restauración Artística de Zaragoza y sufragaron la Diputación de Zaragoza y la comunidad parroquial ¹¹⁹⁰.

Es de lamentar que, en las actuaciones llevadas a cabo en los últimos años en el interior de la iglesia, sus retablos fueron mal cubiertos con plásticos, que no impidieron la entrada de polvo; tras la inauguración oficial del edificio (agosto de 2002) y hasta la actualidad, las pinturas continúan en el mismo estado.

Relacionado con el encargo anterior ha de estar, como veremos, la realización de un lienzo de la *Sagrada Familia (Trinidad de la Tierra)* (cat. 38) (il. 248) que actualmente se conserva en el monasterio de Santa Teresa de carmelitas descalzas en San Sebastián (Guipúzcoa) ¹¹⁹¹. El cuadro está firmado y fechado en 1681 y conserva su marco de época en madera de rica talla dorada con cabezas de querubines intercaladas. El lienzo presenta el habitual esquema de este tipo de obras, con la terna formada por la Virgen, el Niño y san José unidos por las manos y en actitud de avance y, sobre ellos, en el eje compositivo, la paloma del Espíritu Santo y la figura de Dios Padre con el orbe, entre nubes y rodeado de cabezas arracimadas de angelitos. En la presente versión, algo alterada por la restauración, llaman la atención los rojos intensos de las túnicas de María y el Niño, que contrastan con los verdes y amarillos del rompimiento de gloria, así como el efecto dinámico que produce el manto pardo de José sobre su túnica negra. Berdusán repite aquí, sin apenas cambios, la composición utilizada cuatro años antes

¹¹⁸⁶ . Doc. 32.

¹¹⁸⁷ . Doc. 33.

¹¹⁸⁸ . A.P.M., *Libro para la memoria y quentas de las haciendas que tiene aprehendidas la parrochial Yglesia de San Laurençio de la villa de Magallón, a 1 de julio de 1641*, t. I (1650-1685), salidas de 1680, f. 104 v. Noticia dada a conocer por vez primera en: ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 277 (nota 8).

¹¹⁸⁹ . Isidro López Murías contempló los lienzos “... *almacenados en una capilla, arrinconados contra las piezas del retablo mayor y absolutamente cubiertos de polvo y suciedad*” (LÓPEZ MURÍAS, 1990, p. 160).

¹¹⁹⁰ . Para el detalle de esta restauración, remitimos a la documentación existente en el Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza; un resumen de la misma puede verse en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 1999, pp. 23-24.

¹¹⁹¹ . Mi agradecimiento a las comunidades de carmelitas descalzas de San Sebastián y Orduña, y en especial a las hermanas Julia, M^a. Victoria de la Santísima Trinidad y Teresa Margarita de Jesús, por haberme facilitado algunos de los datos que siguen y por permitirme el acceso a la obra. También quiero agradecer a Joaquín Guerrero Peyrona las informaciones orales relativas a su familia. Se da la circunstancia de que el convento de San Sebastián fue fundado por Simona de la Iust siendo obispo de Tarazona Diego Escolano, quien en 1665 envió para esta fundación a cuatro religiosas del monasterio de San Joaquín en Tarazona (ARGAIZ, 1675, p. 489).

para el cuadro del ático del retablo de San Pablo de la parroquia tudelana de San Jorge (antigua iglesia del convento de la Compañía de Jesús).

La composición es una interpretación libre del grabado de Schelte à Bolswert inspirado en el cuadro de Rubens *Sagrada Familia en el regreso de Egipto (Trinidad de la Tierra)* (il. 46), que también pudo ser utilizado en un cuadro de la parroquia de Albalate del Arzobispo, del que más adelante se hablará.

El cuadro ingresó en el convento h. 1940 como dote de la hermana M^a. Pilar de la Cruz (en el mundo Adela Peyrona Díez de Güemes). Adela Peyrona era hija de Alberto Peyrona -hermano de Joaquín- y Carmen. Nació en Madrid el 27 de enero de 1903, ingresó en el monasterio de Santa Teresa en octubre de 1940, recibió el hábito el 19 de febrero de 1941, hizo su profesión temporal el 23 de febrero de 1942 y la profesión solemne el 22 de febrero de 1945. Salió de la comunidad de San Sebastián para fundar el monasterio de Orduña (Vizcaya) el 25 de marzo de 1946, y falleció el 17 de abril de 1979. A su vez, Adela lo había recibido de una hermana como herencia de su tío Joaquín Peyrona, marqués de Urrea, linaje con casa nobiliaria en Magallón (Zaragoza) (il. 249). Cuando la citada religiosa marchó a fundar a Orduña (Vizcaya), en su testamento (de fecha 16 de febrero de 1945) dejó estipulado que el cuadro permaneciese en San Sebastián:

*“Dejo expresada mi voluntad en testamento que he otorgado a 16 de febrero del 45. Los cuadros de la Sagrada Familia y del Nacimiento, que he recibido de mi hermana Carmen, es mi voluntad, que queden para esta Comunidad de Carmelitas Descalzas de San Sebastián.”*¹¹⁹²

; el otro lienzo citado, con el tema del *Nacimiento*, era de gran formato y muy inferior calidad, y fue vendido a un anticuario de Madrid, según las informaciones de las religiosas.

El cuadro de Berdusán fue restaurado en 1985 en el Museo Municipal de San Telmo de San Sebastián y ha sido ubicado en el pasillo-distribuidor al que se abren las celdas de las religiosas, zona ésta que ha sufrido en los últimos años una espectacular renovación proyectada por el arquitecto José Ignacio Linazasoro Rodríguez¹¹⁹³.

El retablo de la Visitación en la colegiata de Daroca (Zaragoza)

Si la actividad de Berdusán en la localidad de Magallón fue considerable, como hemos visto y seguiremos comprobando más adelante, no lo fue menos la que desplegó en la villa de Daroca (Zaragoza), y especialmente en su iglesia colegial.

En el momento de iniciar nuestra investigación, la producción atribuida al artista en esta localidad se reducía a dos lienzos¹¹⁹⁴. El primero de ellos, con el tema de la *Aparición de Cristo a San Ignacio de Loyola*, presidía un retablo dedicado al fundador de la Compañía de Jesús, ubicado en la iglesia darocense de San Juan Bautista, según recoge Francisco Abbad Ríos en su *Catálogo*¹¹⁹⁵; esta atribución fue asumida por José

¹¹⁹² . A.C.C.D.O., *Testamento de la hermana M^a. Pilar de la Cruz*. Esta información me ha sido proporcionada por las religiosas del convento.

¹¹⁹³ . Fue precisamente en una conferencia impartida por este arquitecto, y por mediación de Mario Gallego -a quien agradecemos la información-, como tuvimos conocimiento de la existencia del cuadro.

¹¹⁹⁴ . Ambos aparecen citados en el estado de la cuestión elaborado por el profesor Gonzalo M. Borrás: BORRAS GUALIS, 1998 a, p. 106.

¹¹⁹⁵ . ABBAD RIOS, 1957, t. 1, p. 476.

Luis Morales ¹¹⁹⁶, quien además fechó la obra h. 1695, aunque hasta el momento los intentos por localizarla e identificarla han sido infructuosos ¹¹⁹⁷. Ignoramos si la ubicación dada por Abbad para el retablo dedicado al fundador de la Compañía de Jesús era la original, pues en el estado de las iglesias darocenses elaborado para la Santa Visita de Juan Sáenz de Buruaga (1771-1774) únicamente se menciona un altar dedicado a san Ignacio de Loyola en la iglesia de Santo Domingo de Silos ¹¹⁹⁸.

El segundo lienzo representa la *Transfiguración*, está firmado y fechado en 1689 y ocupa la calle central de un retablo conservado en la iglesia de Santo Domingo de Silos, aunque en realidad procede, como veremos, de la iglesia de San Miguel.

A esta única obra conservada y conocida, de la que trataremos en el lugar correspondiente, es preciso añadir ahora el retablo de la Visitación que preside la capilla homónima (también llamada de Santa Isabel o de la Purísima) en la colegiata de Santa María de Daroca, así como una pareja de lienzos firmados y fechados localizados por nosotros en las iglesias de Santo Domingo de Silos y San Miguel, que representan respectivamente a *San Jerónimo confortado por los ángeles* y *La pesca milagrosa*, y otros dos cuadros de los que únicamente tenemos testimonio documental ¹¹⁹⁹. Desde el punto de vista cronológico, nuestro estudio de las obras de Berdusán en Daroca ha de comenzar precisamente con el **retablo de la Visitación (cat. 37) (il. 250)**, que datamos h. 1677-1681.

A propósito de la fortuna crítica de esta monumental máquina, es preciso decir que las numerosas publicaciones que han abordado el estudio histórico-artístico de la iglesia de Santa María han mostrado, por lo general, un especial y lógico interés por la capilla de los Sagrados Corporales ¹²⁰⁰, con el consiguiente olvido o menosprecio del resto de altares y bienes muebles —especialmente de los de época moderna—, que apenas han dejado huella en la historiografía darocense. Es éste el caso del retablo que nos ocupa, del que apenas encontramos unas escuetas menciones que aluden, sin más detalle, al siglo en que fue realizado y a su estilo ¹²⁰¹. Algo más explícito es Juan Francisco Esteban en el inventario artístico del partido judicial de Daroca ¹²⁰², donde data la obra en el s. XVIII, describe el retablo e identifica los temas representados, datos que pudo afinar y completar Fabián Mañas ¹²⁰³, quien adelanta la data a fines del s. XVII y señala en la buena dirección cuando dice que “... *son pinturas de buena factura, dentro del círculo de Vicente Berdusán*”.

¹¹⁹⁶ . MORALES Y MARIN, 1980, p. 96.

¹¹⁹⁷ . Con esta finalidad hemos visualizado los numerosos retablos y pinturas que, procedentes de diversos templos y conventos darocenses, se han reunido en las dependencias de la iglesia de Santo Domingo de Silos.

¹¹⁹⁸ . A.D.Z., “Visitas pastorales”, caja 220, Partido de Daroca. *Estados de las Yglesias de este Partido formados por sus respectivos Curas, por orden del Illmo. Sor. Dn. Juan Saenz de Buruaga Arzobispo de Zaragoza y entregados en su Sta. Personal Visita*, f. 219 r.

¹¹⁹⁹ . Estos hallazgos han sido dados a conocer en: LOZANO LÓPEZ, 2001-2002 y LOZANO LÓPEZ, 2004 c (en prensa).

¹²⁰⁰ . Y, en menor medida, por otras capillas como la del Patrocinio o la de la Anunciación, o bien por otros elementos aislados como el tabernáculo y el órgano o por el riquísimo conjunto de retablos y tablas góticas, piezas de orfebrería y ornamentos existentes tanto en la iglesia como en el Museo Colegial.

¹²⁰¹ . TORRALBA SORIANO, 1954 a / 1974 a, p. 29; ABBAD RÍOS, 1957, p. 483; BAYLE, 1978, p. 14; BORQUE, CORRAL y MARTÍNEZ, 1987, p. 53; GARCIA IZUEL y MIGUEL BALLESTIN, 2000, p. 82.

¹²⁰² . ESTEBAN LORENTE, 1975-1980.

¹²⁰³ . MAÑAS BALLESTIN, 1999. El profesor Fabián Mañas llevó a cabo en 1999 la revisión y redacción final (igualmente inéditas) del inventario, incorporando las novedades investigadoras desde el año 1980 y otros datos que son fruto de un laborioso expurgo en los archivos darocenses.

El retablo, del tipo prechurrigueresco, es un gran mueble litúrgico (1000 x 650 cms. aprox.) con pinturas sobre lienzo, sin movimiento en planta, que se ajusta perfectamente a la anchura de la capilla y a la forma semicircular definida por las pechinas de la cúpula. Se sitúa sobre un zócalo de obra revestido de azulejo de arista aragonés del s. XVI en cuyo centro se dispone un altar moderno. Consta de un basamento con puertas de armario en los extremos que ostentan el escudo de la colegial¹²⁰⁴ y un banco con cinco pinturas sobre lienzo (dos en los netos y tres en las casas de la zona central); sobre él, un cuerpo de tres calles separadas por cuatro columnas salomónicas con capiteles corintios, la calle central con un solo piso ocupado por el lienzo titular y las laterales con dos pisos y sus correspondientes pinturas; el ático presenta también tres calles de un solo piso con pinturas separadas por columnas salomónicas. La mazonería, dorada y policromada en tonos rojizos, azules y verdosos, ofrece labra de gran riqueza y volumen con predominio de motivos vegetales y frutales, especialmente carnosos en el caso de los tallos y racimos de vid de simbología eucarística que se enroscan en las columnas, como resulta habitual en los retablos de la época. Las pinturas del banco representan (de izda. a dcha.): *San Gregorio Magno* (con capa pontifical, escribiendo y la paloma inspiradora del Espíritu Santo sobre su cabeza) (**cat. 37a**) (**il. 251**), *Santa Margarita* (vestida de doncella, con un crucifijo en la mano con el que somete a una fiera) (**cat. 37b**) (**il. 252**), la *Virgen María* (con la cabeza inclinada y la mano izquierda sobre el pecho) (**cat. 37c**) (**il. 253**), *Santa Bárbara* (identificable por la torre del fondo) (**cat. 37d**) y un evangelista en muy mal estado de conservación (**cat. 37e**) (**il. 254**). La pintura de la calle central del cuerpo (**cat. 37h**) (**il. 255**) representa la escena titular; en ella, María e Isabel se encuentran, de pie, en el pórtico de una arquitectura de tipo templario animada por cortinajes de tonos carmín (no parece, en cualquier caso, la puerta de la casa de Zacarías, como nos dicen las fuentes bíblicas¹²⁰⁵), sobre un pavimento en el que se disponen un plinto rematado por bola (izquierda) y rosas sobre el suelo en primer plano, y se abrazan con delicadeza –sin amago de genuflexión y sin ningún elemento o alusión simbólica al estado expectante de las mujeres– en posición algo forzada que permite ver a las dos figuras casi de frente (lo normal en las representaciones pictóricas es que una de ellas esté de perfil o incluso casi de espaldas); no obstante, la figura de María presenta un aire reposado, con ciertas evocaciones rafaelescas, cosa que no sucede en otras versiones del mismo tema hechas por Berdusán (v.gr. la de la sala capitular de la catedral de Tudela, diez años anterior, en la que el cuerpo de María aparece torsionado y ondulante). Al fondo y a la izquierda, un Zacarías anciano y barbado recibe a José, casi de espaldas y con los brazos cruzados, a las puertas del edificio, mientras la parte derecha se abre, tras una estructura arquitectónica de corte clásico, a un paisaje abierto con celaje de tonalidades frías; sobre las dos protagonistas sobrevuela una pareja de angelitos que arrojan rosas.

En el amplio corpus pictórico y gráfico relativo a este asunto evangélico no hemos hallado ninguna referencia especialmente válida, y tal vez la obra que guarda mayor semejanza, sobre todo en la composición, corresponde a Juan de Valdés Leal (1673; París, Galería Heim) (**il. 256**).

En la calle lateral izquierda han sido representadas las glorificaciones de santa Catalina (abajo) y de san Felipe Neri (arriba). La santa mártir (**cat. 37f**) (**il. 257**) viste un rico manto en tonos rosáceos, sujeta la palma del martirio con la mano derecha mientras lleva la derecha hacia el pecho y eleva su mirada hacia un ángel que se dispone a

¹²⁰⁴ . Escudo que reproduce las famosas improntas de sangre de forma circular, dejadas por las sagradas formas sobre el paño corporal, que constituyen el fundamento del célebre milagro de los Corporales.

¹²⁰⁵ . Tanto en el *Evangelio de San Lucas* (1, 40) como en *La leyenda dorada* (VORÁGINE, 1996, p. 875) el encuentro se desarrolla en el interior de la vivienda.

colocarle una corona de rosas, elemento éste que tal vez se deba a una contaminación con la iconografía de su homónima de Siena; a sus pies, restos de la rueda rota de púas aceradas, y a la izquierda y al fondo los habituales elementos arquitectónicos con cortinajes que dan paso a un celaje en tonos verdes azulados en el que se abre un rompimiento de gloria. El tipo humano representado, muy frecuente para las figuras femeninas de Berdusán, denota una clara influencia de modelos rubenianos, de los que tenemos buenos ejemplos en la *Santa Catalina* o la *Santa Bárbara* grabadas por Schelte à Bolswert (**ils. 258-259**), de donde también pudo inspirarse el ejeano para ciertos detalles de ambientación (v.gr. la balaustrada del segundo plano) o para los ángeles que portan palmas y coronas en la zona superior.

San Felipe Neri (**cat. 37g**) (**il. 260**) se presenta, de pie y en posición frontal, con su imagen característica: anciano, calvo y de barba blanca, vestido con alba, casulla y estola, y con un ramo de azucenas en su mano izquierda. En este caso, Berdusán no ha hecho uso del diseño reniano y ha optado por el modelo escultórico realizado por Alejandro Algardi para la sacristía de la nueva iglesia que los padres oratorianos levantaron en Roma (Santa Maria in Vallicella o Chiesa Nuova), que fue difundido gracias a grabadores como Giuseppe Maria Mitelli (**il. 261**), si bien el ejeano ha colocado el ramo de azucenas en la mano izquierda del santo y ha eliminado la figura del ángel que porta el libro abierto con las palabras del salmo “Dilatasti cor meum”, sustituyéndola por una mesa vestida donde reposa un libro cerrado.

En la calle derecha del retablo se sitúan *Santa Rosa de Lima* (abajo) y *San Francisco Javier* (arriba). La santa dominica (**cat. 37i**) (**il. 262**), dispuesta sobre un escalón alfombrado, luce el hábito negro y blanco de su orden, lleva un ramo de azucenas en su brazo izquierdo y —como si de unos “desposorios místicos” se tratara— recibe una rosa que le entrega un Jesús Niño desnudo que aparece recostado sobre una nube; tras la santa, en el suelo, un jarrón de cristal con manojos de rosas, y al fondo una austera ambientación arquitectónica que se abre por la izquierda a un paisaje natural. Por su parte, el jesuita navarro (**cat. 37j**) (**il. 263**) viste sobrepelliz y estola de predicador, porta en la mano izquierda el crucifijo, a la altura del pecho, y en la derecha un ramo de azucenas; junto a él, una mesa vestida en la que descansan un libro cerrado y un birrete. El fondo es neutro y en él se abre un tímido resplandor con cabezas de angelitos en la zona superior.

En la calle central del ático se ha representado la *Entrega de las llaves a san Pedro* (**cat. 37m**) (**il. 264**), composición formada por Jesús, de pie, y junto a él Pedro semiarrodillado y en ligera torsión, ante un grupo de apóstoles y en un espacio abierto en el que se distinguen, al fondo, algunas arquitecturas (una de ellas de planta circular) y un celaje con un leve rompimiento de gloria. La iluminación desempeña un papel fundamental, al señalar claramente los rostros y las manos de los dos protagonistas frente a los personajes secundarios, que permanecen en una zona de medias luces. Esta escena simboliza el primado de Pedro sobre los demás apóstoles y su nombramiento como jefe de la Iglesia¹²⁰⁶, tal como expresa la célebre frase evangélica:

“Yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Te daré las llaves del reino de

¹²⁰⁶ . Y, por ende, se interpreta metafóricamente como la institución del papado. Se trata de un tema muy afín a la mentalidad contrarreformista, pues plantea el espinoso asunto de la infalibilidad y lleva implícitas las ideas de perpetuación de la doctrina y de triunfo sobre las herejías (MÂLE, 1952, pp. 159-192).

*Dios; y lo que ates en la tierra quedará atado en cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos”*¹²⁰⁷

En la disposición escalonada y en profundidad de los personajes, en la actitud y el gesto de alguno de ellos, en el punto de vista y en la ambientación arquitectónica, observamos cierta proximidad con la escena de *Cristo y la mujer acusada de adulterio* que debemos a Luca Giordano (**il. 265**), aunque en este caso la composición es más compleja y ambiciosa.

En la calle izquierda del coronamiento, *San Bernardo* (**cat. 37k**) (**il. 266**), con la característica cogulla blanca, amplia tonsura y barba rala, elevando su mirada hacia un pequeño resplandor; lleva báculo abacial con paño anudado en la mano derecha, mientras la izquierda reposa sobre un objeto indefinido que se sitúa, junto a una calavera, sobre una mesa vestida; en el suelo y en primer plano, una mitra sobre un libro cerrado. En la calle opuesta, *San Antonio abad* (**cat. 37n**) (**il. 267**), barbado y de edad avanzada, con túnica blanca y manto con capucha oscura, bastón en la mano derecha, libro abierto de la regla de los antonitas en la izquierda, y junto a él un cerdo.

El estado de conservación de las pinturas del retablo es bastante deficiente, con suciedad, ennegrecimiento y pérdidas de materia, lo que impide, por el momento, una adecuada valoración artística de las pinturas, así como la localización de posibles inscripciones. Sin embargo, no hay duda en cuanto a su autoría, que le debe ser adjudicada a Vicente Berdusán, por cuanto todos los recursos pictóricos y estilemas del artista están aquí reflejados.

Nos centraremos a continuación en algunos aspectos relativos a la cronología de la obra, a sus encargantes y a los posibles autores de la parte escultórica.

La capilla donde se ubica el retablo, llamada actualmente de la Purísima y antiguamente conocida como de la Visitación o de Santa Isabel, ocupa el lado de la epístola en la cabecera de la colegial darocense¹²⁰⁸ y abre directamente al cuerpo de naves de la iglesia. De planta cuadrada, está cubierta por cúpula hemiesférica con linterna y sobre pechinas que presenta decoración barroca de esgrafiados vegetales en blanco sobre un fondo marrón rojizo (**il. 268**). A través de sendas puertas abiertas en los muros laterales se accede, respectivamente, al coro y al recién remodelado Museo Colegial¹²⁰⁹. Aunque el espacio arquitectónico de la capilla quedó configurado tras la reorientación y transformación en *hallenkirche* de la colegial a fines del s. XVI¹²¹⁰, algunos detalles constructivos y ornamentales, así como su dotación artística, se fueron realizando a lo largo del s. XVII.

Acerca de la fábrica de la capilla y del retablo, poseemos dos referencias especialmente interesantes y fiables, dada su proximidad cronológica a los acontecimientos que narran. Por una parte, un manuscrito del canónigo de la colegial

¹²⁰⁷ . *Evangelio de San Mateo*, cap. 16, vers. 17-20.

¹²⁰⁸ . Ya en la iglesia medieval existía un altar dedicado a la Visitación, con su correspondiente retablo, situado en el lado del Evangelio, tal como recoge Juan Antonio Rodríguez Martel (RODRÍGUEZ MARTEL, 1877).

¹²⁰⁹ . Éste museo se inauguró en 1939 y quedó instalado en lo que fue sacristía mayor, espacio cuya construcción se inició mediado el siglo XVII y que en 1675 ya estaba terminado y dotado gracias al pío legado del arzobispo don Martín Terrer de Valenzuela. Sobre la obra de albañilería y el mobiliario, el profesor Mañas ha localizado algunos documentos en los protocolos del notario Miguel Jacinto Calvo (A.H.P.D.). Para la historia del museo y sus colecciones puede verse: ESTEBAN LORENTE, 1975. Y para la biografía de don Martín Terrer y su actividad de mecenazgo artístico remitimos al trabajo de Juan José Polo Rubio (POLO RUBIO, 1999).

¹²¹⁰ . Para los pormenores de la construcción de la iglesia renacentista, remitimos a: PANO GRACIA, 1987.

Juan Antonio Rodríguez Martel fechado en 1675 (publicado, con anotaciones posteriores a esa fecha, en 1877 ¹²¹¹) y, por otra, una *Memoria* manuscrita del también canónigo Juan de Ezpeleta (o Espeleta) escrita h. 1720-1730 ¹²¹². En el capítulo IX del texto de Rodríguez Martel, dedicado a las semblanzas de los señores priores de Santa María, aparece reseñado que el deán don Juan Crisóstomo Íñiguez y Pueyo (dean. 1664-1699), a quien el autor dedicó la obra, era natural de Martes, “... en la montaña de Aragón, de casa hidalga y muy rica”, tomo posesión del deanato a 21 de noviembre de 1664 y “... murió a 11 de abril e 1699, de edad de 69 años; está sepultado en la capilla de Santa Isabel, que la edificaron los Deán y canónigos” (pp. 153-154) ¹²¹³. Más adelante, en el capítulo XVI, al hablar de la reedificación del templo y de su historia constructiva, se refiere así a la capilla de la Visitación:

“...también de la obra nueva, que hace frente al claustro de la Epístola de la Iglesia nueva, en entrando a mano derecha de esta capilla está hecha la puerta de la sacristía, que ya, gloria a Dios, vemos concluida y adornada de calages, y enfrente de ésta, y a la parte del Evangelio de la Visitación, está la puerta y entrada del coro ...” (p. 233).

En cuanto a Ezpeleta, en su *Memoria* data el inicio de las obras de la capilla en el año 1677, lo que parece concordar con lo dicho por Rodríguez Martel, quien al tratar de este espacio obvia cualquier comentario (tal vez por no existir todavía ningún motivo para ello) y únicamente se detiene en la descripción de la sacristía, dependencia que en ese año sí estaba terminada y debidamente acondicionada.

La confirmación definitiva sobre el inicio de las obras en ese año la encontramos en los *gestis*, donde aparece el acuerdo capitular y la provisión de fondos para hacer “*media naranja y retablo en la capilla de la Visitación a Santa Isabel*” ¹²¹⁴. Las razones que impulsaron al cabildo a iniciar esta obra fueron fundamentalmente estéticas, pues ese año se había terminado el retablo de la Soledad ¹²¹⁵ en el otro colateral “... y parece lo pidia de justicia la correspondencia”; sin embargo, para hacer frente a los gastos, no se pudo echar mano del patrimonio de la iglesia “*por estar muy pobre*”, y hubo que empeñar por diez años parte de los fondos de las administraciones del priorado y de la cuarta décima (tributo que todos los perceptores de diezmos debían abonar al obispo). A estas cantidades se sumaron las aportaciones, en forma de limosna, de algunos eclesiásticos como el citado Martel o el canónigo Cubero, que dieron respectivamente treinta y veinte libras jaquesas para la cúpula.

Todo ello nos indica que por esos años las cuentas de la colegiata no debían estar muy saneadas, como lo demuestra el hecho de que el cabildo, al contrario de lo que

¹²¹¹ . RODRÍGUEZ MARTEL, 1877. Del texto de Martel existe una copia manuscrita en la “Colección Traggia” de la Real Academia de la Historia de Madrid (sig. 9/5221, t. 3º, núm. 1).

¹²¹² . Este manuscrito, que recoge noticias comprendidas entre 1653 y 1720, se conserva, como el anterior, en el Archivo Colegial de Daroca. Las citas que hacemos de esta fuente están sacadas del inventario del profesor Mañas, pues nos ha sido imposible localizar el texto original.

¹²¹³ . Dada la fecha del óbito, este dato debe de ser un añadido o nota marginal añadida al original, aunque aparezca impresa en el cuerpo de texto.

¹²¹⁴ . Doc. 28.

¹²¹⁵ . La capitulación y concordia de este retablo, firmada el 14 de junio de 1675 por la cofradía de la Virgen de la Soledad con los escultores Bartolomé Muel y Juan Peligero, fue localizada por Fabián Mañas Ballestín en: A.H.P.D., not. Juan Agustín Monterde, año 1675, ff. 206 r.-215 v. La memoria de los gastos de esta obra, entre los que figuran los bastidores, los importes de cinco cuadros, de otro de *San Buenaventura* y del aderezo de uno de *Santa Teresa*, pueden verse en: A.C.D., lóculo 40, carpeta “Fábrica (1670-79)”, *Fábrica del año 1677. Administrada por el Canonigo Arguedas* s.f. En esta carpeta echamos en falta la documentación del año 1680, que podría ser clave para las cuentas del retablo de la Visitación.

había sucedido en otras ocasiones, no pudiera responder en 1676 a la petición de fondos hecha por el rey Carlos II “*para las guerras de Cataluña*”, aduciendo precisamente las “... *deudas y reparos de la fabrica y las rentas tan atenuadas*”¹²¹⁶; esta justificación nos muestra también la prioridad que para los capitulares tenían en ese momento las obras en el edificio. Esa precaria situación económica pudo verse aliviada en parte gracias a las sustanciosas limosnas que la visita del rey Carlos II en 1677¹²¹⁷ había propiciado, tal como relata el cronista Francisco Fabro Bremundans, quien nos cuenta que en la mañana del segundo día de estancia real en Daroca (27 de abril), don Carlos II asistió a misa a Santa María, tras la cual

“...*mandó el Rey hacer una copiosa limosna para adelantar la fábrica, y mayor adorno de tan suntuoso Santuario: a que también contribuyeron el Señor Don Juan [se refiere a Juan José de Austria], el Duque de Medinaceli, el Conde de Monterrey, y otros Títulos, y Caballeros, habiendo el duque de Pastrana hecho lo propio, el día antes, cuando se anticipó a Zaragoza*”¹²¹⁸.

No obstante, la práctica más habitual para sufragar los gastos era recurrir al endeudamiento. El caso más significativo, estudiado por la profesora Belén Boloqui¹²¹⁹, es el de la construcción del espectacular baldaquino berninés, obra de dilatada ejecución (más de veinte años) que fue contratada en 1670 por el deán Juan Crisóstomo Íñiguez y Pueyo (que lo fue desde 1664 hasta su fallecimiento en 1699¹²²⁰) con el cantero Martín de Abadía (Abaría) y los ensambladores Jayme de Ayet y Francisco Franco¹²²¹. Si bien esta importante empresa contaba –amén de otras aportaciones puntuales¹²²²– con el pío legado del arzobispo Martín Terror de Valenzuela como soporte económico principal, en varias ocasiones la propia Colegiata¹²²³, la ciudad y algunos particulares hubieron de prestar dinero al legado o adelantar algunos pagos a los artistas. Por citar un ejemplo que nos interesa especialmente, el infanzón Baltasar de Orera –del que se hablará a propósito del retablo de la Transfiguración– aportó en 1680 cien libras jaquesas para pagar a Francisco Franco, cantidad para cuya devolución al año siguiente se hubo de recurrir a un préstamo del cabildo al legado Terror¹²²⁴. Los préstamos dinerarios no sólo afectaron a la obra del tabernáculo, sino también a otras empresas artísticas de menor entidad y, entre ellas, a la media naranja y al retablo de la capilla de la Visitación. Así, en diciembre de 1682 el cabildo acuerda prestar una

¹²¹⁶ . A.C.D., Lóculo 40, *Libro de Gestis desde el año 1660*, f. 85 v.

¹²¹⁷ . A.C.D., Lóculo 40, *Libro de Gestis desde el año 1660*, ff. 88 v.-89 r.

¹²¹⁸ . FABRO BREMUNDANS, 1680 / 1985, p. 36.

¹²¹⁹ . BOLOQUI LARRAYA, 1986.

¹²²⁰ . El testamento de este interesante personaje, en: A.H.P.D., not. Juan Agustín Monterde, año 1699, ff. 156 r.-163 v.

¹²²¹ . A.H.Prot.Z., not. Tomás Andrés, bastardelos de los años 1668-1671, 13 de septiembre de 1670, s.f. A esta nómina de artífices se sumarían en 1688 Francisco (del) Plano y José Pérez, contratados ese año por los patrones del legado para dorar, colorear y estofar el tabernáculo (BOLOQUI LARRAYA, 1986, pp. 42-43 y 50-53, docs. núms. 5 y 10). Por cierto que el mismo Francisco del Plano capituló en 1689 con la cofradía de Santo Domingo un trabajo de pintura y dorado para la iglesia de Santo Domingo de Silos (A.H.P.D., not. Domingo Hernández, año 1689, ff. 362 v.-363 v, foliación duplicada).

¹²²² . Entre ellas la generosa limosna (unos 75 doblones) dejada por el rey Carlos II y algunas personas de su séquito en su visita a la colegiata del 27 de abril de 1677. Esta visita y las limosnas aparecen recogidas respectivamente en: A.C.D., lóculo 40, *Libro de Gestis desde 1660*, ff. 88 v.-89 r. y A.C.D., lóculo 40, “*Fábrica (1670-1679)*”, *Fábrica del año 1677*, s.f.

¹²²³ . A.C.D., Lóculo 40, *Libro de Gestis desde el año 1660*, año 1678, f. 92 r. En esta ocasión el importe del préstamo aprobado por el capítulo ascendió a 62 libras jaquesas

¹²²⁴ . A.C.D., lóculo 40, *Libro de Gestis desde 1660*, f. 103 r-103 v. Documento reproducido en: BOLOQUI LARRAYA, *op. cit.*, pp. 41 y 49, doc. núm. 2.

cantidad al canónigo Pedro Arguedas –administrador de la fábrica desde 1677- con el fin de hacer dos capas “*de tela rica*” para los asistentes el día del Corpus, debido a “*que no se allaba con el dinero que lo tenia puesto en el retablo de S^a. Isabel*”¹²²⁵. Este documento nos indica, por tanto, que en esa fecha todavía coleaban algunos pagos, aunque el retablo podría estar terminado. Así parece indicarlo la consignación en 1681, como gasto extraordinario, de una pequeña cantidad (cuatro sueldos) “*...pagados por aderezar los armarios de Santa Isabel para los libros y 16 sueldos para llaves y tornillos*”¹²²⁶; interpretamos que esos armarios –que algunos inventarios de la Colegiata del s. XIX denominan “*cajón de Santa Isabel*”¹²²⁷- se corresponden con los huecos ocultos por las puertas laterales del retablo que servían para guardar los libros de celebración. Esta noticia, aparentemente insustancial, nos sirve sin embargo para deducir que el retablo ya estaba instalado. Por tanto, y a la espera de datos más concretos, podemos situar la ejecución de la cúpula (obra que se acometería en primer lugar) y del retablo entre 1677 y 1681, lapso de tiempo más que suficiente si lo comparamos con los dos años que se emplearon en la ejecución del retablo de la Soledad, muy similar a aquél en dimensiones y traza (il. 269). Por otro lado, a partir de 1681 es frecuente que los canónigos y racioneros de la Colegiata se entierren en el altar de Santa Isabel, como ocurre ya en 1683 con el racionero Lucas Blasco¹²²⁸ o en 1699 con el deán Juan Crisóstomo Íñiguez y Pueyo¹²²⁹, lo que también parece evidenciar la especial devoción y protección del cabildo hacia la capilla.

A propósito de los autores de la parte escultórica del retablo, el profesor Fabián Mañas señala en su inventario la semejanza existente entre las mazonerías del retablo de la Visitación y el de la capilla de la Soledad (también llamada de la Virgen de los Dolores, abierta en la cabecera por el lado del Evangelio y por tanto simétrica a la de la Purísima), cuya capitulación fue firmada el 14 de junio de 1675 por los escultores Bartolomé Muel, vecino de Daroca, y Juan Peligero, de Moyuela. Apoyado en los datos suministrados por Ezpeleta, que sitúa la terminación de esta capilla y retablo en 1677, apunta la posibilidad de que los escultores que habían trabajado para la cofradía de la Virgen de la Soledad hasta ese año, pudieran ser contratados inmediatamente por el cabildo colegial para la capilla simétrica de la Visitación. Por nuestra parte, apuntamos otra hipótesis no menos atractiva y factible que pondría en relación la ejecución del retablo de la *Visitación* y sus pinturas con la relación contractual que, desde 1670, había adquirido el escultor zaragozano Francisco Franco con el cabildo darocense para la realización del baldaquino del presbiterio y el grupo escultórico de la Asunción, tarea que pudo finalizar hacia 1682¹²³⁰. En apoyo de esta teoría, recordemos que, por esos mismos años, Franco y Berdusán habían establecido una colaboración artística para realizar el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Magallón (Zaragoza), por lo que no sería descabellado un nuevo trabajo conjunto, o simplemente que fuera Franco quien recomendara al pintor ejeano para ejecutar la parte pictórica de la obra¹²³¹.

¹²²⁵ . A.C.D., lóculo 40, *Libro de Gestis desde el año 1660*, f. 104 v.

¹²²⁶ . A.C.D., Lóculo 40, *Fábrica del año de 1681. Administrada por el Canónigo Pedro Arguedas*, s.f.

¹²²⁷ . A.C.D., lóculo 30, *Inventarios desde 1858*, ff. 8 r.-8 v.

¹²²⁸ . A.C.D., lóculo 40, *Libro de Gestis desde el año 1660*, f. 112 r.

¹²²⁹ . RODRÍGUEZ Y MARTEL, Juan Antonio (1877): *Antigüedad célebre de la Santa Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de Daroca* (manuscrito de 1675 con añadidos posteriores). Madrid, Imp. T. Fortanet.

¹²³⁰ . Aunque con posterioridad a ese año y hasta 1691 se siguió trabajando en el tabernáculo y en la escultura, tal como ha podido documentar Belén Boloqui Larraya (BOLOQUI LARRAYA, 1986).

¹²³¹ . En este sentido cabe señalar también otra conexión interesante entre el escultor y la ya citada familia Orera, para la que Berdusán también trabajó: en 1680 Baltasar Orera adelantó a Francisco Franco el pago de 100 libras (cantidad que reclama al año siguiente a los patronos del pío legado de don Martín Terrer)

Para finalizar, entre los inventarios de la Colegiata (los hay, para nuestros intereses, desde 1704) hemos encontrado un curioso comentario crítico. Aparece en el de 1902¹²³², donde se describe someramente la estructura del retablo de la “*capilla de la Visitación de Nuestra Señora*”, y se refiere precisamente al lienzo central del cuerpo, del que “... aseguran los inteligentes que el natural de la Virgen y de Santa Isabel, o sea las cabezas, cuellos y manos debe ser obra del pintor Murillo”. La curiosidad de esta observación reside en que, unos cuarenta años antes, Gregorio Cruzada Villaamil, a la sazón subdirector del entonces Museo Nacional de Pinturas de Madrid, en su *Catálogo provisional, historial y razonado*¹²³³ y a propósito de un “Santo Obispo” firmado por Berdusán en 1690¹²³⁴, incluía al artista en la escuela sevillana y le suponía discípulo muy aventajado de Murillo. A esta primera cita historiográfica de una posible relación entre Berdusán y Murillo le siguieron otras, como la de Ceferino Araujo en *Los museos de España*¹²³⁵, donde se considera al pintor ejeano imitador de Murillo, o la de Juan Tormo y Cervino en su *Cartilla turística* de Huesca¹²³⁶, en la que se vuelve a insistir en la formación sevillana. Independientemente de la curiosa conexión establecida entre Berdusán y Murillo -que no resulta descabellada desde el punto de vista temático y estilístico, como se verá en distintas partes de nuestro trabajo-, importa señalar que el autor del inventario -el párroco José Bagüés-, a pesar de desconocer la autoría de las pinturas del retablo, se había hecho eco de un juicio artístico lanzado por algún anónimo “*inteligente*” al que el retablo llamó la atención.

Hasta el momento no ha sido posible la localización de inscripción alguna en los lienzos que componen este gran mueble litúrgico¹²³⁷, ni se han encontrado en los protocolos notariales darocenses la capitulación de las pinturas ni las épocas correspondientes a los pagos. Tampoco conocemos con certeza cómo se inició la relación profesional entre Berdusán y Daroca, aunque suponemos que la hipótesis más probable apunta a la colaboración artística del ejeano con el escultor Francisco Franco. En este sentido, nos parece interesante señalar que el representante del cabildo darocense que contrató en 1670 la obra del tabernáculo con el equipo formado por Franco, Abaría y Ayet, fue Juan Crisóstomo Íñiguez y Pueyo, a la sazón deán de la colegial, quien tal vez pudiera identificarse con un Crisóstomo Íñiguez que aparece documentado en la parroquia de San Gil Abad de Zaragoza entre 1650 y 1652 actuando como testigo en los matrimonios de esta parroquia¹²³⁸, a la que también pertenecía Francisco Franco y en la que un hijo suyo, José Franco, fue presbítero y beneficiado. Así consta en la capitulación del dorado del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Magallón con Felipe Ortiz, donde José y Francisco Franco actúan como fiadores de éste¹²³⁹.

por su trabajo en el tabernáculo, dato extraído del Archivo Colegial de Daroca, *Libro de Gestis 1660-1693*, f. 103 v. (documento citado en: BOLOQUI LARRAYA, 1986, p. 41).

¹²³² . Ver apéndice, doc. núm. 5.

¹²³³ . CRUZADA VILLAAMIL, 1865, p. 126.

¹²³⁴ . Se refería al *San Atilano* que actualmente se encuentra depositado en el Museo del Ampurdán de Figueras (Gerona).

¹²³⁵ . ARAUJO SÁNCHEZ, 1875, p. 163.

¹²³⁶ . TORMO Y CERVINO, 1942, p. 90.

¹²³⁷ . El estado de conservación de las pinturas, especialmente en su parte inferior, y la distancia a la que se encuentran, complican esta tarea. También pudiera suceder, como hemos comprobado en otros casos, que las firmas quedaran ocultas por los marcos debido a un desajuste entre los huecos reservados en la mazonería y el tamaño final de las telas (así parece ocurrir en el lienzo principal, en el que las rosas del primer plano aparecen cortadas de forma brusca).

¹²³⁸ . A.P.S.G., *Libro de matrimonios* (1648-1723).

¹²³⁹ . Doc. 30.

No podemos tampoco dejar pasar por alto el hecho de que un miembro de la familia Francés de Urritigoiti, Pablo Francisco, fuera baile, merino y alcalde de la ciudad y comunidad de Daroca, cargó para el que fue elegido en 1642; en 1670 dicho cargo pasó a su hija Ana Francés, casada con el conde de Faura ¹²⁴⁰.

El *San Francisco de Asís* de Corella (Navarra)

El cuadro, que representa *La estigmatización de san Francisco de Asís* (cat. 39) (il. 270), está firmado y fechado en 1683; actualmente es propiedad de la Fundación Arrese y está expuesto en la nave sur del claustro alto del Museo de la Encarnación de Corella (ahora llamado Museo Arrese). Este museo fue inaugurado en 1975 en lo que hasta cinco años antes había sido un convento de religiosas benedictinas que adquirió la citada fundación, constituida en 1973 con esa finalidad. Los fondos del museo se nutrieron del patrimonio conventual, así como de obras de la diócesis y del cabildo municipal y de piezas de la colección Arrese, parte de la cual se conserva en la Casa-Museo ¹²⁴¹.

En el lienzo aparece san Francisco con el hábito pardo ceñido por cordón nudoso, de aspecto joven, con barba y rostro demacrado; arrodillado y en ligera posición de tres cuartos, tiene los brazos extendidos y muestra las llagas de las manos y del costado mientras eleva su mirada hacia el serafín alado en forma de cruz, cuyas formas se intuyen en el centro de un resplandor. En el ángulo inferior derecho, León, el compañero de san Francisco, cuya calva brilla en la penumbra, parece adormilado, ajeno al acontecimiento milagroso de la estigmatización que acaba de producirse. La escena tiene lugar en un paisaje abierto, que la hagiografía franciscana identifica con el monte Averno.

Aunque el estado de la capa pictórica deja bastante que desear, apreciamos en este lienzo una acusada intención claroscuro, con un foco definido que señala con golpes de luz las carnaciones (rostro y manos de Francisco, así como la cabeza de León) y evidencia las calidades del hábito. La tonalidad predominante del lienzo es negraparduzca, con una apariencia algo sucia y empastada.

En cuanto al asunto representado, la estigmatización puede ser interpretada como paradigma de la iluminación divina a las verdades de la religión y también del éxtasis inefable ante el poder del amor de Dios; representa la comunicación íntima y personal con el Señor ¹²⁴², y en el caso concreto de san Francisco constituye el resumen de su identificación con la imagen de Cristo ¹²⁴³.

Entre los posibles modelos, señalamos un grabado de Jacob Matham según Bloemaert (il. 271), que en cualquier caso habría sido interpretado con bastante libertad.

De la inscripción –bastante alterada– que ostenta el cuadro, José Luis de Arrese hizo una lectura errónea, pues leyó “1633” donde en realidad ponía “1683”, circunstancia que vino a subrayar y prolongar el fiasco histórico sobre la existencia de dos pintores de igual nombre iniciado por Francisco Abbad Ríos a propósito de los lienzos de la catedral de Tarazona, tema del que ya hemos dado cumplida cuenta en la revisión historiográfica. De hecho, en la guía del Museo de la Encarnación de 1978 ¹²⁴⁴ no sólo se mantiene esta cronología, sino que además se aprecian en la obra aspectos tenebristas y se hace un curioso comentario crítico en el que el Berdusán “padre”, al que

¹²⁴⁰ . CAMPILLO, 1915, p. 271.

¹²⁴¹ . ARRESE, 1975.

¹²⁴² . SULLIVAN, 1989, p. 40.

¹²⁴³ . MÂLE, 1951 / 2001, p. 171.

¹²⁴⁴ . FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, pp. 26-27.

se adjudica esta pintura, se juzga –siguiendo la estimación de August Mayer- como artista de inferior calidad al Berdusán “hijo”, al que se atribuyen seis pinturas (tres de ellas expuestas en el museo) que formaban parte de las puertas del retablo renacentista del santuario de la Virgen del Moncayo ¹²⁴⁵.

El cuadro fue adquirido por José Luis Arrese en Tudela, “...*procedente de un convento de monjas situado en la comarca de Veruela, que no me supieron concretar*” ¹²⁴⁶. Con información tan escueta e imprecisa resulta difícil establecer conjeturas acerca de la ubicación original de la pieza; conventos femeninos hubo en aquella época en Trasobares (cistercienses), en Borja (concepcionistas y clarisas) y Tarazona (carmelitas y concepcionistas), por citar sólo las localidades aragonesas más próximas a Veruela.

Por otro lado, son varias las piezas de la Fundación Arrese expuestas tanto en el Museo de la Encarnación como en la Casa-Museo Arrese procedentes de Tarazona y su entorno; de algunas de estas piezas atribuidas a Berdusán daremos cuenta más adelante ¹²⁴⁷ pero a título de ejemplo citaremos otras, de distintas épocas, que fueron adquiridas por Arrese durante el gobierno de Manuel Hurtado y García (*episc.* 1947-1966): el magnífico retablo del santuario de Nuestra Señora del Moncayo, obra de Juan de Moreto (1535-1536) ¹²⁴⁸; un Cristo (s. XV, mediados) ¹²⁴⁹; los restos de un retablo dedicado a san Diego de Alcalá encargado por la cofradía del santo para su capilla en el convento de San Francisco en Tarazona ¹²⁵⁰; y una tabla de San Sebastián (h. 1515) perteneciente al retablo de San Miguel de la parroquia de Vierlas (Zaragoza), y otra de una Sagrada Familia (1573) ¹²⁵¹.

Dos retablos en Gea de Albarracín (Teruel)

En la pequeña pero antiguamente importante villa de **Gea de Albarracín** (Teruel) hemos localizado dos retablos gemelos presididos por sendos lienzos de Vicente Berdusán. El de la ***Transverberación de santa Teresa de Jesús* (cat. 40) (il. 272-273)** ¹²⁵² se encuentra en la iglesia parroquial de San Bernardo Abad, en una capilla del lado del Evangelio antes dedicada a la Virgen del Rosario, a donde fue trasladado en 1980 desde el convento de Nuestra Señora del Carmen y San José de carmelitas descalzos en dicha localidad ¹²⁵³. El otro, dedicado a la ***Glorificación de santa María Magdalena de Pazzi* (cat. 41) (il. 274-276)**, conserva su ubicación original en una capilla del lado de la Epístola de la iglesia de dicho convento, frente por frente al lugar que ocupaba el retablo anterior, con el que hacía *pendant*.

El primero de estos muebles litúrgicos se eleva sobre un zócalo de obra con altar incorporado y consta de banco y cuerpo rematado en medio punto. El banco presenta una fina decoración vegetal y floral en tonos dorados, verdes y blancos tanto en la casa central como en los netos y, en el centro, ostenta una cartela con el lema teresiano “No morir / si / padecer” rematada por una venera. El cuerpo, de calle y piso únicos, está

¹²⁴⁵ . *Vid.* apartado 3.2.7.

¹²⁴⁶ . ARRESE, 1963, p. 503.

¹²⁴⁷ . *Vid.* apartado 3.2.7.

¹²⁴⁸ . ARRESE, 1989, pp. 521-522.

¹²⁴⁹ . *Ibidem*, p. 522.

¹²⁵⁰ . Retablo para el cual el obispo turiasonense Pedro Cerbuna ofreció una limosna de cien escudos (CRIADO MAINAR, 1997, p. 74). La existencia de estos restos fueron citados ya en: GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. 136.

¹²⁵¹ . ARRESE, 1989, p. 524.

¹²⁵² . Nuestro agradecimiento al profesor Arturo Ansón Navarro, quien nos puso en la pista de esta obra.

¹²⁵³ . A.P.G.A., *Libro-inventario*, “Inventario de 1990”.

presidido por un lienzo enmarcado con una delicada moldura y flanqueado por estípites y estrechas pilastras sobre los que se dispone un entablamento partido que deja diáfana la zona central. El remate, de medio punto, está formado por un tímpano moldurado con similar decoración y, en la clave, se dispone otra cartela con inscripción de filiación teresiana: “O morir / o / padecer”. En conjunto la mazonería resulta de una gran vistosidad, tanto por la finura de la talla como por las combinaciones cromáticas de tonos verdes, dorados, blancos y el color rojo asalmonado que se utiliza para los fondos y para subrayar y cajear las distintas partes.

El lienzo está firmado y fechado en 1683 (ángulo inferior derecho) y presenta el conocido episodio extático acaecido en 1559 en el coro alto del monasterio de la Encarnación de Ávila, descrito por la propia santa en el capítulo XXIX de sus *Vidas* y que también es recogido por fray Diego de Yepes:

*“Veía un ángel cabe sí hacia el lado izquierdo, en forma corporal, de estatura pequeña, de muy hermoso rostro, y tan encendido que le parecía debía de ser de aquellos altos serafines que todos se abrasan en Dios. Traía en las manos un dardo de oro largo, y al fin de él en la punta tenía un poco de fuego. Metíala el ángel el dardo en el corazón, y traspasábala hasta las entrañas, y al salir de él le parecía las llevaba tras sí, y que la dejaba toda abrasada en un grande amor de Dios. El dolor era tan grande que sin poderlo resistir le hacía dar unos gemidos no grandes...”*¹²⁵⁴.

En el cuadro, el ángel sagitario bajito (un querubín) de la fuente literaria se ha convertido en un ángel mancebo, que de pie y a la izquierda, inflama el corazón de la santa con un dardo encendido, mientras el cuerpo desmadejado de ésta, en pleno arrobamiento, es sostenido por un segundo ángel, arrodillado tras ella. Un poderoso plinto en el que descansa una columna y un cortinaje de color rojizo forman, en el lado derecho, el escueto decorado, mientras el resto del fondo es ocupado por nubes densas modeladas por haces de luz divina. El tono predominante es parduzco y algo pesado y mortecino (a lo que contribuye la suciedad superficial del cuadro y el deterioro de los azules-cobalto), únicamente animado por el rojo carmín del manto del ángel y del cortinaje, y el tratamiento lumínico bastante contrastado.

Berdusán contaba ya con un cierto bagaje en lo que a la representación de este asunto se refiere¹²⁵⁵, pues lo había pintado en 1664 para el retablo mayor de los carmelitas de Lazcano (Guipúzcoa) y en 1676 para la parroquial de Funes (Navarra); más adelante, en 1691, volvería a trabajarlo para la abadía cisterciense de Fitero (Navarra). El análisis de todas estas obras nos muestra claramente una evolución en el sentido de un mayor dinamismo y riqueza cromática, así como la introducción de elementos nuevos en cada versión que demuestran la voluntad de innovación partiendo de un esquema básico. Para éste, Berdusán pudo hacer uso de varias fuentes gráficas flamencas y francesas bien conocidas, como la que forma parte de la ya citada serie realizada en 1613 por Adrian Collaert y Cornelis Galle, o mejor la estampa abierta por Anton Wierix (il. 277) y la de Gilles Rousselet de 1643 según original de Charles le

¹²⁵⁴ . YEPES, 1606 / 1887, t. I, p. 104.

¹²⁵⁵ . Vid. ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 a, pp. 249 y 280-281 (il.); ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 b, pp. 288-289 y 292 (il.); y GARCÍA GAINZA y FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 192-195.

Brun que ilustró la *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesus* escrita por el P. Yepes ¹²⁵⁶ (il. 278).

El retablo dedicado a María Magdalena de Pazzi presenta el mismo tamaño que el anterior y una mazonería prácticamente idéntica (excepto en la disposición de las cartelas, algunos detalles ornamentales y el formato del lienzo, más alargado en este caso). La cartela del tímpano, que adopta forma de corazón, lleva la inscripción “VERBUM / CARO / FACTUM / EST”, frase que según la biografía de la santa le fue escrita con letras de oro y sangre en el pecho por san Agustín un día que aquella meditaba sobre el evangelio de san Juan ¹²⁵⁷. El lienzo está dedicado a la glorificación de la santa, que viste el hábito pardo de su orden y se sitúa de pie sobre nubes, con las llagas impresas en las manos. En el ángulo superior izquierdo, la Virgen y el Niño se disponen a colocar sobre su cabeza una corona de flores, y en el derecho dos ángeles equilibran la composición.

Como es sabido, la “santa Teresa italiana” tuvo numerosas experiencias místicas en las que veía la gloria eterna y en ella a la Virgen y a otros santos; durante una de esas experiencias visionarias, en las que parecía elevarse, pudo contemplar todos los hechos de la Pasión y experimentar todos los sufrimientos, lo que explica la presencia de los estigmas en su iconografía ¹²⁵⁸. De hecho, el ambiente celestial creado por las abundantes nubes y la propia expresión con la mirada perdida en lo alto, con los ojos casi en blanco, evocan el arrebató místico, expresado aquí con la acción de volar, de elevarse y salir de sí, y muestran la tenue frontera que, en el barroco, separa lo mortal y terreno de lo infinito y eterno ¹²⁵⁹.

Para contextualizar adecuadamente la época en la que fueron realizadas estas obras, es preciso saber que Gea de Albarracín era en ese momento una de las villas más importantes que poseía el condado de Fuentes. En ella existieron dos fundaciones monásticas: la de los carmelitas descalzos, establecida a mediados del s. XVII y abandonada a raíz de la exclaustación, y la de religiosas capuchinas, todavía en activo, cuya primera piedra se colocó en 1753 a instancias del entonces obispo de Albarracín, Juan Francisco Navarro Salvador y Gilaberte.

La iglesia del convento carmelitano, fuera de culto, pertenece actualmente a la parroquia y presenta un preocupante estado de abandono, aunque conserva algunas piezas artísticas de interés. Además del retablo que estudiamos, merece destacarse el retablo mayor, que se intercambié con el de la parroquia ¹²⁶⁰ y que ha sido atribuido al maestro de obras madrileño Pedro de Rivera (1681-1748) –hijo del también arquitecto Juan Félix Rivera, natural de Gea-, quien pudo ejecutar la obra gracias a la mediación de los Lasso de la Vega, de los que luego se hablará. En el propio templo se conserva un aceptable cuadro de la *Sagrada Familia*, copia invertida y algo modificada de la *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de Rubens (Madrid, Museo del Prado) para la que el anónimo autor pudo servirse de la conocida estampa de Schelte à Bolswert. El resto de dependencias del convento, ubicadas en torno a un claustro que dispone de un

¹²⁵⁶ . YEPES, 1606. Los profesores Pedro Echeverría y Ricardo Fernández (ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 a, pp. 249 y 280) dieron a conocer la existencia de una estampa de este mismo asunto en el convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona; este grabado, algo estático y seco, parece corresponder al s. XVIII.

¹²⁵⁷ . MÁLE, 1951 / 2001, p. 165.

¹²⁵⁸ . *Ibidem*, p. 154.

¹²⁵⁹ . OROZCO DÍAZ, 1989, p. XXXII.

¹²⁶⁰ . A.P.G., *Libro de inventarios*, “Inventario de 1990”. Según este inventario, este trueque de retablos se realizó “hace cien años”. Manuel Alamán (ALAMÁN ORTIZ, 2001, p. 25) fecha esta operación en el año 1888, siendo párroco de la villa Miguel Gil. El retablo estaba dedicado a san José, pero esta advocación y la imagen titular, amén de otros detalles de menor entidad, se modificaron al efectuarse el traslado.

magnífico alero, son propiedad del Ayuntamiento de Gea, que proyecta dar al edificio una función social y/o turística ¹²⁶¹.



Vista exterior del convento de carmelitas descalzos en Gea de Albaracín. En primer término, la ermita de San Roque.

El convento carmelita fue fundado el 10 de octubre de 1673 por fray Raimundo Lumbier. Fray Francisco Martín, prior del convento de Rubielos de Mora (Teruel), tomó posesión y se convirtió en el primer prelado de la casa, tal como se cuenta en la siguiente crónica anónima del convento:

“Los Religiosos, que en este Combento de N^a. Señora del Carmen de Xea, han muerto desde el dia 10 de Octubre del año de 1673, que se fundo por el R.P.P^{do}.fr. fran^{co}, Martin, que siendo Prior de N^o. Combento de Rubielos tomo la posesion, y fue el primer Prelado de esta Casa. Fue el fundador N.Rmo. P.M.fr. Raymundo Lumbier coadiuvando muy mucho el Ilustre S.D. Pedro Dolz por lo que se debe hazer memoria de lo dichos entre los Difuntos de la casa, y por esta razon son los primeros”. ¹²⁶²

¹²⁶¹ . Acerca de los avatares sufridos por el edificio desde la exlaustración hasta nuestros días, remitimos a: ALAMÁN ORTIZ, 2001, pp. 11-13. Esta publicación, que nos ha sido facilitada generosamente por su autor, reúne un buen número de datos dispersos que podrían dar lugar a una monografía sobre esta localidad turolense, cuya rica historia bien lo merece.

¹²⁶² . ANÓNIMO, sin fecha (¿fines s. XVIII?), s.f. (páginas iniciales). El manuscrito, que se conserva en el Archivo Parroquial de Gea de Albaracín (A.P.G.A.) es en realidad una necrológica cuya última fecha anotada es 1788. Está encuadernado en pergamino y en el mismo volumen encontramos el *lumen domus* o libro lucero del convento, bajo el título: “Observaciones de algunas cosas notables para el Convento de Nuestra Señora del Carmen Observante de la Villa de Xea. Año 1731. Hechas a expensas del R.P. Fray Miguel Villanueva: hijo de dicho Convento, y escritas en este Real Conv^{to}. del Carmen de Zaragoza por el P.fr. Juan Lausin. Orate pro eis” (ms. en tinta negra y roja sobre papel pautado, foliado).

En el mismo archivo hemos localizado otro interesante manuscrito inédito, fechable en el primer tercio del s. XIX, titulado *Casas, Campos y Censos pertenecientes a las Madres de la Encarnación*, que

No obstante, la iniciativa para instalar y dotar un nuevo convento del Carmen calzado en Gea de Albarracín debe adjudicarse en realidad a Juan Miguel Fernández de Heredia y Pujadas, undécimo conde de Fuentes, marqués de Mora y señor temporal de la villa de Gea, quien de esta forma quiso cumplir con el deseo expresado por su padre, Juan Fernández de Heredia y Paternoy (más conocido como Juan Fernández de Heredia y Aragón), décimo conde de Fuentes, en sus últimas voluntades ¹²⁶³. Ignoramos, como apuntan algunas fuentes, si la promesa de fundación se realizó bajo el supuesto de que a este último le fuera reconocido su derecho legítimo sobre el condado de Fuentes, que ostentaba Juan Carlos Fernández de Heredia y Pomar ¹²⁶⁴. Éste murió sin descendencia de ninguna de sus dos esposas (Catalina de Vera y, en segundas nupcias, Francisca Abarca de Bolea), pero en su testamento designó como heredera del título a su segunda mujer, decisión que fue impugnada por Juan Fernández de Heredia y Paternoy, quien ganó el pleito. De su matrimonio con Leonor Pujadas nació el citado Juan Miguel Fernández de Heredia y Pujadas, que heredó el título ¹²⁶⁵. La voluntad paterna era que la fundación se llevara a cabo en su villa de Fuentes:

“Item. Quiero que en dicha mi villa de Fuentes se funde un Convento de la observancia /o/ recoletos de la orden del Carmen calzados /o/ descalzos de la forma y manera que lo dispusieren los executores que avajo nonbrare para la execucion de las cossas de mi alma...” ¹²⁶⁶

Aunque desconocemos las razones últimas del cambio de ubicación, en la decisión debió de pesar la existencia en esta localidad de una fundación monástica, el convento franciscano de Santa Ana ¹²⁶⁷, cuya erección obedeció a la voluntad expresada por Catalina Baltasara de Luna, condesa de Fuentes, en su testamento de 9 de diciembre de 1580; voluntad que fue recogida por su esposo, Juan Carlos Fernández de Heredia, quien en 1594 se obligó a edificar la fábrica conventual y donó los terrenos para la misma, aunque al pago de la obra contribuyeron también otras instancias (v.gr. los vecinos de Fuentes o el cabildo de Zaragoza). No obstante, los trabajos se prolongaron durante la primera mitad del s. XVII, y todavía en 1656, siendo conde de Fuentes Juan Fernández de Heredia y Paternoy, se capitulaba la realización de la iglesia, cuya capilla mayor hubo de concluir Juan Miguel Fernández de Heredia, tal como dejó expresado su padre en el testamento antes citado:

“Item quiere que se acave la Capilla Mayor que se esta haciendo en el Convento de Santa Ana, de la Orden de la Vitoria, en dicha mi villa de Fuentes, y por quanto para hezer y fabricar aquella tengo hechas diversas consignaciones [...] encargo a mi hijo, Juan Miguel Fernandez de Heredia, mi hijo, no impida el cobrar las cantidades de dichas consignaciones y cuando estuviere acavada dicha obra, mi cuerpo sea trasladado a dicho Convento de

se refiere al convento zaragozano de este nombre. Ignoramos por qué vía llegó este volumen a Gea de Albarracín.

¹²⁶³ . A.H.Prot.Z., not. Juan Francisco Sánchez del Castellar, año 1660, ff. 668 r.-692 v.

¹²⁶⁴ . Así se señala, aunque con algún error genealógico, en: ALAMÁN ORTIZ, 1996, p. 38

¹²⁶⁵ . GARCÍA CARRAFFA, 1920-1963, t. 43, pp. 52 y ss.

¹²⁶⁶ . A.H.Prot.Z., not. Juan Francisco Sánchez del Castellar, año 1660, f. 670 v.

¹²⁶⁷ . Sobre la fundación y descripción del convento, remitimos a: CALVO COMÍN, 1985.

*dicha Iglesia de la Señora Santa Ana y a la Capilla de San Francisco de Paula que tengo en aquella... ”*¹²⁶⁸

Así pues, Juan Miguel Fernández de Heredia, undécimo conde de Fuentes, asumió como suyos –al parecer de muy buen grado- las iniciativas fundacionales de sus antepasados, para cuya ejecución puso todos los medios a su alcance. Centrándonos ya en el convento geano, solicitó la preceptiva licencia del obispo de Albarracín, Íñigo Royo, que la concedió el 21 de septiembre de 1673¹²⁶⁹, y el primer día de octubre de ese año aquél dio el consentimiento y poder para su construcción, nombrando para ello como único procurador a Pedro Dolz de Espejo, gobernador de sus estados y residente en Teruel¹²⁷⁰. Tan sólo unos días después, el 9 de octubre, se celebró un acto público de concordia para la creación de la nueva fundación, en la que actuaron como representantes de las partes el citado Pedro Dolz y fray Francisco Martín, prior del convento de Nuestra Señora del Carmen de Rubielos de Mora (Teruel), quien había sido comisionado para tal fin por fray Raimundo Lumbier, vicario de la provincia carmelita de Aragón y Navarra¹²⁷¹. En este documento se establecieron los compromisos adquiridos por ambas partes, aunque para los aspectos económicos, no incluidos en la presente concordia, se remite a otro documento (lamentablemente no localizado) de consignación de rentas que Pedro Dolz debía destinar al convento.

El 19 de diciembre de 1682 Francisca Lasso de la Vega (Niño de Guzmán) y Figuerola (Figuroa), viuda y usufructuaria de Juan Antonio Fernández de Heredia (hijo de Juan Miguel y de Beatriz de Melo), duodécimo conde de Fuentes, concedió licencia a varios vecinos de Gea para poder enajenar los terrenos donde había de levantarse el edificio¹²⁷². No obstante, parece que la construcción de la fábrica conventual se retrasó algunos años, pues en un documento de luición otorgado por el capítulo del convento en 1699, Pedro Dolz de Espejo habla todavía de los terrenos y del modo de obtenerlos (vía expropiación):

*“... entre el espacio que media saliendo de la villa por el Portal de Teruel la Erreria y Ermita de San Roque a la mano derecha y como sea conveniente aunque la cerca del Convento llegue a la muralla mudando el camino para entrar o salir a la vega por la tejeria u otro puesto mas comodo, y aunque el terreno y espacio esta en poder de diferentes vecinos de dicha villa de Xea vassallos de dicho Señor Conde mi Principal en nombre suio ofrecco interpondra la Authoridad de su Señoria Iltma. Para tomar de la vega y secano todo lo que fuere necesario para la planta del convento y puerta contigua a el pagando lo justo y moderado a los que lo posehen en fuerza del repartimiento que de dichas heredades se hizo despues del año mil seiscientos y once que fueron hechados los moros de España y dicha villa de Xea...”*¹²⁷³

¹²⁶⁸ . Citado en: CALVO COMÍN, 1985, p. 97.

¹²⁶⁹ . Doc. 21.

¹²⁷⁰ . Doc. 22.

¹²⁷¹ . Doc. 23.

¹²⁷² . Noticia de origen desconocido que figura en: ALAMÁN ORTIZ, 1996, p. 39; y también en: ALAMÁN ORTIZ, 2001, pp. 7 y ss. En este último texto se dice también, sin citar la fuente, que fue el P. Lumbier quien aportó la mayor cantidad de dinero para la compra del solar y todo lo necesario para el culto divino, y que el mayor impulso de la fábrica debió de coincidir con el priorato del P. Pedro Trallero, de tal forma que h. 1705 la obra estaría terminada.

¹²⁷³ . A.P.G.A., Carpeta “Documentos del Archivo Parroquial de Gea referentes al Convento del Carmen”.

De lo anterior se deduce que los dos retablos con pinturas de Berdusán o bien pudieron ser encargados con anterioridad para este convento, aunque hubieron de esperar bastantes años hasta su ubicación, o bien fueron traídos desde otro lugar que por ahora ignoramos.

En todo este proceso y a tenor de las fuentes consultadas desempeñaron un destacado papel dos personajes, Pedro Dolz de Espejo y Arnal y fray Raimundo Lumbier, a quienes por ese motivo dedicamos las líneas siguientes.

Pedro Dolz de Espejo, perteneciente a una ilustre familia infanzona¹²⁷⁴, natural de Allepuz (Teruel) y residente en la ciudad de Teruel¹²⁷⁵, fue gobernador del marquesado de Mora, Gea de Albarracín y su partido en nombre de Juan Miguel Fernández de Heredia, conde de Fuentes y marqués de Mora. Se mostró siempre pródigo para con la parroquia de Gea, a cuya reconstrucción contribuyó de forma notable.

El edificio parroquial que hoy vemos es, en realidad, el tercero de los construidos. El primer templo se levantó a fines del s. XII, y el siguiente lo fue a fines del s. XIV o principios del XV, aunque a comienzos del s. XVII tenía ya “*necesidad de reparo*”¹²⁷⁶, lo que motivó la promesa del octavo conde de Fuentes, Juan Jorge Fernández de Heredia, de construir una nueva iglesia y mantener los ornamentos y demás cosas necesarias; no obstante, el proyecto de erección y dotación de una nueva fábrica no se abordó hasta mediada la centuria, y debió de suponer un enorme esfuerzo económico para la población, a pesar de contar con el importante apoyo económico de Pedro Dolz de Espejo, que gastó “... *de su dinero mas de dos mil escudos...*”¹²⁷⁷. Salvadas las dificultades, el 19 de enero de 1665 el jesuita Francisco Xarque (Jarque), penitenciario, vicario general de Albarracín y deán de su catedral, bendijo la iglesia, y al día siguiente se pudo trasladar el Santísimo. El 20 de agosto de 1672 se procedió a la bendición del retablo mayor; la ceremonia, ejecutada por el mencionado vicario, tuvo lugar en presencia de Pedro Dolz, quien había dado de limosna para su realización “... *trescientas fanegas de trigo...*”, y en la misma jornada se bendijo el trasagrario y la capilla del Pilar, propiedad del citado benefactor¹²⁷⁸. Sabemos, no obstante, que en 1689 el retablo mayor todavía estaba “... *sin dorar y faltan las ymagenes de los nichos, y el quadro superior de pincel y se esta en blanco*”¹²⁷⁹.

La capilla de Nuestra Señora del Pilar, como se ha dicho, era propiedad de Pedro Dolz de Espejo, y así lo indican sus armas¹²⁸⁰, que campean tanto en el retablo como en el muro del Evangelio, por donde se abre una puerta que comunica con otra capilla más pequeña dedicada a la Inmaculada, de la misma propiedad (así lo manifiesta también el escudo situado en la techumbre), que ahora desempeña la función de baptisterio. La del Pilar fue objeto de indulgencias papales en 1665, gracia que fue renovada en 1676¹²⁸¹. El lienzo que preside este altar representa la *Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol*

¹²⁷⁴ . Sobre la rama de los Dolz de Espejo de Albarracín, *vid.*: GARCÍA MIRALLES, 1965.

¹²⁷⁵ . Así consta en una cédula de reconocimiento de infanzonía de Pedro Gerónimo Dolz Arnal Espejo y Marcilla dada en esta ciudad a 12 de febrero de 1666 (A.D.P.Z., Procesos de habilitación de infanzonía, sig. 527, ff. 158 r.-160 r.)

¹²⁷⁶ . Así consta en la *Relación sumaria I* redactada por Sebastián de Utiens h. 1618 (manuscrito conservado en A.D.A. y citado en: TOMÁS LAGUÍA, 1964, p. 41).

¹²⁷⁷ . Doc. 10.

¹²⁷⁸ . Doc. 20.

¹²⁷⁹ . *Relación sumaria II*, escrita por Juan Monterde y Antillón y conservada en A.D.A.; citado en: TOMÁS LAGUÍA, 1964, p. 43.

¹²⁸⁰ . Escudo cuartelado: 1º en campo de sinople, cinco espejos redondos de plata y orlados de oro, en aspa, jefe de gules cargado de granada de oro; 2º en campo de sinople rama de peral frutada de oro; 3º en campo de gules lis de oro; 4º en campo de gules cadenas de Navarra de plata.

¹²⁸¹ . TOMÁS LAGUÍA, 1964, pp. 44-45.

Santiago, y muestra una composición en diagonal en la que coexisten las imágenes de la Virgen sobre la columna y la del prototipo que fue transportada por ángeles, tal como aparece también en uno de los retablos colaterales de la parroquial de Fuendejalón (Zaragoza) –muy próximo también en su estilo, algo tosco- y en el ático del retablo mayor de Pastriz (Zaragoza) –de una factura más cuidada-.

En cuanto a fray Raimundo Lumbier (Sangüesa, Navarra, 19-VII-1616 – Zaragoza, 1-VIII-1684), sabemos que estudió en el colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona ¹²⁸²; fue doctor teólogo, provincial de su orden en tres ocasiones (1657, 1670 y 1683), catedrático de Prima de Teología en la Universidad de Zaragoza, examinador sinodal del arzobispado de Zaragoza, calificador del Santo Oficio en el Santo Tribunal del reino de Aragón y en el Supremo, y predicador de Su Majestad (con Felipe IV y con Carlos II) ¹²⁸³



R. COLLIN, *Retrato de Fray Raimundo Lumbier* (grabado), en *Vida exemplar del venerable padre M. Fr. Raymundo Lumbier* (Zaragoza, 1687) de José Boneta y Laplana.

¹²⁸² . PÉREZ GOYENA, 1947-1949, t. I, pp. 166-167. Dicho colegio fue fundado por el caballero Juan Piñeiro, el colegio fue aceptado en 1579 y en él se impartían clases de latín, filosofía y teología.

¹²⁸³ . BONETA Y LAPLANA, 1687, pp. 119-126. Boneta fue racionero de la Santa Iglesia de Zaragoza y doctor en Teología en su Universidad, y ejerció de capellán de doña Francisca Lasso de la Vega Niño de Guzmán y Figueroa, condesa de Fuentes y marquesa de Mora, a quien dedicó la biografía de Lumbier. Es también autor de unas *Vidas de santos y venerables varones de la religión de Nuestra Señora del Carmen, de la Antigua Observancia* (Zaragoza, Domingo Gascón, 1680). La publicación de la biografía del padre Lumbier se hizo a costa del carmelita calzado fray Ambrosio Francisco Castán. Prácticamente todos estos datos aparecen también en: A.P.G.A., Carpeta “Documentos del Archivo Parroquial de Gea referentes al Convento del Carmen”.

Es autor de obras impresas y otras que quedaron manuscritas. Entre las primeras: *Tractatus secundus de visiones Dei* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1674); *Josephina Carmelitana, de varios sermones de Smo. Patriarca San Joseph* (Zaragoza, Agustín Verges, 1676); *Tractatus duplex de virtute fidei et de Sacrosancto incarnationi Mysterio* (Zaragoza, Pascual Bueno, 1678); *Sermón del Glorioso patriarca San Joseph...* (Zaragoza, Agustín Verges, 1679); *Quaestionis theologiae scholasticae* (Zaragoza, Agustín Verges, 1680); *Tractatus Tertius de Sciencia Dei* (Zaragoza, Domingo Gascón, 1680); *Fragmentos varios morales* (Zaragoza, Domingo Gascón, 1683); y *Espejo de vida, y ejercicios de virtud, para los devotos de la Gloriosa Virgen Santa Ubaldesca* (Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1698).

Lumbier destacó especialmente por su labor de promoción de las artes y por el adelantamiento constructivo y ornamental que, durante su vida, experimentaron las fundaciones de la orden, obras para las que supo hábilmente proveer de los cuantiosos caudales necesarios. Lo hizo además sin recurrir a la cuestación directa del dinero, hecho que al parecer tenía muy a gala, aunque él mismo reconoce que aceptó

“... lo que liberalmente se me ha dado, y lo mas que sin embaraço he pedido a mis amigos, ha venido a ser quando los Patronos de algun Legado, limosna, o Execucion de algun Testamento, o por otro camino llegavan a tener mano para Legados, limosna, o disposiciones de Missas (para cuyo cumplimiento en los Conventos de la Provincia he podido tener buena ocasión las tres vezes que he sido Provincial) suplicarles, que como lo avian de disponer por otra, lo dexassen correr por mi mano”¹²⁸⁴

No obstante su destreza para conseguir y administrar los fondos comprometidos, Lumbier siempre atribuía el casi milagroso cumplimiento de los pagos a la mediación y providencia de san José –a quien dispensó una especial devoción-, tal vez por imitación de lo acontecido con el primer convento fundado en Ávila por santa Teresa de Jesús.

Entre las ambiciosas empresas artísticas llevadas a cabo por Lumbier en Aragón destacaremos –siguiendo para ello la biografía de José Boneta¹²⁸⁵, la serie de veintitrés cuadros al óleo, contratados en 1655 con Francisco Ximénez Maza y cuyo programa iconográfico correspondió al religioso navarro, destinados a cubrir los arcos de las paredes del claustro bajo del convento de Nuestra Señora del Carmen en Zaragoza¹²⁸⁶; la creación y dotación del colegio de San José en Zaragoza, institución formativa cuyo germen arquitectónico fue, al parecer, la espaciosa celda rodeada de jardín que el propio Lumbier tenía en el convento del Carmen, y cuya iglesia estaba presidida por un retablo, contratado en 1671 con Jerónimo Secano¹²⁸⁷, pintor para el que el carmelita no escatima elogios:

¹²⁸⁴ . Este texto lo reproduce literalmente José Boneta (BONETA Y LAPLANA, 1687, p. 109) de una dedicatoria escrita por Lumbier en un librito de la devoción de san José, donde aquél le cuenta a don Melchor de Navarra, virrey del Perú, los pormenores de la fundación y fábrica del colegio de San José en Zaragoza.

¹²⁸⁵ . *Op. cit.*, pp. 104-119.

¹²⁸⁶ . Capitulación que fue dada a conocer en: BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, p. 248.

¹²⁸⁷ . BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, p. 247. Este mueble litúrgico se puso a su vez de modelo en la capitulación firmada en 1682 por el citado artista y el canónigo bilbilitano Bernardo José Peralta para pintar el retablo mayor (1683) y los colaterales de la iglesia del convento de las madres capuchinas de Calatayud (ALMERÍA GARCÍA y otros, 1983, p. 301).

*“... de cuyo Altar mayor de prespectiva [sic] no quiero hablar por no dezir que es un assombro, aun a los que traen a los ojos las mejores prespectivas de Roma”*¹²⁸⁸

; la renovación arquitectónica y ornamental de las dependencias del propio convento, y en particular los altares de su iglesia, para cuyo diseño tomó un referente muy preciso:

*“Poco antes de que enfermase del accidente de que murio, tenia ya trazado hazer retablos nuevos de singularissima inventiva, para todas las Capillas de esta Iglesia, del Convento de Zaragoza en imitacion de los de la Iglesia del Noviciado de los Padres Iesuitas en Madrid”*¹²⁸⁹

y por supuesto la fundación del convento de Gea de Albarracín, cuya justificación y pormenores son relatados así por Boneta:

*“Era tan heroico el zelo que tenia del culto de Dios, y aumento de su Orden, que dezia daria gozosissimo la vida por aumentar de nuevo un lugar mas en el Mundo, donde estuviesse el Santissimo Sacramento, y se alabasse a Dios en Comunidad. Este implacable zelo le compelio a emprender la nueva Fundacion del Convento de Xea el año 1673 y con la asistencia de Dios, mediante San Ioseph, la consiguio, venciendo tantas dificultades, como se oponen para semejantes licencias, y contribuyendo con tanto numero de cosas, como son necessarias para la planta de un Convento, dando no solo para la compra del sitio la mayor cantidad, sino tambien todo lo que para el culto Divino era necessario, como son Ternos, Casullas, Frontales, Calizes, y Quadros para los Altares”*¹²⁹⁰

Aunque la mención final es bastante vaga, es muy probable que entre esos cuadros estén los dos que analizamos, pues su cronología coincide con el inicio del último provincialato de Lumbier. No resulta desacabellado pensar que, al iniciar el nuevo mandato, el religioso sangüesino quisiera continuar y completar lo comenzado al finalizar el trienio anterior, y lo hiciera, como hemos visto, recurriendo a la gestión de legados, limosnas y disposiciones testamentarias de personas allegadas, como podría ser el caso del conde de Fuentes, gran benefactor tanto de la iglesia parroquial como del propio convento. Una prueba más de la buena relación existente entre Juan Miguel Fernández de Heredia y Lumbier es el nombramiento de éste como ejecutor testamentario de aquél, así como una de las mandas que aparecen en las últimas voluntades del conde (1 de octubre de 1673):

*“Item deajo de Gracia especial al Rmo. Padre Maestro fray Raymundo Lumbier un quadro de los de mi Capilla en señal de Amor”*¹²⁹¹

¹²⁸⁸ . BONETA Y LAPLANA, 1687, pp. 104-111. Cita literal del texto ya mencionado de Lumbier.

¹²⁸⁹ . *Ibidem*, p. 112.

¹²⁹⁰ . *Ibidem*, p. 117.

¹²⁹¹ . A.H.Prot.Z., not. Juan Francisco Sánchez del Castellar, año 1673, ff. 2368 v.-2389 r. (el texto transcrito, en f. 2381 v.)

Para la ejecución de sus proyectos artísticos, Lumbier recurrió a los mejores artífices locales del momento, como lo prueban las menciones a los pintores Ximénez Maza y Secano, nombres a los que podemos añadir ahora el de Vicente Berdusán.

El retablo de la Dormición de san José en Maluenda (Zaragoza)

El retablo de la **Dormición de san José (cat. 42) (il. 279)**, cuya pintura central está firmada por Berdusán y fechada en 1684, se localiza en la capilla de San José, la primera (desde la cabecera) del lado del Evangelio de la iglesia de las santas Justa y Rufina en la localidad de Maluenda (Zaragoza). La espectacular embocadura de este ámbito (**il. 280**), realizada en yeso y que alcanza la línea de impostas que discurre por el perímetro de la nave del templo, presenta estructura de arco triunfal, con dobles pilastras laterales sobre plintos y cajeadas de distinta altura y polseras con volutas vegetales; las pilastras forman sendos arcos moldurados, el más bajo de medio punto (con intradós visible e igualmente decorado) y, sobre él, otro mixtilíneo adosado al muro, creando entre ambos un espacio intermedio que está decorado, como el resto de la portada, a base de cabezas y guirnaldas florales y frutales. El conjunto remata en dos figuras femeninas sin identificar (una con palma y otra con un objeto indefinido) situadas en los extremos y en un gran escudo central perteneciente al propietario de la capilla.

El interior, dotado de cripta funeraria en su subsuelo, tiene planta cuadrada y cubre con cúpula sobre pechinas (**il. 281**) que dispone de linterna y está dividida en gajos ornamentados -como el resto- mediante decoración en yeso de formas vegetales avolutadas. En la actualidad los muros laterales de la capilla y los lunetos formados por las pechinas están cubiertos por un papel pintado que afea el conjunto -que en general presenta un estado de conservación muy deficiente- y atenúa el impacto visual que produciría, con otro fondo, la bicromía del retablo y el propio cuadro titular.

El retablo presenta mazonería en oro y azul intenso, y consta de banco, cuerpo de calle y piso únicos, y ático con la misma disposición. En la parte central del banco, dos casas que contienen sendos lienzos de escasa calidad, con dos santos de medio cuerpo: un san Pedro Arbués sangrante con crucifijo en la mano ante una aparición de la Virgen en trono de nubes (izda.) y un san Antonio de Padua con el Niño en brazos y una palma de martirio (¿?) (dcha.). El cuerpo está presidido por un gran lienzo de la *Dormición de san José* flanqueado por columnas salomónicas y pilastras, todo ello con profusa y abultada decoración vegetal y frutal. El ático presenta un mediocre lienzo de *San Miguel combatiendo al demonio* entre pilastras decoradas con colgantes y florones, y en los extremos aletones calados. La máquina remata con un escudo -en este caso en madera policromada- idéntico al de la portada de la capilla; se trata de un escudo cuartelado en cruz: 1º en campo de gules, león rampante de sable; 2º en campo de sable dos torres mazonadas de plata y, saliente de la primera, un brazo armado; 3º en campo de azur, barra de gules; 4º en campo de gules, dos pendones afrontados; timbrado con yelmo de infanzón.

El gran lienzo central (**ils. 282-284**) nos presenta la misma escena que veíamos en el banco de uno de los retablos de la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca¹²⁹². No obstante, apreciamos en esta versión algunos elementos nuevos, un estilo mucho más desenvuelto y un planteamiento compositivo más arriesgado, ensayado ya en 1673 para la iglesia del convento del Carmen en Tudela -del que puede considerarse réplica- y empleado también, con algunas variaciones, en la parroquia de la Magdalena

¹²⁹² . *Vid.* apartado 3.2.2., al que remitimos para las fuentes iconográficas y literarias.

de esa localidad. Así, vemos cómo el lecho y la figura de José se sitúan en complicado escorzo, bien resuelto por el pintor, para adaptar la escena al formato vertical, subrayado por la disposición en altura de los arcángeles que colocan la corona de la gloria y el triunfo sobre la cabeza del patriarca moribundo, y por la figura de Dios Padre que irrumpe entre nubes por el ángulo superior izquierdo en respuesta a la plegaria de su hijo para recibir el alma de José. La colocación de todas estas figuras en los ángulos y la distribución de las manchas de color (como ocurre con los rojos y carmines de las túnicas de Jesús y la Virgen y del cortinaje superior) crean líneas diagonales que, junto con una pincelada bastante fluida y suelta –más que en el ejemplar de Tudela-, aportan al conjunto un aspecto vibrante y movido. En esta versión se ha mantenido el pequeño bodegón del cuadro tudelano, aunque reducido a la frasca con agua, pero se han eliminado la vara florida y las herramientas de carpintero que se ubican en primer plano, a los pies de la cama, tal vez porque ésta alcanza un mayor desarrollo al haber utilizado un punto de vista ligeramente más elevado.

La solución compositiva dada a este asunto por Berdusán, con ser clara y efectista a un tiempo, no resulta del todo original, y podemos rastrear varios precedentes en la pintura española, alguno de los cuales pudo ser incluso conocido por el ejeano. Así, la versión pintada por Antonio de Pereda en 1667 para un retablo de las carmelitas descalzas de Cuenca (destruido en 1936) (il. 285)¹²⁹³, en el que María aparece de pie, ocupando el centro, y Cristo sentado, asiendo la mano a José, que le bendice; en la cabecera y a los pies de la cama, sendos arcángeles; no falta el bodegón sobre una mesa, pero el escorzo es menor, por lo que la composición está más desahogada en la zona celestial. Y también la *Muerte de santa Clara* de Juan A. de Frías Escalante para el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara en Huesca (il. 286), obra de fecha imprecisa pero en cualquier caso anterior a 1669, año de la muerte del pintor cordobés. El profesor Pérez Sánchez ya señaló que el parentesco de Berdusán con lo madrileño se hacía especialmente evidente en este lienzo¹²⁹⁴, que el artista podría perfectamente haber contemplado en algún desplazamiento a la ciudad altoaragonesa.

Acerca de los encargantes del retablo, hasta el momento no ha sido posible la identificación de las armas del escudo, y la información oral proporcionada por el párroco acerca de la relación de la capilla con la familia Ciria no se corresponde con la heráldica de ninguna rama de este linaje¹²⁹⁵. Por otro lado, la consulta de los fondos parroquiales de Maluenda conservados en el Archivo Diocesano de Tarazona tampoco han proporcionado ninguna información relevante, salvo alguna noticia de la familia Temprado-Campos que vincula a alguno de sus integrantes con la iglesia de las Santas Justa y Rufina y con la capilla: los hay que se entierran en ella durante el s. XVII¹²⁹⁶; José Temprado, del que sabemos existió un retrato en la iglesia¹²⁹⁷, instituyó en 1650

¹²⁹³ . Reproducido en ANGULO y PÉREZ, 1983, lám. 224.

¹²⁹⁴ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 161-162.

¹²⁹⁵ . En concreto, la rama establecida en la antigua comunidad de Calatayud era la de los Ciria-Beteta, procedentes de Soria, que habitaron en Ateca, Maluenda y Épila. Dicha rama emparentó con el linaje tudelano de los Díez de Ulzurrun, unión que se produjo mediante el casamiento de Miguel Félix Ciria y Beteta con Martina Díez de Ulzurrun y Meca, padres de José Ciria Díez de Ulzurrun, natural de Maluenda (GARCÍA CARRAFFA, 1920-1963, t. 24, pp. 184-186). Hay datos dispersos de algunos miembros de estas familias en los protocolos del notario José Jerónimo Rodrigo Pedrosa (A.H.P.C.) correspondientes a la década de 1680; como ejemplo, en una carta de poder figura como otorgante Miguel Félix de Ciria Beteta, infanzón domiciliado en Tudela (año 1680, f. 417 v.), y en una procura se cita a Sebastián Díez de Ulzurrun, infanzón domiciliado en Tudela (año 1685, f. 470 v.).

¹²⁹⁶ . A.D.T., “Maluenda”, caja núm. 2, *Quinque libri*, “Difuntos”. No obstante, los derechos de enterramiento no implican necesariamente el patronato de la capilla, pues los cabildos, como propietarios últimos, solían reservarse la facultad de concederlos.

¹²⁹⁷ . A.D.T., “Maluenda”, caja núm. 4, *Libro de rentas censales*, “Inventario”, s.f.

un legado con obligación de celebrar misas en la festividad de san José por su alma, por la de su mujer Catalina de Campos y por sus difuntos ¹²⁹⁸. Suponemos que este José Temprado debe de ser el José Temprado y Toloso, gobernador de Zamora, a quien cita Miguel Monterde en su *Ensayo* entre los “varones insignes” de Maluenda ¹²⁹⁹. Finalmente, María Temprado fundó en 1717 una capellanía para la dotación de una lámpara ¹³⁰⁰. Sabemos además que un Juan Campos menor era jurado de Maluenda y que un José de Campos era sacerdote en la parroquia ¹³⁰¹. Dicho Juan de Campos era, probablemente, el mismo que figura en 1685 como patrón legítimo de la capellanía instituida por su tío mosén Miguel de Campos en la iglesia de las Santas Justa y Rufina ¹³⁰², mientras Miguel de Campos aparece en la documentación como mayordomo del capítulo general de las tres parroquias de Maluenda: Santa María, Santas Justa y Rufina y San Miguel ¹³⁰³.

Tampoco se ha localizado ningún dato significativo en las visitas parroquiales correspondientes a los siglos XVII-XVIII ¹³⁰⁴, y únicamente en un inventario del año 1947 hemos hallado la siguiente anotación a propósito del retablo de San José: “... aunque es barroco (bien hecho) guarda un cuadro pintado de la muerte del Santo, de muy buen gusto, el que los artistas dan mucho valor” ¹³⁰⁵.

El retablo de la Inmaculada en la parroquial de Magallón

En 1684, cuatro años después de haber concluido las pinturas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Magallón, Berdusán firmó el lienzo de **San Francisco Javier (cat. 43) (ils. 287-288)** que remata el retablo de la Inmaculada, emplazado en el lado de la Epístola de ese mismo templo.

Se trata de un retablo mixto que consta de sotabanco, banco, cuerpo de calle y piso únicos y ático con la misma disposición. Toda la mazonería aparece cubierta de una profusa decoración de origen vegetal completada por toscos angelitos tenantes en los plintos de las columnas centrales, por elementos de tipo fantástico situados sobre ellos -y también en las polseras (termes)-, aves que picotean las frutas, guirnaldas, veneras, florones, etc. En la calle única del cuerpo, una hornacina flanqueada por seis columnas salomónicas alberga la imagen de la titular coronada; talla que a tenor de las características estipuladas en la capitulación del retablo no parece la original. Bajo la hornacina, cartela avolutada con la inscripción: “DE LA COFRA^a. Año 1683”. Han desaparecido cuatro relieves que correspondían a los evangelistas y que ocupaban los netos de las cuatro columnas extremas ¹³⁰⁶.

La pintura del ático constituye una versión más de las muchas que Berdusán realizó sobre el santo navarro, si bien no puede considerarse, en sentido estricto, réplica de ninguna otra, debido a las modificaciones que el ejeano siempre introduce, en un elogiable afán de no repetición a la hora de afrontar un tema de tan amplia demanda. Tal

¹²⁹⁸ . Doc. 5.

¹²⁹⁹ . MONTERDE Y LÓPEZ DE ANSÓ, 1788 / 1999, p. 92.

¹³⁰⁰ . A.D.T., “Maluenda”, caja núm. 4, *Libro de rentas censales*, ff. 98 r.-99 r.

¹³⁰¹ . A.D.T., “Maluenda”, caja núm. 3, *Libro del Archivo de la Parroquial de Santas Justa y Rufina... Hicose el año de 1663 siendo vicario el R.º Mossen Thomas de Sissamon*.

¹³⁰² . A.H.P.C., not. José Jerónimo Rodrigo Pedrosa, año 1685 (17 de diciembre), f. 470 v.

¹³⁰³ . A.H.P.C., not. José Jerónimo Rodrigo Pedrosa, año 1681 (3 de enero), f. 13 v.

¹³⁰⁴ . A.D.T., Sección “Visitas pastorales”, cajas 960 y 961.

¹³⁰⁵ . A.D.T., Sección “Inventarios”, caja 939, doc. 127, s.f.

¹³⁰⁶ . Estos relieves sí estaban en su lugar en 1983, pues son citados en la comunicación presentada ese año al III Coloquio de Arte Aragonés por los profesores M.ª Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis (ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 285).

vez las mayores coincidencias las encontramos en los lienzos de las parroquias de Santiago en Garde, Roncal (Navarra) y Encinacorba (Zaragoza), correspondientes a los últimos años de su actividad artística. El santo misionero se muestra de pie, con la pierna izquierda ligeramente flexionada; viste sobrepelliz blanco sobre el hábito negro de su orden y estola en un tono rojo algo desvaído. Lleva en la mano derecha el crucifijo, que eleva hacia el pecho, y un ramo de azucenas en la izquierda, que dirige hacia una mesa vestida. El fondo es neutro y se anima en la parte superior con un resplandor acompañado por cabezas aladas de angelitos. La postura estática del jesuita adquiere dinamismo gracias a la flexión de su pierna izquierda, que se hace visible mediante un certero golpe de luz sobre el roquete, y a la disposición de las extremidades superiores, que forman una diagonal que tiene su continuidad en la cruz, en el ramo de flores y en los haces lumínicos dirigidos del rompimiento de gloria.

La capitulación para la realización del retablo tuvo lugar el 22 de febrero de 1682 entre la cofradía de la Virgen de la Concepción y el maestro ensamblador Juan de Salvatierra¹³⁰⁷. En el contrato se especifica que debía tomarse como modelo el retablo dedicado a san Martín que se encuentra en la parroquial de Ainzón (Zaragoza), y que el mueble tendría que estar terminado para la festividad de san Miguel de ese mismo año. Pasados dos meses de esta fecha, el 3 de diciembre, los representantes de la cofradía de la Inmaculada pactaron con Jacinto Cascajares, vecino de Tudela, el dorado, estofado y policromado de la pieza¹³⁰⁸. Por esta labor, que Cascajares tendría que realizar en el plazo de seis meses (a contar desde mayo de 1683), recibiría 7.000 sueldos jaqueses. Recordemos que este dorador había coincidido, unos años antes, en un importante encargo en el que participaron Sebastián de Sola y Berdusán: los nueve lienzos de la serie de la vida de la Virgen que ocupan los lunetos de la sala capitular de la catedral tudelana¹³⁰⁹.

Todo parece indicar que, a diferencia de lo que sucedió con otros retablos de esta misma iglesia (*v.gr.* el de Nuestra Señora del Pilar o el de San Sebastián, que más tarde analizaremos), el proceso de realización no sufrió demoras y ambas partes cumplieron lo acordado, pues la fecha de finalización del contrato coincide con la que figura en la cartela antes mencionada.

La atribución a Berdusán de esta pintura fue planteada por vez primera, en función de criterios formales, por los profesores M^a. Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis¹³¹⁰; atribución que se ha visto corroborada con el hallazgo de la firma y fecha¹³¹¹.

Nuevas obras en Daroca

Al igual que sucedió en Magallón, el buen trabajo realizado por Berdusán para el retablo de la Visitación en la colegiata de Daroca le abrió la puerta para nuevos

¹³⁰⁷ . Doc. 34.

¹³⁰⁸ . Doc. 35.

¹³⁰⁹ . Según J. Segura Miranda, archivero catedralicio, Sebastián de Sola hizo los marcos en 1669; J. Altadill, por su parte, publicó el dato de los cincuenta y seis ducados que se pagaron en 1672 a Cascajares por el dorado de los marcos de los ocho cuadros menores de la serie. Finalmente, las noticias anteriores fueron comprobadas, refundidas y ampliadas por Esteban Casado (CASADO ALCALDE, 1978, pp. 516-517), a quien remitimos para este particular.

¹³¹⁰ . ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 286.

¹³¹¹ . El hallazgo se produjo durante una limpieza y fue dado a conocer por la profesora María Concepción García Gainza (VV.AA., 1998, p. 84, nota 60), aunque sin incluir la transcripción de la firma ni su ubicación. El estado actual del lienzo y su emplazamiento hacen imposible, por el momento, la localización de dicha inscripción.

encargos en esta localidad; en concreto, se trata de dos lienzos que forman pareja y representan *La pesca milagrosa* (o *Vocación de los santos Pedro y Andrés*) y *San Jerónimo confortado por los ángeles*, y otros dos cuadros relacionados con éstos pero de los que únicamente tenemos testimonio documental. El lienzo de *La pesca milagrosa*, firmado y fechado en 1684, fue localizado por nosotros en la capilla de los Heredia de la iglesia de San Miguel, donde se encontraba almacenado de modo provisional, y el de *San Jerónimo*, únicamente firmado pero datable en la misma fecha, se guarda en la sacristía de la iglesia de Santo Domingo de Silos.

Si en el caso del retablo de la *Visitación* de la colegial las referencias bibliográficas directas son escasas, como ya hemos visto, las que se refieren a estas pinturas que presentamos a continuación son –hasta lo que conocemos– inexistentes. A esta cualidad de obras inéditas se añade el hecho de que dos de ellas formaban pareja, circunstancia que inicialmente supusimos al comprobar sus dimensiones, aproximadamente iguales, y posteriormente pudimos confirmar mediante la visualización de algunas imágenes fotográficas y la consulta de algunos fondos documentales.

El lienzo que representa a *San Jerónimo confortado por los ángeles* (cat. 45) (il. 289-290), de formato apaisado, tiene unas dimensiones de 156,5 x 188,5 cms. y su marco original ha sido sustituido por una tosca moldura de madera en su color. El estado general de la obra es aceptable, pues aunque presenta abundante suciedad superficial y algunos pliegues, apenas ha sufrido pérdidas de capa pictórica ni desperfectos considerables.

La escena representada parece haber sido tomada, aunque con ciertas licencias, del siguiente pasaje de *La Leyenda dorada*:

“... y furiosamente indignado contra mí mismo y para acallar los remordimientos e mi conciencia, salía al exterior y comenzaba a vagar por aquellas imponentes soledades, y a caminar a la ventura por los lugares más intrincados, y te aseguro, poniendo a Dios por testigo de que esto que voy a decirte es cierto, que algunas veces, después de tanto llorar, tenía la impresión de que estaba rodeado de legiones de ángeles que me hacían compañía”¹³¹²

En la pintura, el santo aparece, como es frecuente, anciano, semidesnudo¹³¹³ y sentado –o más bien apoyado– sobre un llamativo manto rojo púrpura que apenas le cubre, sosteniendo en su regazo un libro abierto y con el rostro inclinado hacia delante en actitud concentrada de estudio o meditación. A su lado, de pie, dos ángeles mancebos de gran corporeidad se inclinan ligeramente hacia él; uno de ellos, casi de espaldas y en ligera torsión, se cubre parcialmente por otro manto idéntico al anterior que se arremolina tras sus alas, mientras el otro, en segundo plano y en un claroscuro más acusado, parece haber cedido su propio manto para que sirva de confortable apoyo al cuerpo extenuado, flácido y seco del asceta. En el ángulo inferior derecho de la composición, junto a san Jerónimo, se sitúan el león recostado, el capelo cardenalicio y algunos libros apilados, símbolos habituales del santo. El evento se localiza en un paisaje natural con una línea de horizonte baja, definida hábilmente por el pintor para monumentalizar los personajes del primer término. Los celajes ofrecen una rica gama de tonos azules, verdosos y amarillos de gran densidad. Toda la escena ofrece una gran

¹³¹² . VORÁGINE, 1996, t. 2, p. 632.

¹³¹³ . En la pintura de Berdusán no son frecuentes las representaciones de desnudez en anatomías adultas, lo que aumenta el interés de esta obra.

calidez y un tratamiento lumínico al mismo tiempo efectista e íntimo, lo que junto con el verismo de los ángeles volcados sobre el cuerpo del anciano transmite una sensación placentera y emotiva y confiere al cuadro una notable unidad y profundidad expresiva que conecta perfectamente con la sensibilidad de la *devotio moderna*. Ésta, como es sabido, promovía la religiosidad interior y la meditación personal frente al culto externo y público, así como la inspiración directa en la Biblia, razones por las que el penitente que elige la vida solitaria y ascética, apartada del mundo y de sus tentaciones, como medio para alcanzar la sabiduría, se convierte en modelo a seguir; todo ello hizo de san Jerónimo, quien además había llevado a cabo la traducción latina ortodoxa de los textos sagrados, la figura que mejor encarnaba el ideal de la *virtus* cristiana (estabilidad, sabiduría, eternidad, paciencia, fortaleza...) y de la *sapientia* tradicional, entendida ésta como conocimiento de las cosas sobrenaturales¹³¹⁴. En consonancia con estas ideas, Berdusán opta aquí por una iconografía amable, no excesivamente frecuente en el s. XVII, y se aleja de las más habituales y contundentes representaciones del santo penitente durante su retiro en el desierto, como eran el autocastigo, las tentaciones, el juicio de Dios, la flagelación por los ángeles o las trompetas del juicio final, prescindiendo incluso de atributos habituales como la calavera, el reloj de arena, el crucifijo o las piedras con las que el santo golpeaba su pecho.

Sin duda, estamos ante una obra excepcional que marca, según nuestro criterio, el cenit de la producción aragonesa de Berdusán; tal vez debido a la singularidad del tema tratado –para él inédito, hasta donde conocemos- o tal vez por el uso de una fuente de inspiración ajena, el ejeano se aleja considerablemente de su tradicional forma de hacer, como lo demuestra el distinto tratamiento de los personajes (que suelen mostrarse más afectados en sus posturas y ademanes), de la iluminación (normalmente menos focalizada y dura, con más matices intermedios y efectos de contraluz) y de la pincelada (habitualmente mucho más suelta y vaporosa, con perfiles y formas menos apretados).

Para el ángel del primer plano, el pintor se sirvió de la figura de Armida del lienzo de Antón van Dyck *Rinaldo y Armida* (1629; The Baltimore Museum of Art. The Jacob Epstein Collection). El cuadro, que fue encargado al pintor por el rey Carlos I de Inglaterra, representa una escena del canto XIV del famoso poema de Torcuato Tasso *Jerusalén libertada*, en la que Armida se aproxima a su enemigo Rinaldo mientras éste duerme en la orilla del río Orontes y, en lugar de matarle, le cuelga una guirnalda de aligustre, lirios y rosas, y le secuestra, llevándole a su palacio de las islas Felices. Este magnífico cuadro, que cautivó al monarca hasta el punto de invitar al artista a trabajar en la corte inglesa, fue traducido a la estampa y editado por Pieter de Bailliu¹³¹⁵ (**il. 291**).

Para la figura del protagonista no hemos hallado ninguna referencia iconográfica lo suficientemente próxima, si bien el cuerpo anciano de san Jerónimo nos recuerda también a algún modelo flamenco, como el del lienzo *San Jerónimo penitente* (Madrid, Museo del Prado) de Antón van Dyck (**il. 292**), anteriormente atribuido a Mateo Cerezo. Su ubicación compositiva es similar a la que guarda en el grabado de los *Cuatro Padres de la Iglesia Occidental* de Cornelis Galle según Rubens (**il. 293**), aunque también puede establecerse cierta comparación temática y de distribución de masas con el lienzo de Claudio Coello *Jesús servido por los ángeles* (1661; Barcelona, colección particular)¹³¹⁶ (**il. 294**).

¹³¹⁴ . GARCÍA MAHIQUES, 2000, pp. 210-212.

¹³¹⁵ . LUITJEN, 2004.

¹³¹⁶ . Se da la circunstancia de que este cuadro es la obra segura más antigua que se conoce de Coello, y por tanto la más próxima al arte de Carreño y Rizi (GUTIÉRREZ PASTOR, 2003, p. 130).

El lienzo de *La pesca milagrosa (Vocación de los santos Pedro y Andrés)* (cat. 44) (ils. 295-296) conserva el marco original, está firmado y fechado y su estado de conservación es bastante deficiente, con suciedad, roturas, destensamientos y manchas. El episodio que representa, aunque igualmente extraño en la producción del artista, resulta mucho más habitual en la pintura del periodo, y se engloba en el ciclo iconográfico de las apariciones milagrosas de Cristo a los apóstoles en Galilea ¹³¹⁷. Berdusán plantea, como en el anterior, un esquema triangular –o mejor piramidal– con tres personajes, pero en esta ocasión el principal (Jesús) se sitúa de pie, ligeramente elevado con respecto a los otros dos, que se inclinan y arrodillan con ademanes un tanto forzados. En la parte derecha se aprecia la proa de una embarcación (referencia importante para la interpretación iconográfica de la escena) y el fondo muestra casi en penumbra la superficie del lago (con una línea de horizonte elevada), una orilla rocosa en la parte derecha y un celaje tormentoso. A pesar de hacer *pendant* con la obra anterior, la pintura muestra un estilo más convencional, más próximo a lo que Berdusán nos tiene acostumbrados. El pintor imprime aquí a las figuras un acusado movimiento en forma de giros, torsiones y gestos, pero esta teatralización de las actitudes no va acompañada, en este caso, del tratamiento lumínico, que resulta más uniforme y menos espectacular, aunque el artista no renuncie a ciertos efectos de contraluz (como ocurre con la mano izquierda de la figura central). Los tonos son algo más fríos y menos contrastados que en el cuadro de san Jerónimo, y la pincelada más vaporosa y difuminada, aunque todas estas observaciones estén hipotecadas por el mal estado de la superficie pictórica.

En lo que toca a los posibles modelos, creemos ver una cierta inspiración, en todo caso interpretada con gran libertad, en el grabado *Cristo llama a los apóstoles Pedro y Andrés* de Egidius Sadeler según Federico Barocci (il. 297).

Acerca de la ubicación de los dos cuadros analizados, algunas imágenes fotográficas de las primeras décadas del s. XX que muestran el baldaquino y el coro de la colegial (il. 298) permiten constatar la presencia de los dos lienzos a ambos lados del órgano, sobre el balconcillo con pinturas que se dispone a modo de tribuna ¹³¹⁸ y cubriendo la parte del testero situada entre los tubos extremos de la trompetería vertical y las paredes laterales del coro; el de *San Jerónimo* se sitúa a la izquierda y el de *La pesca milagrosa* a la derecha. Probablemente fueron retirados de ese lugar cuando, en la restauración llevada a cabo entre 1962 y 1965, se efectuó el repicado general del revoco original de los paramentos de la iglesia hasta el arranque de las bóvedas ¹³¹⁹, y así parecen demostrarlo las fotografías posteriores a esta intervención.

No obstante, el destino original de los lienzos no fue el coro, tal como se deduce de la documentación consultada, la cual nos permite conocer también las circunstancias del encargo.

¹³¹⁷ . La escena parece corresponder a lo narrado por san Juan en su evangelio (21, 1-14), aunque puede haber cierta confusión con lo que Lucas llama “*primera pesca milagrosa*” (5, 1-11), episodio que tiene que ver con la llamada a los primeros discípulos.

¹³¹⁸ . Francisco Abbad Ríos, en su *Catálogo*, menciona la existencia, sobre la sillería del coro, de “...una serie de lienzos, un apostolado completo y una serie de santos; todas estas pinturas, de escuela aragonesa y de fines del siglo XVII” (ABBAD RÍOS, 1957, p. 486). Esas doce pinturas que Abbad confunde con un apostolado, parecen más bien de comienzos del s. XVII, dado su aire todavía renacentista, y representan en realidad un mensario, tal como las ha interpretado Juan Francisco Esteban (ESTEBAN LORENTE, 1980, t. IV, p. 1038). Para todo lo concerniente al órgano plantado en la colegial, remitimos al estudio documentado más reciente: SEPÚLVEDA SAURAS y PANO GRACIA, 1989. En este estudio nada se dice de los lienzos de Berdusán.

¹³¹⁹ . Sobre esta intervención, llevada a cabo por el arquitecto Antonio Chóliz, remitimos a: VV.AA., 1992, pp. 23 y ss.

La primera noticia importante nos la proporciona el inventario de 1839 (el de 1704 es demasiado escueto y ambiguo), donde aparecen citados, entre los cuadros de la sacristía mayor, “*Dos cuadros grandes [debajo: lienzos] de Sn. Geronimo*” y “*Otro de Jesus*”¹³²⁰; con toda probabilidad se refiere a los dos de Berdusán y al de *San Jerónimo penitente*, de tamaño similar, que ahora cuelga en un lateral de la capilla de la Soledad (il. 299) y que puede ser el que el inventario de 1704 cita como dación del canónigo Gerónimo Alvarado¹³²¹. El inventario de 1867¹³²² repite la misma información sin aportar nuevos datos, mientras el de 1902¹³²³ resulta más explícito y confirma las suposiciones anteriores, pues ubica en la sacristía mayor “*un lienzo que representa la vocación de Sn. Pedro y Sn. Andrés*” y “*Otro lienzo de las mismas dimensiones; representa a San Jerónimo consolado por los Angeles*”. Dice además que “*estos dos cuadros tienen marco igual y están deteriorados*”. Finalmente, el del año 1933 es especialmente esclarecedor, pues en el apartado dedicado al coro dice: “*Junto al organo sustituyendo a los que habia antes se hallan dos cuadros S. Jeronimo y la vocación de S. Pedro que antes se hallaban en la sacristia mayor*”¹³²⁴.

De todo lo anterior podemos extraer las siguientes conclusiones e hipótesis de trabajo: que es muy posible que los cuadros fueran encargados por el cabildo a Berdusán, pintor cuyo trabajo en el retablo de la Visitación, cercano en el tiempo, habría resultado plenamente satisfactorio; que los cuadros pudieron tener como primer destino –muy adecuado, por otra parte, dada su temática penitencial y vocacional– la sacristía mayor de la Colegiata, estancia cuyas obras habían finalizado en 1677¹³²⁵ y que, por tanto, precisaría en los años siguientes de una adecuada y actualizada dotación artística; que los dos lienzos, con sus marcos iguales, permanecieron en esa sacristía, en no muy buen estado de conservación, hasta que en una fecha imprecisa entre 1902 y 1933 se colocaron, en sustitución de otros, a ambos lados del órgano, lugar que ocuparon hasta la intervención restauradora de 1962-1965, momento en que debieron ser almacenados –uno de ellos, el de *San Jerónimo*, ya sin su marco original¹³²⁶–.

Otras dos obras de las que únicamente tenemos constancia documental vienen a sumarse a la producción de Berdusán en Daroca. La primera de esas noticias aparece en una cédula autógrafa del canónigo Pedro Arguedas fechada el 17 de abril de 1684¹³²⁷ que aparece inserta en un acto público de 14 de agosto del mismo año, donde se dan a conocer una serie de disposiciones que el mencionado canónigo deseaba añadir a su último testamento, otorgado el 20 de septiembre de 1680¹³²⁸. En la quinta manda de la cédula, Arguedas estipula que se den a D. Gerónimo Vilana, también canónigo y ejecutor testamentario de las voluntades de aquél, “*... el sobre pelliz ultimo que me hice y el cuadro de los niños de Berdusan*” (cat. 97). Se da la circunstancia de que Gerónimo Vilana había hecho su testamento ante el mismo notario el 13 de mayo de 1684 (un mes después de la redacción de la cédula pero antes de que ésta se hiciera pública) y en él

¹³²⁰ . A.C.D., Lóculo 34, “Inventarios”, *Inventario de la colegial*, s.f.

¹³²¹ . A.C.D., Lóculo 31, *Inventario Año 1704* (paquete “Subsidio y excusado”, núm. 6).

¹³²² . A.C.D., Lóculo 30, “Libro de inventarios desde 1858”, *Inventario de la colegiata de Santa María y de otras iglesias de Daroca* realizado por el párroco José Santiago Orcal, f. 6 r.

¹³²³ . Doc. 44.

¹³²⁴ . Doc. 46.

¹³²⁵ . LOZANO LÓPEZ, 2001-2002, p. 77.

¹³²⁶ . En apoyo de esta última idea, en el bastidor de esta última obra figura una inscripción a lápiz y con letra moderna que reza “Basilica órgano”, referencia que con toda probabilidad corresponde al momento en el que los cuadros fueron retirados del coro.

¹³²⁷ . A.H.P.D., not. Domingo Hernández, año 1684, f. 176 (dos hojas insertas en un acto público).

¹³²⁸ . A.H.P.D., not. Domingo Hernández, año 1680, ff. 218 r.-22 r.).

deja “... de gracia especial al canonigo Pedro Arguedas residente en la presente ciudad un quadro de mano de berdusan hecho que es nuestra señora con marco negro y dorado”¹³²⁹ (cat. 98). Sin embargo, esta disposición no consta en un nuevo testamento de Vilana redactado el 1 de septiembre de 1685¹³³⁰, tal vez debido al fallecimiento de Arguedas.

Estos documentos ponen en evidencia no sólo la buena relación entre Arguedas y Vilana, sino sobre todo la existencia de algunos encargos artísticos de carácter privado –seguramente cuadros de devoción- que Berdusán asumiría de forma simultánea a los trabajos de mayor entidad. Nos parece además significativo que Arguedas fuera el administrador de la fábrica de la colegial, es decir, la persona encargada de la contabilidad y los pagos, y que figure también entre las personas que, como ya se ha dicho, colaboraron a título particular en sufragar el retablo de la Visitación. Por todo ello, no nos parece descabellado formular una hipótesis de trabajo sobre la posible intervención de Arguedas –y también de su buen amigo Vilana- en el encargo de los otros dos lienzos destinados a la sacristía mayor, cuyos protagonistas, san Pedro¹³³¹ y san Jerónimo, resultan ser los santos patronos respectivos de los dos canónigos, hecho que resulta demasiado casual y bien pudo condicionar la elección de los asuntos a representar. En apoyo de esta teoría, aportamos un dato contenido en la cédula testamentaria de Arguedas¹³³², quien dispone que, tras los gastos de su entierro, el patrimonio sobrante se ponga a censal y que el dinero obtenido se dé a su tía Ignacia Gonzalez, religiosa del convento de Nuestra Señora de Altabás en Zaragoza, para que haga uso de él mientras viviese “... y despues de sus dias mis executores dispongan de los censos para las fundaciones de la octava de las animas que he acostumbrado quitando o, añadiendo lo que fuere mas razonable para los Maitines de mi Padre S. Pedro...”.

Un Obispo bautizando en una colección particular

También al año 1684 corresponde un magnífico cuadro que representa a un **Obispo bautizando** (cat. 46) (il. 300) y actualmente pertenece a una colección particular.

En el centro de la composición, un obispo vestido de pontifical (capa pluvial, mitra, cruz pectoral y báculo) se dispone a bautizar a un hombre de aspecto harapiento que se inclina ante él, en presencia de un nutrido grupo de personas. En primer término, un personaje masculino, semiarrodillado, cierra la composición por la derecha, y una mujer con un niño de la mano lo hace por el lado opuesto. Otras tres figuras completan el grupo, ya en segundo plano. La escena transcurre en un exterior, con un fondo arquitectónico en acusada perspectiva dispuesto sobre una elevación de la que mana una corriente de agua que discurre a los pies de los protagonistas. En la parte superior, celaje denso con nubes y un rompimiento de gloria con cabezas de angelitos. El esquema compositivo subyacente presenta la forma de una cruz espada que tendría su punto central en la mano del prelado.

La imagen fotográfica (en la que basamos nuestro análisis, pues no hemos tenido acceso a la obra) muestra el esmerado trabajo del pintor sobre la figura del personaje principal, de canon bastante largo (lo que monumentaliza más aún su contundente

¹³²⁹ . A.H.P.D., not. Domingo Hernández, año 1684, ff. 111 v.-115 r.

¹³³⁰ . A.H.P.D., not. Domingo Hernández, año 1685, ff. 239 v.-243 r.

¹³³¹ . Téngase en cuenta que el episodio de la pesca milagrosa se corresponde con la vocación de Pedro y Andrés, y de hecho así aparece nombrado el cuadro en algunos inventarios.

¹³³² . A.H.P.D., not. Domingo Hernández, año 1684, f. 176 (dos hojas insertas en un acto público).

presencia), y particularmente en la ampulosa capa en tonos rosas violáceos cuyas formas ondulantes proporcionan a la escena, de por sí algo estática, un cierto dinamismo. La tonalidad general del cuadro, excepto en ese elemento, es parda y algo apagada, pero -como ha sucedido en otras ocasiones- una limpieza de la suciedad superficial proporcionaría, con toda seguridad, una imagen bien distinta.

La pose y el tratamiento de la figura del obispo recuerda, en una primera aproximación, a otras obras de Berdusán: el *San Fermín* de la parroquial de Milagro (Navarra) y especialmente el *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna* (1671) de la capilla del santo en la entonces colegiata de Tudela ¹³³³ (il. 301), circunstancia ésta que, lejos de ser anecdótica, podría tener que ver con la identificación que proponemos para el personaje principal.

La mujer que, a la izquierda, lleva al niño de la mano, responde al modelo ya visto de Simón Vouet, mientras la figura masculina *en repoussoir* situada en el lado derecho recuerda en su posición a uno de los ángeles de la *Glorificación del Dulce Nombre de Jesús* (1668) de la catedral de Huesca o al *San Acacio* (1670) de Biota, aunque tampoco es ajena al ángel que, en primer plano, adora a Jesús en el grabado de Pierre Daret según Vouet (il. 243), ya utilizado por el ejeano para una de las escenas del banco del retablo mayor de Magallón.

Por otro lado, la disposición del santo y la del bautizando son, en esencia, las mismas que volverán a aparecer en las figuras centrales del *San Francisco Javier apóstol de las Indias* (1694) de la catedral de Tarazona, obra en la que la mujer y el niño de Vouet también están presentes, lo que demuestra una vez más la idoneidad de este motivo –tan querido por el ejeano- como cierre compositivo.

Aunque la identificación del protagonista presenta alguna dificultad, pues no existe ningún atributo específico añadido a la acción propia de bautizar, justificaremos a continuación nuestra hipótesis, en la que proponemos como candidato idóneo al patriarca Juan de Ribera (1532-1611) ¹³³⁴. Beatificado en 1796 y canonizado por el papa Juan XXIII en 1960, este religioso sevillano era hijo de Perafán de Ribera, virrey de Nápoles, estudió en la Universidad de Salamanca y ocupó la mitra de Badajoz, de donde pasó en 1569 a la de Valencia, que gobernó durante cuarenta y dos años. Desempeñó también el cargo de virrey, acumulando así los poderes civil y militar en el reino y la ciudad de Valencia, donde fundó el famoso colegio-seminario del Corpus Christi (o del Patriarca), cuya construcción se llevó a cabo entre 1586 y 1610 ¹³³⁵. Mantuvo relación epistolar con personajes tan importantes como el cardenal de Milán –y luego santo- Carlos Borromeo, el arzobispo de Braga fray Bartolomé de los Mártires o el escritor y teólogo dominico fray Luis de Granada. Durante su gobierno se afaná por aplicar en su diócesis los decretos del Concilio de Trento, y él mismo se convirtió por sus actuaciones en modelo de prelado contrarreformista (predicaciones, misiones, catequesis, santa visita, arreglos parroquiales, etc.). Entre los episodios más destacados de su biografía está el impulso dado a las conversiones masivas de moros mediante el bautismo; este hecho constituye el primer argumento en el que basamos nuestra teoría, pues entre los personajes que ocupan el segundo plano del cuadro de Berdusán se distingue uno que cubre su cabeza con un turbante adornado con pedrería.

El hecho algo peculiar de que se haya representado a un religioso que en ese momento no había sido elevado a los altares (aunque el largo proceso de beatificación se inició ya en 1611) implicaría, de confirmarse nuestra hipótesis, que los encargantes –

¹³³³ . Un estudio de esta obra, en: VV.AA., 1998, pp. 148-151.

¹³³⁴ . Nuestro agradecimiento al profesor Juan Francisco Esteban por sus indicaciones, que han resultado fundamentales para la interpretación de la escena.

¹³³⁵ . Para la biografía de Juan de Ribera, remitimos a: ROBRES LLUCH, 1960.

más bien sus antepasados- habrían mantenido una relación lo suficientemente cercana con el personaje para que su imagen fuera digna de recuerdo setenta años después de su muerte. Tal relación podría establecerse a través de la familia Borja, vinculada por matrimonio a los duques de Villahermosa ¹³³⁶ y luego a la casa condal de Luna. Uno de los miembros más destacados de dicha familia, Francisco de Borja (=1572), hermano de la *Santa Duquesa* (apelativo de Luisa de Borja y Aragón, esposa de Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa), duque de Gandía y luego religioso jesuita, era general de la Compañía de Jesús cuando Ribera tomó posesión de la sede valenciana. El capítulo 13 de las *Constituciones* del colegio-seminario del Corpus Christi, redactadas por el Patriarca, certifican la estrecha vinculación entre “Riberas” y “Borjas”:

“Item, porque aliende de la mucha calidad, y grandeza que tiene la Casa de los señores Duques de Gandía, y Condes de Oliva; ha sido también mucha la buena correspondencia, y amor que he conocido en sus Excelencias, en conformidad del que también han conocido en mí, deseándoles todo bien espiritual, y temporal, y encomendándolos a Dios Nuestro Señor: el qual trato, y benevolencia començó desde el señor don Francisco de Borja, que después fue el padre Francisco de Borja, y se continuó por el señor Duque don Carlos de Borja su hijo y por el señor Duque don Francisco de Borja su nieto, ya difuntos, y se continúa de presente por el señor Duque don Carlos de Borja su bisnieto, y por el señor don Francisco de Borja Marqués de Lombay, su tataranieta que hoy son señores de la dicha casa y han sido ambos bautizados de mi mano...”
1337

El texto nos proporciona además una sustanciosa información que se aviene perfectamente con nuestra propuesta: Ribera bautizó personalmente a varios miembros de la familia Borja, hecho que podemos considerar también un sólido argumento para la correcta interpretación de la escena pintada.

Sabemos también por Pedro de Rivadeneira ¹³³⁸ que en alguna estancia de Francisco de Borja en Valencia éste fue recibido por Ribera, quien le invitó a predicar en la catedral.

Por último, los rasgos fisonómicos que presenta el obispo de Berdusán no están muy alejados del retrato que de Juan de Ribera, a la sazón obispo de Badajoz, pintó Luis de Morales *el Divino* en 1564 (Madrid, Museo del Prado) (**il. 302**), y que pasa por ser el primero conocido, razón por la que pudo servir como *vera effigies* en la que pudieron inspirarse artistas posteriores.

De todo lo anterior y dada la cronología del lienzo (1684) deducimos que los encargantes del retablo pudieron ser Carlos de Gurrea y Aragón y María Enríquez de Guzmán, duques de Villahermosa y condes de Luna, quienes de esta forma immortalizaban el recuerdo de Juan de Ribera por la íntima relación que este había mantenido con sus antepasados; para ello, eligieron una iconografía que aludía, más en clave alegórica que real, a un pasaje de su biografía suficientemente significativo, asociado a su labor pastoral, apoyando de paso la causa de la beatificación. La fecha citada es compatible con un encargo de los duques a Berdusán, pues desde 1680, año de su llegada de Flandes, hasta 1688 en que marcharon a Barcelona para hacerse cargo del

¹³³⁶ . Los duques de Villahermosa poseían en Valencia una casa-palacio, situada en la calle *dels Caballers* (o de *las Cortes*), tal vez la más importante de la ciudad (ibidem, p. 104; citando a Marcos Antonio de Orellana).

¹³³⁷ . Citado en: ibidem, p. 458.

¹³³⁸ . RIVADENEIRA, 1592, f. 169. Citado en: ROBRES LLUCH, 1960, p. 458.

virreinato de Cataluña ¹³³⁹, habitaron en sus residencias de Zaragoza, Pedrola y Los Fayos.

Respecto del lugar de procedencia del cuadro -y por deseo expreso de sus propietarios- únicamente podemos decir que nos consta su origen aragonés, sin que sea posible, por el momento, concretar su localización actual.

El retablo de la Virgen del Pilar en Magallón

En 1685 Berdusán firma una nueva obra para la parroquial de Magallón: las pinturas para el **retablo de la Virgen del Pilar (cat. 47) (il. 303)**, ubicado en el lado del Evangelio de la parroquial.

Se trata de un retablo de pintura y escultura, que consta de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles separadas por cuatro columnas salomónicas y piso único, y ático de calle y piso igualmente únicos. Los plintos de las columnas han sido sustituidos por dos potentes ménsulas en las dos extremas y por *putti* tenantes en las interiores. En la casa central vemos un relieve de tema eucarístico que representa a un pelícano dando de comer a sus crías, y en las laterales sendos lienzos de *La estigmatización de san Francisco de Asís* (izda.) y de *Santo Tomás de Aquino escribiendo* (dcha.). En la calle central del cuerpo se abre una hornacina avenerada para una imagen moderna de la titular que sustituyó a la original, robada en 1985, y en las laterales sendos lienzos de agitada composición que representan a *San Martín partiendo la capa* (izda.) y a *San Miguel combatiendo al demonio* (dcha.). En el ático, lienzo de *Nuestra Señora de Magallón*, como lo indica la inscripción que recorre la parte superior del lienzo: “LA VIRGEN DE MAGALLON”, flanqueado por dos columnas salomónicas y por aletones vegetales con pináculos y ángeles desnudos en los extremos. El retablo se remata con una imagen de Dios Padre, en actitud bendiciente con el orbe, rodeado por otros dos *putti* recostados sobre el frontón partido. La disposición de las figuras representadas en las pinturas de este retablo demuestran que el artista tuvo en cuenta la coherencia del conjunto; así, el san Francisco y el santo Tomás del banco están orientados hacia la parte central, al igual que ocurre con el san Martín y el san Miguel de las calles laterales del cuerpo, mientras la Virgen del ático mantiene la axialidad marcada por la imagen de la hornacina central.

El *San Francisco de Asís* (cat. 47a) (il. 304) del banco se sitúa en un paisaje natural abierto y está arrodillado y casi de perfil, orientado hacia un potente resplandor en el ángulo superior derecho en cuyo centro se sitúa el serafín alado, mostrando las llagas en las manos; en la parte inferior, tras un pequeño promontorio, se intuye la figura casi imperceptible de León.

Santo Tomás de Aquino (cat. 47b) (il. 305) ocupa el centro del lienzo, viste el hábito de su orden sobre el que se intuye el medallón solar y la cadena de oro, y se sitúa en un interior vagamente definido, sentado ante una mesa vestida con libro abierto, tintero y pluma, en el momento de ser sorprendido por la paloma inspiradora del Espíritu Santo, que se recorta sobre un resplandor de luces doradas; completan la escena unos libros en el suelo, en el ángulo inferior izquierdo, y en el opuesto un cortinaje recogido en tonos oscuros.

El *San Martín partiendo la capa* (cat. 47c) (il. 306) es una representación casi idéntica, aunque invertida y con fondo de paisaje natural, a la que aparece en un segundo término en el lienzo principal del retablo de San Martín en la seo oscense, para las que se ha señalado una posible influencia, en la figura del caballo, de la serie de los

¹³³⁹ . NONELL, 1892, p. 251.

Doce Césares de Jan Van der Straet (*Stradanus*)¹³⁴⁰, aunque la postura del santo responde a una tradición que tiene también su plasmación en el grabado popular, como vemos en la estampa firmada por Lalana en 1659¹³⁴¹ (il. 307). En la pintura llama poderosamente la atención la sensación dinámica conseguida mediante las torsiones de las figuras (incluida la del caballo) y la complicación en los pliegues del amplio manto rojo.

El *San Miguel combatiendo al demonio* (cat. 47d) (il. 308) muestra al jefe de las milicias celestiales de pie, pisoteando al demonio con su pierna derecha y armando su brazo diestro para descargar un espadazo sobre aquél, quien rendido levanta su mano solicitando clemencia. Los contrastes entre los rojos de la capa y los azules-verdosos con toques dorados del fondo son aquí lo más destacado. La composición obedece a una interpretación personal de la célebre composición de Guido Reni, mezclada con elementos de un grabado fechado en 1600 de Johan Wierix¹³⁴² (il. 309).

En el lienzo del ático (cat. 47e) (il. 310), una Virgen coronada, en posición frontal y sentada sobre un rosal, sostiene con sus manos al Niño desnudo. Ambas figuras recuerdan bastante a las de otra obra del ejeano: el *San Simón Stolz recibiendo el escapulario de la Virgen del Carmen* (1671; Pamplona, Museo de Navarra), en cuyos rostros –especialmente el de la Virgen– apreció Esteban Casado “una mayor sequedad y un cierto aire anodino” que atribuyó a la participación del taller¹³⁴³.

La advocación de la Virgen del Moncayo tiene su origen en una imagen de la Virgen con el Niño de estilo románico venerada originalmente en una ermita de Magallón situada en el lugar donde en el s. XIV se levantó la espléndida iglesia mudéjar de Santa María de la Huerta (actualmente en estado de ruina), que en el s. XVII pasó a servir como templo a los dominicos instalados en Magallón¹³⁴⁴. Dicha imagen protagonizó en 1283 una milagrosa traslación a los montes de Leciñena, donde según la tradición se apareció a un pastor en un lugar donde hoy se alza un santuario a ella dedicada, aunque la talla a la que se rinde culto es una reproducción de la original, destruida en la guerra civil. Este acontecimiento quedó registrado en una relación manuscrita en pergamino que al parecer estaba fijada en las puertas del santuario, y de la cual fray Francisco Fénix de Canales (natural de Talavera de la Reina y religioso de la orden mendicante de los Siervos de Nuestra Señora) hizo un traslado que fue impreso con el título *Historia del milagroso aparecimiento y venida de la Santa Imagen de nuestra Señora de Magallon, a la santa casa deste nombre, donde oy esta* (Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1614), publicado conjuntamente con un *Sermón de la conversion y lagrimas de Santa Maria Magdalena* hecho y predicado por el citado Francisco Fénix de Canales; ambos textos se dedicaron –según se informa en la portada– a Magdalena Iusta (Justa) de Copones, mujer de Martín Francés (menor de días), devotos de la Magdalena y de Nuestra Señora de Magallón. Se da la circunstancia de que el citado Martín pertenecía a la familia Francés de Urritigoiti “... a quien llamamos oy franceses, en Navarra la baxa”, y era hermano de los mencionados Juan Bautista, Lorenzo, Diego Antonio, Miguel Antonio, etc.¹³⁴⁵.

¹³⁴⁰ . ECHEVERRÍA GOÑI, 1998, p. 90.

¹³⁴¹ . En esta curiosa estampa, de aire retardatario, aparecen en segundo plano dos figuras que, según la inscripción que las acompaña, representan a los duques de Villahermosa.

¹³⁴² . *Ibidem*.

¹³⁴³ . CASADO ALCALDE, 1978, p. 524 y foto 40.

¹³⁴⁴ . Sobre este edificio y su historia constructiva, véase el estudio de Pedro Luis Hernando y José Carlos Sancho en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, t. II, pp. 45-92.

¹³⁴⁵ . Así aparece reflejado en el árbol genealógico de esta ilustre e influyente familia elaborado por el profesor José Ignacio Gómez Zorraquino (GÓMEZ ZORRAQUINO, 1987 b, p. 55).



Portada conjunta del *Sermón de la conversión y lágrimas...* y de la *Historia del milagroso aparecimiento...* (Zaragoza, 1614) de Francisco Fénix de Canales.

La portadilla de la *Historia* se ilustra con un grabado calcográfico (il. 311) que representa el momento de la aparición de la Virgen al pastor y que por su composición recuerda bastante algunas estampas pilaristas. No parece, sin embargo, que Berdusán se sirviera de esa imagen para su pintura, pues ambas presentan notables diferencias.

Al igual que sucedió con las pinturas del retablo de la Inmaculada en este mismo edificio, la atribución a Berdusán de los lienzos de este mueble litúrgico fue planteada, en función de criterios formales, por los profesores M^a. Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis¹³⁴⁶; atribución que se ha visto corroborada con el hallazgo de la firma y la fecha (1685) en alguno de los lienzos¹³⁴⁷.

En cuanto al proceso de realización del retablo, el 29 de abril de 1688 “...se sacaron del archivo 116 escudos...” para el dorado del mismo¹³⁴⁸; de este dato cabría deducir que la mazonería estaba terminada, si no fuera porque en una reunión de los jurados de Magallón que tuvo lugar el 30 de enero de 1689 se planteaba

“... que se ha de hacer un retablo para la Madre de Dios del Pilar, el qual ha de serbir de colateral con el de la Concepción. Y que la Yglesia Parroquial de esta Villa habrá imbiado embaxada pidiéndole alguna cantidad para ayuda a esta fábrica que le parecía el que se mandaran la cantidad de

¹³⁴⁶ . ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 284.

¹³⁴⁷ . El hallazgo se produjo durante una limpieza y fue dado a conocer por la profesora María Concepción García Gainza (VV.AA., 1998, p. 84 (nota 60), aunque sin incluir la transcripción de la/s firma/s ni su ubicación. El estado actual de los lienzos hace imposible, por el momento, la localización de la/s inscripción/ones.

¹³⁴⁸ . A.P.M., *Libro de la Yglesia Parroquial de la villa de Magallón que principia en 9 de Maio de mil seiscientos ochenta y seis años, de entradas y salidas de dicha Yglesia*, Salidas de 1688, f. 9 v. Citado en: ÁLVARO ZAMORA, 1985, p. 283 (nota 16).

*sessenta libras jaquessas y que éstas fueran de ventas de Aguas después de pagadas y cumplidas aquellas obligaciones, que la Villa tubiere lo qual en conformidad de votos se determinó*¹³⁴⁹

Ignoramos en qué fase de realización estaría el retablo en ese momento, aunque sabemos que el dorado se contrató el 4 de noviembre de 1701 por 275 libras jaquesas con el maestro José de Altarriba, “... vezino de la ciudad de Tarazona, residente en la ciudad de Tudela...”¹³⁵⁰; éste realizó varios viajes a Zaragoza para proveerse del oro necesario y debió de cumplir con el plazo de entrega (agosto de 1702), pero no sucedió lo mismo con los pagos, que se fragmentaron y dilataron hasta 1705¹³⁵¹.

En cuanto a la autoría del retablo, únicamente podemos apuntar la conexión formal con el estilo del taller de Francisco Franco, al que se le ha atribuido¹³⁵².

El retablo mayor de la parroquial de Villafranca de Ebro (Zaragoza)

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Villafranca de Ebro (Zaragoza) (cat. 48) (il. 312) se presenta en la actualidad elevado sobre un zócalo de piedra vista, de dudoso acierto estético, que vino a ocupar la parte correspondiente a la parte inferior del mueble, perdida durante la guerra de la Independencia. Este conflicto bélico afectó de lleno a Villafranca -allí tuvo lugar la rendición del general francés Léfèvre- y particularmente a sus dos iglesias, cuyos retablos, entre ellos el contratado por el pintor Domingo Durango y el tallista Juan de Palomines¹³⁵³, fueron quemados. El efecto devastador que la contienda tuvo para los bienes muebles (y en concreto para los retablos de la iglesia de San Miguel) se puede rastrear comparando la relación de altares contenida en la visita pastoral de 1771, en la que se nombran, además del mayor, los del Pilar, Desposorios de san José, Santa María Magdalena, San Pedro mártir, Santo Cristo, San Roque y Rosario¹³⁵⁴, con la escueta referencia que hace el cura regente José Berché en la instrucción de la visita pastoral de 1849: “*No hay mas que un altar su advocacion San Miguel Arcangel...*”¹³⁵⁵.

El retablo es del tipo prechurrigueresco y tiene cuerpo de tres calles, de dos pisos las laterales, y ático de una sola calle y forma de medio punto que se adapta a la cabecera de la iglesia. Las calles están separadas por cuatro columnas salomónicas con decoración carnosa de racimos de vides. En la central se dispone un gran lienzo del titular sobre el cual hay un tarjetón con la inscripción: “*QUIS / SICUT DEUS / 1687*”. En la calle lateral izquierda, lienzos de *San Francisco de Asís estigmatizado* (abajo) y *San José con el Niño* (arriba), y en la opuesta de *Santa Teresa de Jesús* (abajo) y *San*

¹³⁴⁹ . A.H.P.B., not. Pedro Diego Pla, 1689, s.f. Reproducido en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, p. 141 (nota 203).

¹³⁵⁰ . Doc. 40. Desconocemos si existe alguna vinculación familiar entre este maestro dorador y la saga de pintores del mismo apellido (Jusepe, Nicolás, Pedro y Miguel) naturales de Cariñena y activos en Zaragoza.

¹³⁵¹ . A.P.M., *Libro de aniversarios de 1633 en adelante*, que incluye “Memoria de los frutos que la iglesia de Magallon tiene en ser para enjugar lo que debe... de 1704” (f. 8 v.) y “Memoria de lo que se debe del retablo de la Virgen del Pilar asta 25 octubre de 1703” (ff. 18 v., 20 v., y otros sin foliar). Citado en: ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, pp. 283-284 (nota 17). Cfr. PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, pp. 142-143.

¹³⁵² . ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 284.

¹³⁵³ . ABIZANDA Y BROTO, 1917, t. II, pp. 27-28.

¹³⁵⁴ . A.D.Z., “Visitas pastorales”, caja 219, *Visita pastoral de Juan Saenz de Buruaga* (1771-1774), Arciprestazgo de Zaragoza.

¹³⁵⁵ . A.D.Z., *Instrucción de Santa Visita*, año 1849, s.f.

Antonio de Padua y el Niño Jesús (arriba); todas estas figuras aparecen orientadas hacia la calle central. Un entablamento bastante desarrollado da paso al ático, presidido por un lienzo del *Calvario* flanqueado por pilastras y columnas salomónicas, todo ello envuelto por una estructura semicircular con movida decoración vegetal con angelotes, y rematado por un tarjetón que encierra el escudo del encargante: en campo de oro un árbol de sinople y león de gules empinado, descripción que plantea alguna alteración respecto de la de los blasones de los linajes Íñiguez (Jaca) e Íñigo (Zaragoza), donde el árbol es sustituido por un ramo de sinople que el león sostiene entre sus garras ¹³⁵⁶.

En la pintura central (**cat. 48a**) (**il. 313**) aparece el titular en actitud bélica muy dinámica, portando amenazante la espada con la mano derecha y pisoteando a los demonios, que se retuercen en posturas convulsas muy marcadas; la figura de san Miguel y su movimiento aparecen destacados por la caprichosa disposición del manto en tonos azules, que forma tras él un círculo casi perfecto. El lienzo está firmado y fechado: “VIC^{te} / BERDUSAN / FAC^t / 1689” (zona central izda., junto a la rodilla derecha de san Miguel). Para la composición, Berdusán hizo uso del diseño ideado por Rafael (1518; París, Museo del Louvre) que fue grabado con ligeras variantes por Nicolás Beatrizet (**il. 314**), Gilles Rousselet y Pierre Lombard ¹³⁵⁷. La utilización del modelo rafaelesco tiene su interés, pues fue menos frecuentado que el de Reni por los pintores hispanos, aunque tanto aquél como éste fueron sometidos a múltiples variaciones, más o menos logradas. Un buen ejemplo lo tenemos en la interpretación dada al tema por Valdés Leal en su *Arcángel san Miguel* (h. 1654-1656; Madrid, Museo del Prado) (**il. 315**), en el que el personaje ha sido dotado de vestimenta y armamento mucho más enfáticos y belicosos, pero mantiene la postura rígida y poco armoniosa del grabado ¹³⁵⁸, cosa que no sucede en el lienzo villafranquino, donde la posición de avance impetuoso resulta más conseguida por coherente y expresiva. Berdusán lo logra cambiando y flexionando la pierna de apoyo, y forzando el escorzo de los dos brazos, lo que aumenta la sensación de profundidad y avance rápido de la figura, en algo próximo al *San Miguel* de Lucas Vosterman según Rubens (**il. 316**). Lejos de estas soluciones queda ya la que propone el grabado abierto por Johan Wierix (**il. 309**), aunque reste algún recuerdo en la inclinación de la cabeza y la torsión del tronco. Algo similar sucede con el *San Miguel* (Houston, Sarah Campbell Bloffer Foundation) (**il. 317**) de Claudio Coello, en el que los modelos de Rafael/Beatrizet y Wierix se combinan, sin que prevalezca ninguno de ellos.

El *San Francisco de Asís* (**cat. 48b**) (**il. 318**) ofrece similar composición al lienzo coetáneo del banco del retablo mayor de las dominicas de Tudela, y al del banco del retablo de la Virgen del Pilar en Magallón, aunque adaptada al formato vertical y con un trabajo más esmerado en el rostro del santo. Sobre él, otra tela nos presenta a san José (**cat. 48c**) (**il. 319**), de pie y en ligera postura de avance, vestido con túnica azul y amplio manto marrón, sosteniendo sobre un paño blanco al Niño Jesús desnudo, con quien cruza la mirada; junto a ellos, a la derecha, una mesa vestida con mantel rojo de pliegues marcados sobre la que descansan la vara florida y una bandeja con frutas; la

¹³⁵⁶ . VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, 2002, p. 466.

¹³⁵⁷ . El primero de estos grabadores no es autor extraño en Aragón, por cuanto alguno de sus grabados a buril, como el *de María distribuyendo rosarios entre los creyentes* (Roma, h. 1548-1553) fue ampliamente copiado o sirvió de inspiración a muchos artistas locales (MORTE GARCÍA, 1997, p. 123). Un ejemplo de la influencia de esta estampa en la pintura barroca aragonesa contemporánea de Berdusán puede verse en: LOZANO LÓPEZ, 2003, pp. 311-323.

¹³⁵⁸ . VALDIVIESO, 1991, pp. 84-85. Sin embargo, en la versión de h. 1659-1660 (Sevilla, iglesia de la Magdalena), Valdés Leal ya introduce algunas modificaciones pictóricas y compositivas que aportan una mayor fogosidad (Ibidem, pp. 166-167).

pintura guarda muchas similitudes con otra existente en la parroquial de Hecho, aunque el modelado y el claroscuro más acentuados y el busto algo “sucio” de José la emparentan más con un ejemplar de dudosa atribución conservado en la iglesia de Fuendejalón. La iconografía de san José con el Niño en brazos, que parece dar réplica visual a lo escrito por el P. Jerónimo Gracián cuando dice de José que “*tomaba al Niño entre sus brazos y le llevaba cantándole cancioncillas, le acariciaba cuando lloraba, le mecía para que durmiera...*”¹³⁵⁹, se inicia, en el caso de Berdusán, con uno de los lienzos del retablo mayor de la parroquial de San Pedro en Olite (Navarra), obra fechable h. 1681-1683¹³⁶⁰. En todas estas versiones se aprecia una cierta similitud, que atañe fundamentalmente a la pose y actitud de José, con el cuadro de Francisco Camilo *San José con el Niño dormido* (Madrid, Museo del Prado) (il. 320), que estuvo en el Museo de Huesca y que el profesor Diego Angulo identifica con una de las pinturas del retablo de la iglesia de San Felipe el Real (noviciado de los jesuitas) en Madrid, o con el del mismo autor y asunto que preside un retablo en el convento de las benedictinas de Toledo¹³⁶¹.

El lienzo dedicado a la santa de Ávila (cat. 48d) (il. 321) la representa vestida con el hábito carmelitano completo y sentada ante una mesa vestida con tapete verde; sostiene levemente la pluma con su mano derecha y posa la izquierda sobre el libro abierto, mientras dirige su mirada hacia lo alto, en acusada torsión, para ver la paloma inspiradora del Espíritu Santo que aparece ante un resplandor en el ángulo superior izquierdo. De este lienzo hizo Carlos Berdusán una copia en 1701 que se conserva en la catedral de Pamplona¹³⁶². En el lienzo situado sobre el anterior (cat. 48e) (il. 322), san Antonio está de pie –aunque flexiona las piernas de manera algo forzada– y en postura de tres cuartos, con la mano derecha pegada al pecho y la izquierda sosteniendo un paño blanco, junto a una mesa vestida con tapete rojo y ramo de azucenas sobre la que se sitúa el Niño desnudo, que tiende sus brazos hacia el santo mientras pisa con uno de sus pies un libro cerrado; la figura del Niño, en *contraposto*, resulta prácticamente idéntica a la de un *Niño Jesús en orla de flores* de clara filiación rubeniana que estudiaremos más adelante¹³⁶³. La presencia del franciscano puede deberse a la importancia de su culto en la localidad, pues tal como refiere la *Instrucción de Santa Visita* de 1849¹³⁶⁴, en la iglesia de Villafranca, además del santo titular, “... *hay devoción particular a San Antonio Abad y San Roque*”.

En cuanto al lienzo del *Calvario* (cat. 48f) (il. 323), presenta a los tres personajes habituales, en disposición simétrica, de acuerdo con el modelo que Berdusán utiliza de manera invariable.

En general, apreciamos en todas estas pinturas un modelado más apretado y una preocupación mayor por el dibujo, así como una reducción tonal en la paleta, rasgos todos ellos que podrían interpretarse, en comparación con lo visto anteriormente, como un cierto retroceso estilístico. No obstante, el estado de la conservación de las pinturas impide una valoración precisa.

Una vez descritas las pinturas que integran este mueble litúrgico, pasaremos a las cuestiones relativas al encargo.

¹³⁵⁹ . GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, 1614.

¹³⁶⁰ . La atribución de esta obra al ejeano aparece por vez primera en: ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 b, p. 287.

¹³⁶¹ . ANGULO ÍÑIGUEZ, 1959, pp. 92-93 y lám. I.

¹³⁶² . ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 a, pp. 240 y 264 (il.).

¹³⁶³ . *Vid.* apartado 3.2.6.

¹³⁶⁴ . A.D.Z., *Instrucción de Santa Visita de 1849*, s.f.

En origen, la actual iglesia parroquial sirvió como capilla del señor de Villafranca de Ebro, el infanzón –y desde 1703 marqués- Juan Miguel Íñiguez y Eraso. El templo, puesto bajo la advocación de San Miguel Arcángel, pasó a sustituir como parroquia a la más antigua de Santa María Magdalena, que a comienzos del s. XVIII estaba en situación de ruina, como se deduce del mandato de visita del arzobispo Juan Sáenz de Buruaga del año 1772:

“[...] *Separese este sagrado lugar [el cementerio] con tapia elevada, y de buena fabrica del terreno de la Iglesia vieja, que se esta cayendo a pedazos [...] hallamos que en el principio de este Siglo en el año pasado de mil setecios. y quatro, se previene y declara por uno que la obligacion de reparar la Iglesia vieja bajo el titulo de Sta. Maria Madalena toca y corresponde a los Jurados y Concejo de este lugar [...]*”¹³⁶⁵

; no obstante, en las décadas de 1660-1670 la iglesia primitiva no sólo desempeñaba con normalidad su actividad cultural, sino que la incrementaba, como lo demuestra el hecho de que el 16 de marzo de 1661 el vicario general de la diócesis, Diego Gerónimo Sala, diera licencia para fabricar en ella una capilla “... *que nuebamente quieren hacer los devotos de la Virgen S^{ma}. del Rosario...*” y que el 20 de mayo de 1674 el dominico Juan Francisco Hurtado de Mendoza, del convento de Predicadores de Zaragoza, fundase la cofradía del Rosario en la iglesia “... *intitulada de Santa Maria Madalena*”, acto testificado por el notario de Villafranca Miguel Antonio San Juan para el que el citado Hurtado contaba con la autorización preceptiva del P. Tomás de Valgornera, vicario general y provincial electo de la Santa Provincia de Aragón de la orden de Santo Domingo¹³⁶⁶.

En 1694 Miguel Íñiguez fundó en la nueva iglesia una capellanía laical¹³⁶⁷ que no quedó reducida de sus cargas eclesiásticas hasta el año 1911, fecha en la que todavía se conservaba, aunque en estado ruinoso, el sepulcro con los restos de los antepasados del entonces marqués, José Millán¹³⁶⁸.

La iglesia se construyó como capilla adosada al palacio señorial y se comunica con él por medio de tribunas, conexión que en la arquitectura española evidencia, como es sabido, los débitos respecto de la influencia escurialense. El hastial de la iglesia presenta, en la parte correspondiente a la altura del palacio, una estructura de tres pisos y tres calles, la central ligeramente retranqueada, en cuyo piso inferior se abre la portada, y las otras dos que, en realidad, son los cuerpos bajos de las torres. La puerta consta de un vano en arco de medio punto enmarcado por pilastras fajadas, un entablamento con friso y cornisa, y un segundo cuerpo con pináculos en los extremos y hornacina central flanqueada por el mismo tipo de pilastras, y rematada en arco escarzano. En una segunda altura las calles laterales disponen de balcones y en la tercera se concentra una austera decoración geométrica a base de pilastras, óculos y rombos inscritos dispuestos en torno a un vano de iluminación central en arco rebajado. Un entablamento rematado por un alero poco volado da paso, en la zona central, a un original aunque sobrio tímpano curvo partido, y en los laterales a los dos últimos cuerpos de las torres, de planta cuadrada el inferior y octogonal el superior, que rematan en cupulillas coronadas por pináculos; entre las torres se aprecia la contundente presencia de la cúpula hemiesférica.

¹³⁶⁵ . A.P.V.E., *Quinque libri*, t. II (1703-1787), f. 310 r.

¹³⁶⁶ . A.P.V.E. *Libro de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario* (1674-1768), s.f.

¹³⁶⁷ . A.D.Z., *Instrucción de Santa Visita*, año 1849, s.f.

¹³⁶⁸ . A.P.V.E., *Libro de la celebración de misas y aniversarios* (1712-1911), f. 125 v.

El templo, de cruz griega inscrita en un cuadrado, tiene un tramo a los pies, entre las torres, a modo de atrio –y sobre él un coro elevado- pero funciona espacial y visualmente como un edificio de planta central, debido a la amplitud del crucero y a la contundente presencia de la cúpula rebajada sobre pechinas; si a ello le sumamos la presencia de las tribunas a ambos lados del presbiterio, la fábrica resulta, tanto al interior como al exterior, una versión reducida del templo de San Lorenzo del Escorial



Exterior de la iglesia y palacio de Villafranca de Ebro.

Iglesia y palacio, contruidos en ladrillo sobre un zócalo pétreo, forman una unidad arquitectónica únicamente rota por la mayor elevación de las torres del templo. Por la parte delantera, las fachadas de ambos edificios están alineados –exceptuando un ligero resalte en los cuerpos inferiores de las torres- y existe una clara continuidad en la división en altura marcada por las líneas de impostas y por los vanos (especialmente las dos puertas, idénticas en su estructura formal y simétricas en su ubicación). El palacio presenta exteriormente el aspecto típico de las casas-palacio renacentistas aragonesas tal como quedó formulado en el s. XVI: tres plantas sobre rasante (también son visibles los huecos de iluminación y descarga de los sótanos, abiertos en el basamento pétreo), ventanas y acceso principal en el piso inferior, balcones en el piso noble y galería de arquillos de medio punto doblados –en este caso encajados entre pilastras- que da paso a un alero volado de ladrillo aplantillado. Por el interior, el tradicional patio abierto columnado, habitual en los palacios renacentistas, ha sido sustituido como elemento distribuidor por un zaguán que comunica con las plantas superiores mediante una escalera imperial (en lugar de la claustral).

¹³⁶⁹ . BORRÁS GUALIS, 1984 c, p. 224.

No obstante todo lo anterior, lo más interesante del edificio reside precisamente en que el palacio se prolonga por su parte posterior mediante un ala simétrica a la iglesia, formando una planta en “U” que es únicamente visible –con dificultad- desde la zona ocupada por la huerta –el “*dilatado jardín*” del que habla Pascual Madoz ¹³⁷⁰ - que da al río Ebro. Se trata, por tanto, de una planta abierta con implicaciones urbanísticas, genuinamente barroca, que es preciso relacionar con algún ejemplo cercano en el tiempo que inaugura, en Aragón, la nueva tipología palacial de filiación italiana. Nos referimos evidentemente al palacio de Morata de Jalón ¹³⁷¹, obra que Francisco Sanz de Cortés, marqués de Villaverde y conde de Morata, contrató en 1671 con el maestro de obras bearnés Juan de Marca. En Morata, la iglesia –en ese caso preexistente- y las alas del palacio forman una planta en “H” que configura una gran plaza pública delantera y un jardín privado trasero, de modo similar a lo que sucede en Villafranca. La conexión tipológica entre ambos edificios no es en absoluto casual, pues el conjunto arquitectónico de Villafranca fue con toda probabilidad el objeto del contrato formalizado el 22 de marzo de 1675 ¹³⁷² por el infanzón Miguel Íñiguez y el maestro de obras Juan de Marca, aunque en el documento –y lo mismo sucede en el bastardelo ¹³⁷³ - no se detallan los pactos del acuerdo. De esta forma y como ya señaló el profesor Borrás ¹³⁷⁴, la nueva tipología palacial barroca nace en Aragón vinculada directamente a la presencia del maestro Juan de Marca y, de forma coincidente, al ascenso social de ciertos individuos pertenecientes a la baja nobleza: Francisco Sanz de Cortés, quien obtuvo del rey Carlos II el marquesado de Villaverde en 1670, y Miguel Íñiguez, que recibirá de Felipe V el de Villafranca de Ebro en 1703.

La fecha de la capitulación citada con Juan de la Marca coincide con el momento en que Juan Miguel Íñiguez y Eraso, infanzón zaragozano, se hizo con el señorío de Villafranca, que desde 1626 había pertenecido a los Funes de Villalpando, marqueses de Osera y antes señores de la baronía de Quinto ¹³⁷⁵. Tan sólo unos días después de firmar la capitulación, el 1 de abril, Juan Miguel Íñiguez otorgó un poder en blanco a su padre, Miguel Íñiguez, y ese mismo día hizo testamento “*estando sano*” en el que además de las mandas habituales (entierro, misas, pago de deudas legítimas...) nombra heredero y executor a su progenitor ¹³⁷⁶.

Acerca de Juan Miguel Íñiguez disponemos de algunas informaciones documentales, todavía demasiado dispersas para poder elaborar con ellas un perfil biográfico coherente. Los primeros datos fueron dados a conocer por Gonzalo M. Borrás ¹³⁷⁷, a quien Francisco Javier Cañada proporcionó algunas noticias extraídas de los *Libros de Reales Provisiones* del Archivo de la Real Audiencia; en esta fuente, Miguel Íñiguez aparece como señor temporal de Villafranca y domiciliado en Zaragoza el 4 de septiembre de 1685, y de nuevo, ahora nombrado Juan Miguel Íñiguez, el 10 de junio de 1691; Cañada corroboró también la concesión en 1703 por Felipe V del marquesado de Villafranca de Ebro, título que sin duda no es ajeno a los méritos conseguidos por la promoción artística llevada a cabo en su señorío.

¹³⁷⁰ . MADOZ, 1845-1850 / 1986, p. 236.

¹³⁷¹ . Acerca de este edificio, además del trabajo del profesor Gonzalo M. Borrás ya citado, puede verse una descripción del edificio y un resumen de su historia reciente en: CUARTERO LAUSÍN, 2002.

¹³⁷² . Doc. 26.

¹³⁷³ . A.H.Prot.Z., not. José Sánchez del Castellar, Bastardelos (1674-1676), s.f.

¹³⁷⁴ . BORRÁS GUALIS, 1984 c, pp. 204-205.

¹³⁷⁵ . Con anterioridad, Villafranca perteneció a la baronía de Osera, fundada h. 1468 por Gaspar de Ariño, y aún antes a la de Alfajarín, al menos desde el s. XIV.

¹³⁷⁶ . A.H.Prot.Z., not. José Sánchez del Castellar, 1675, f. 641 r.

¹³⁷⁷ . BORRÁS GUALIS, 1984 c, p. 204, nota 13.

Por nuestra parte, sabemos que en 1670 es nombrado en sendos actos notariales como mercader e infanzón señor de Villafranca, domiciliado en Zaragoza ¹³⁷⁸, y que poco después de firmar la capitulación con Juan de Marca es consignado para recibir varios pagos importantes; en concreto, el 7 de mayo de 1675 Baltasar Pérez de Nueros, capellán de la capellanía fundada por el difunto Juan Pujadas y Gamboa en la capilla de San Miguel de la parroquial de La Vilueña, le consigna e insolutunda para que se cobre 425 libras que le debe “*de algunos derechos que tiene*” como capellán de Pedro Pablo Ximénez de Urrea, conde de Aranda ¹³⁷⁹; y el 1 de octubre Francisco Hospital, arcediano de los Valles de la catedral de Huesca, consigna a su favor 365 libras, 6 sueldos y 4 dineros ¹³⁸⁰. En un poder otorgado en 1685 figura como diputado del reino ¹³⁸¹, y al año siguiente como tesorero general de la Santa Cruzada del reino de Navarra ¹³⁸². En 1694 Juan Miguel Íñiguez seguía domiciliado en Zaragoza y era señor del lugar de Villafranca de Ebro ¹³⁸³. Seis años después, hubo de hacer frente a las pretensiones de Magdalena Gómez de las Cuevas, condesa del Montijo y marquesa de Osera, Castañeda y la Algava, que intentaba hacerse con el dominio del lugar de Villafranca y sus términos. Sus alegaciones fueron redactadas por el canónigo del Pilar José Félix Amada Torregrosa el 20 de noviembre de 1700 ¹³⁸⁴, aunque este eminente historiador hubo de elaborar una adición el 11 de enero de 1702; ambos textos fueron dados a la imprenta y adornaban su portada con un grabado xilográfico del arcángel San Miguel ¹³⁸⁵ (il. 324).

Nos interesan especialmente las páginas iniciales del texto de 1700, pues nos proporcionan una interesante información sobre los distintos poseedores del señorío, sobre cómo fue a parar a manos de Juan Miguel Íñiguez y sobre las actuaciones edilicias llevadas a cabo por éste, que constituyeron un aspecto fundamental en la argumentación de las partes litigantes:

“Siendo Señor, legitimo sucesor, y verdadero poseedor de los bienes aprehensos el Ilustre Don Francisco Jacinto de Funes y Villalpando, Marques de Ossera, contraxo legitimo matrimonio con la Ilustre Doña Atanasia Abarca de Bolea, Marquesa de Ossera [...] Muerto dicho Marques D. Francisco Jacinto, vendio la dicha Marquesa diez mil libras de sus creditos dotales, a favor de D. Manuel de Ycis y Jaca, a cuya instancia se decreto, por esta Real Audiencia, citacion, en el Processo de Monitoria Pignoraticia, contra el Ilustre Marques de Ossera Don Joseph de Funes y Villalpando, Hermano del dicho Marques Don Francisco Jacinto, poseedor actual entonces de dichos bienes, despues de la muerte de dicho su Hermano, para que le pagara al dicho Jaca las dichas diez mil libras del dicho credito dotal.

¹³⁷⁸ . A.H.Prot.Z., not. Tomás Andrés, años 1670-1671 (carpeta 3037), f. 977 v.

¹³⁷⁹ . A.H.Prot.Z., not. José Sánchez del Castellar, año 1675, ff. 918 r.-920 v.

¹³⁸⁰ . A.H.Prot.Z., not. José Sánchez del Castellar, año 1675, ff. 1978 r.-1979 v.

¹³⁸¹ . *Loc. cit.*, año 1685, f. 33 v.

¹³⁸² . *Loc. cit.*, año 1686, f. 816 v.

¹³⁸³ . A.H. Prot.Z, not. José Sánchez del Castellar, año 1694. En este documento, José Barceló, mayordomo mayor y colector del arzobispado de Sevilla, deposita en poder de Juan Miguel Íñiguez y Erasso, “*hijodalgo Señor del lugar de Villafranca de Ebro domiciliado en la presente ciudad*” 3.400 libras jaquesas para atender las mandas testamentarias de dicho José Barceló, hechas en Sevilla en 1690, por las que nombraba legítimo, único y universal heredero a José de Bayas, provisor y vicario general de la ciudad y arzobispado de Sevilla.

¹³⁸⁴ . AMADA TORREGROSA, 1700.

¹³⁸⁵ . De ambos impresos hemos podido consultar un ejemplar en: A.C.P., Superarmario 6, orden 1, ligamen 78, núm. 4.

*Y por no pagarlas, se executaron el Lugar de Villafranca, con sus Terminos, y el Monte de Ossera, juntamente con la jurisdiccion civil, y criminal; Y aviendose mandado vender dichos bienes, para pagar dichas diez mil libras, se subastaron en veinte mil libras Jaquesas, a favor de Don Domingo Andres Fuenbuena, con la moderacion de diez dias, y se intimo dicha tranza, y moderacion al dicho Ilustre Marques Don Joseph; y por aver usado de ella, llevo dicho Fuenbuena, Comprador de Corte, al Processo, las dichas veinte mil libras, y se le concedio, y otorgo vendiccion de Corte, en forma, del dicho Lugar, sus Terminos, Monte de Ossera, jurisdiccion civil, y criminal, y de todos los derechos Dominicales; y el dicho Fuenbuena cedio los derechos de dicha tranza a favor de Don Juan Miguel de Yñiguez”*¹³⁸⁶

A la vista del proceso narrado, parece claro que Juan Miguel Íñiguez obtuvo de forma legítima las propiedades referidas, aunque para ello pudo servirse del parentesco que le unía con Manuel de Icís, del que era cuñado, y con Domingo Andrés Fuembuena, su sobrino. No obstante, Íñiguez enseguida se aprestó a ampliar y enriquecer dichas propiedades, dadas las carencias y necesidades detectadas:

*“Hallandose el dicho Don Juan Miguel de Yñiguez en la posesion, y goze de dichos bienes, en fuerza del titulo referido, se parecio por parte de dicho Yñiguez en el dicho Processo de Monitoria Pignoraticia, y se alego, que en el dicho Lugar de Villafranca no avia Graneros para poner los granos de la Dominicatura, Meson, Horno, Herreria, Casas bastantes para los Vecinos, Palacio para hospedar los Señores, y finalmente, que la Iglesia, que avia en dicho Lugar, era muy indecente, sin Sacristia, ni Ornamentos, con total desconsuelo de los Vecinos de dicho Lugar, lo qual era necessario, y conveniente para la conservacion de los bienes aprehensos, y se aumentarían las rentas Dominicales: y la Real Audiencia nombro un Comissario perito, el qual, aviendo aceptado su Comission, y jurado, hizo relacion, mediante juramento, que avia necesidad de hazer dichas fabricas, y que eran necessarias, para hazerlas, diez y nueve mil y seiscentas libras jaquesas: y la Real Audiencia las decreto; y dicho Yñiguez vistraxo el dinero necessario, para que se hiziessen, como todo consta del Processo”*¹³⁸⁷

Respecto de la historia contemporánea del templo, y como ya se ha dicho al comienzo, tanto la fábrica como sus bienes muebles sufrieron los efectos de los dos sitios que experimentó la ciudad de Zaragoza durante la guerra de la Independencia. En el primero (1808), las tropas del general Léfêbre, que se batían en retirada, robaron un cáliz de plata, y en el segundo (1808-1809) los franceses acamparon en la población y cometieron numerosos excesos con sus habitantes y arremetieron con especial virulencia contra la iglesia, profanando y quemando imágenes, retablos, mobiliario y demás enseres, y convirtiendo finalmente el edificio en cuadra de caballos, tal como se recoge en una crónica coetánea hecha por Juan José de Valenzuela, cura de la localidad¹³⁸⁸. Por fortuna, el retablo mayor ardió sólo en su parte inferior, hasta el arranque del cuerpo, aunque ignoramos si en la parte quemada, correspondiente al banco, había alguna pintura, pues no existen en el archivo parroquial inventarios ni descripciones

¹³⁸⁶ . AMADA TORREGROSA, 1700, pp. 3-4.

¹³⁸⁷ . AMADA TORREGROSA, 1700, p. 5.

¹³⁸⁸ . Doc. 43.

anteriores a esa fecha. Sí los hay algo posteriores, concretamente de 1871, 1882, 1889, 1912 y otro sin fecha. Los tres primeros no contienen ninguna referencia al retablo mayor, mientras el de 1912 no sólo lo describe sino que además recoge la autoría a Berdusán ¹³⁸⁹ y el último no hace sino resumir la descripción del anterior, obviando la mención al autor. Recordemos en este sentido que la atribución de las pinturas del retablo al ejeano, aunque con alguna incoherencia histórica, la debemos a Julio Bernal y Soriano en su obra *Tradiciones histórico-religiosas...*, que vio la luz en 1880 ¹³⁹⁰, aunque la noticia –como en otros casos- cayó en un prolongado olvido historiográfico.

El *San José y el Niño* de la parroquial de Hecho (Huesca)

Este cuadro de caballete, que representa a *San José con el Niño* (cat. 50) (il. 325), conserva su marco original y cuelga actualmente sobre la puerta de acceso a la sacristía de la iglesia parroquial de San Martín de Tours en Hecho (Huesca). Se trata de una versión del tema muy aproximada a la que ocupa el colateral izquierdo del retablo mayor de Villafranca de Ebro (1689), al que remitimos para la descripción básica de la obra, aunque no podemos hablar de réplica debido a la existencia de algunas diferencias que atañen al tratamiento pictórico y al *attrezzo* que rodea a los protagonistas. Así, el cuadro de Hecho resulta más suave y homogéneo en la aplicación de los colores y en el modelado, con un claroscuro menos acentuado y una mayor limpieza y vaporosidad en la pincelada. En cuanto al decorado, aquí presenta una mayor riqueza, pues a la mesa vestida con el bodegón de frutas y la vara florida –elementos comunes a ambas obras– hay que añadir, en primer término, unas herramientas de carpintería dispuestas en el suelo y, a la izquierda y en segundo plano, una pieza arquitectónica con cortinaje recogido a contraluz. El fondo es el habitual en tonos ocres-dorados y en el ángulo superior derecho se agrupan una serie de cabezas aladas de angelitos que también faltan en el otro lienzo.

Estas diferencias pueden deberse a que, en este caso, se trataba de una obra pensada para la devoción privada, que implica una contemplación cercana y por tanto exige un trabajo más cuidado, mientras en una pintura para retablo, donde el efecto global se impone al detalle, el pintor puede permitirse algunas licencias que la observación distanciada apenas percibe. Este mismo fenómeno fue observado ya por los profesores M^a. Concepción García Gainza y Ricardo Fernández ¹³⁹¹, a propósito precisamente del *San José con el Niño* (1692) de la parroquia de Santa Eufemia en Villafranca de Ebro (Navarra) y su comparación con la pintura del mismo tema del retablo mayor de Olite, fechable h. 1683. También podría suceder, como ocurre en este último ejemplo, que la versión de Hecho correspondiera a una fecha más avanzada, ya en la década de 1690.

Madoz nos informa en su *Diccionario* que un incendio sufrido por la iglesia de Hecho en 1809, durante la guerra de la Independencia, provocó grave daño a la fábrica y la destrucción de todos sus ornamentos, estado en que permaneció hasta 1829, en que se comenzó a reedificar y perfeccionar, incorporando además a sus bienes en 1835 cinco altares del cercano convento del Pilar de mercedarios de Embún, que había sido suprimido a raíz de las medidas desamortizadoras ¹³⁹². Ignoramos si la obra que analizamos pudo formar parte del lote conventual, pues no hemos encontrado constancia documental sobre el mismo en el Archivo Diocesano de Jaca ni en el Archivo

¹³⁸⁹ . Doc. 45.

¹³⁹⁰ . BERNAL Y SORIANO, 1880, p. 236.

¹³⁹¹ , VV.AA., 1998, p. 196.

¹³⁹² . MADOZ, 1845-1850 / MADOZ, 1986, p. 178.

Parroquial, o bien fue una de las piezas que sobrevivió al incendio. Existen, sin embargo, otras hipótesis alternativas, como la proximidad geográfica de localidades navarras como Roncal o Garde con obra documentada de Berdusán, u otra más sugerente que pondría en relación la pieza con los descendientes y ejecutores testamentarios de Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés, natural del cercano pueblo de Javierregay; en este sentido, no olvidemos que la advocación de la capilla que éste tenía en la seo oscense coincide con la de la parroquial de Hecho.

La consulta del archivo parroquial no ha arrojado ningún dato significativo. Únicamente podemos señalar la existencia en el templo de una “*muy suntuosa*” capilla de San José, de la que nos da noticia una fundación de capellanía, con cincuenta escudos de renta anual, por parte de un Juan Pérez fallecido en 1640 ¹³⁹³.

En el año 1982 el cuadro estaba en la sacristía ¹³⁹⁴.

El retablo de la Transfiguración en Daroca

En 1689 Berdusán firma y fecha la última obra conocida que ejecutó para la ciudad de Daroca. Se trata de un lienzo de la *Transfiguración del Señor* (cat. 48) (il. 326) que ocupa la calle central de un retablo actualmente ubicado en la iglesia de Santo Domingo de Silos, pero que en realidad procede, como veremos, de una capilla de la iglesia de San Miguel; el resto de pinturas que componen este mueble litúrgico pertenecen a otra mano y son de muy inferior calidad.

El retablo, de mazonería dorada y policromada en azul, se compone de sotabanco (ahora eliminado), banco, cuerpo de tres calles separadas por cuatro columnas salomónicas y dos pisos laterales, y ático de tres calles rematado en semicírculo.

La pintura reproduce fielmente el relato evangélico:

“Seis días después Jesús tomó consigo a Pedro, a Santiago y a Juan, su hermano, y los llevó a un monte alto a solas. Y se transfiguró ante ellos. Su rostro brilló como el sol y sus vestiduras se volvieron blancas como la luz. Y se le aparecieron Moisés y Elías hablando con él...” ¹³⁹⁵

, sin mezclarlo con otras escenas ¹³⁹⁶, y muestra una composición convencional algo estática, con dos planos horizontales bien marcados y un eje vertical que determina una acusada simetría; los personajes extremos de la parte inferior (terrena) no resultan demasiado convincentes y apenas “conectan” física ni espiritualmente con la escena superior (celestes), donde el tratamiento etéreo y dinámico de la vestimenta de Cristo, el aspecto desmaterializado o desencarnado de su cuerpo (en actitud de avance, en lugar de aparecer sobrevolando o levitando) y la atmósfera clara y luminosa –casi

¹³⁹³ . A.P.H., *Quinque libri* (1629-1675), Difuntos, f. 183 r.

¹³⁹⁴ . Así consta en el *Inventario de la Diócesis de Jaca* (Palacio Episcopal), elaborado desde la década de 1980 por José Luis Lobera, José Ramírez y Jesús Lizalde.

¹³⁹⁵ . *Evangelio de san Mateo* (17, 1-13). Los evangelistas sitúan este episodio durante la predicación de Jesús en Galilea –es decir, dentro de la vida pública-, aunque bien podría tratarse de una interpolación de un hecho posterior a la Pasión. Sea como fuere, la Transfiguración es interpretada generalmente como una aparición milagrosa (una Cristofanía) que presagia la gloria de la Resurrección y la Ascensión (escena con la que a menudo se confunde). Cfr. REAU, 1996-1998 t. 1, vol. 2, pp. 597-603.

¹³⁹⁶ . Cosa que sí hicieron, por ejemplo, Rafael en su célebre cuadro para la catedral de Narbona (Pinacoteca Vaticana) o Rubens en el de los jesuitas de Mantua (Museo de Nancy), donde el asunto de la Transfiguración se funde con la curación del joven poseído (epiléptico), produciendo al mismo tiempo un contraste dramático y una ruptura en la unidad temática (Ibidem, p. 603).

monocromática- provocada por la aparición, resultan lo más acertado. El asunto de la Transfiguración no resultaba nuevo para Berdusán, pues con toda probabilidad ya lo había representado, en sus inicios como pintor, en el ático del retablo de la Dolorosa en la capilla de los Egüés de la catedral de Tudela ¹³⁹⁷

La estampa de Jan Sadeler según composición de Martin de Vos (**il. 327**) pudo servir de punto de partida, aunque la interpretación es, dentro de un mismo esquema general, suficientemente original como para no poder hablar de copia. Para el Cristo transfigurado, las referencias más claras las encontramos en el conocido lienzo de Rafael (1517-1520; Roma, Pinacoteca Vaticana), dado a la estampa por numerosos grabadores ya en el s. XVI: Nicolás Beatrizet, Agostino Veneziano, Giulio Bonasone, Cornelis Cort y Johannes Sadeler I; y sobre todo el Cristo que aparece en el *San Francisco de Asís en la capilla de la Porciúncula* pintado en 1574 por Federico Barocci para la iglesia de San Francisco de Urbino, que vio la estampa por vez primera en 1581 (**il. 328**), aunque se trata de una composición tremendamente exitosa que fue reproducida posteriormente en múltiples ocasiones. Como ha demostrado el profesor Benito Navarrete para el ámbito andaluz ¹³⁹⁸, no es extraña la utilización de la figura de este Cristo para la escena de la Transfiguración, como tampoco lo es la de la Virgen, tal como lo demuestra la estampa de P. Pontius según Rubens *San Francisco Seráfico Atlas* ¹³⁹⁹ (**il. 329**). Finalmente, para la pose de san Pedro pensamos que se puso tomar como pauta, con la obligada adaptación fisonómica, la que adopta el protagonista del *San Carlos Borromeo orando para liberar Milán de la peste* de Carlo Maratta según Domenico Cerrini (**il. 330**).

Por lo que respecta a la escasa fortuna historiográfica del retablo, de la existencia y procedencia de éste se dio noticia por vez primera en el borrador del inventario artístico del partido judicial de Daroca redactado por Juan Francisco Esteban Lorente ¹⁴⁰⁰, quien además identificó a los encargantes del retablo, la familia Orera, cuyo escudo en bajorrelieve policromado figuraba en los plintos extremos del sotabanco ¹⁴⁰¹, y describió las pinturas, que dató –sin establecer distinción cronológica entre ellas– en la primera mitad del siglo XVIII; sin embargo, nada dice en su texto de la inscripción del lienzo central, que debió de pasarle inadvertida. En 1998 el profesor Gonzalo M. Borrás publicó en primicia la presencia de la firma y fecha del lienzo ¹⁴⁰², noticia que Fabián Mañas Ballestín incorporó al año siguiente a su revisión del citado inventario ¹⁴⁰³, donde se aportan nuevos datos sobre el retablo, entre ellos la descripción de sus pinturas, las medidas totales (600 x 400 cm.), su ubicación original y sus encargantes.

En lo que a la ubicación se refiere, el profesor Mañas apunta a una capilla situada en el lado del Evangelio de la exparroquia de San Miguel ¹⁴⁰⁴, edificio que en los siglos XVII-XVIII experimentó una profunda transformación ornamental y constructiva en clave barroca de la que apenas quedan testimonios –con la notable

¹³⁹⁷ . GARCÍA GAINZA, 1998, p. 68

¹³⁹⁸ . NAVARRETE PRIETO, 1998, pp. 287 y 290.

¹³⁹⁹ . JUDSON y VAN DE VELDE, 1977, vol. XXI, II, núm. 288.

¹⁴⁰⁰ . ESTEBAN LORENTE, 1975-1980.

¹⁴⁰¹ . En la actualidad estos plintos se conservan exentos, separados del conjunto al que pertenecían, en la zona del presbiterio de la mencionada iglesia de Santo Domingo (**il. 331**). El escudo es cortado: 1º en campo de gules, libro de plata perfilado de oro; 2º en campo de azur, campana de oro.

¹⁴⁰² . BORRAS GUALIS, 1998, pp. 106 y nota 5. Por nuestra parte, hemos de apuntar que supimos de la existencia de la inscripción a raíz de una visita a Daroca realizada en el año 1995.

¹⁴⁰³ . MAÑAS BALLESTÍN, 1999.

¹⁴⁰⁴ . Dato que pudo haber tomado de Rafael Esteban (ESTEBAN ABAD, 1959). En el capítulo dedicado a “Linajes”, este autor habla de la familia Orera y dice que tenían “...capilla propia en la iglesia de San Miguel, que todavía se conserva” y que “es la capilla de la Transfiguración, primera del lado del Evangelio” (p. 331 y nota 1), aunque no hace alusión al retablo.

excepción de la capilla de los Heredia ¹⁴⁰⁵, abierta frente a la puerta principal- debido a las sucesivas y “duras” restauraciones que durante el siglo XX eliminaron los añadidos con el fin de devolver a la iglesia su aspecto original ¹⁴⁰⁶. Aunque el texto del profesor Mañas no concreta la ubicación exacta, deducimos de su descripción que la capilla donde se ubicó el retablo puede ser la que se edificó de nueva planta en la cabecera del templo, creando un nuevo espacio absidial. Afortunadamente, disponemos de diversos testimonios gráficos que nos muestran la iglesia antes de las intervenciones contemporáneas, y entre ellos algunas imágenes fotográficas donde se aprecia perfectamente el exterior de dicha capilla, levantada en piedra sillar y ladrillo y adosada al ábside central, con su correspondiente linterna (**il. 332**).

De la familia Orera, encargante del retablo, sabemos que fue una de las principales de la ciudad ¹⁴⁰⁷. De origen zaragozano, hemos documentado la presencia de alguno de sus miembros en esta ciudad, como Baltasar de Orera “...*natural de la ciudad de Daroca*...” que contrajo matrimonio con Dorotea Corcillas y Español el 28 de septiembre de 1648 en la iglesia del convento del Santo Sepulcro, donde ella residía ¹⁴⁰⁸. A finales del siglo XVI se trasladaron a Murero y Daroca (donde poseyeron abundantes propiedades agrícolas) y pasaron a formar parte de la clase de los “ciudadanos”, hasta que en 1663 accedieron al estamento nobiliario ¹⁴⁰⁹. Ejercieron gran influencia en el gobierno de la ciudad y levantaron su casa-palacio en la calle Valcaliente, que junto con la de Grajera y la Mayor era una de las más prestigiosas de Daroca. Miembros ilustres de este linaje fueron, entre otros, Micer Lázaro de Orera (lugarteniente del Justicia de Aragón), Antonio Orera (oficial eclesiástico), Ambrosio Orera (letrado), Ignacio de Orera y Rueda (capitán y gentilhombre de cámara de don Juan de Austria) y Lorenzo de Orera (justicia de Daroca).

Algunas ramas de los Orera emparentaron con otras familias linajudas como los Liñán, los Celaya, los de la Cueva o los Ursúa, linaje éste de origen navarro establecido en Daroca. De esta última unión quedan como testimonio visual los escudos respectivos –en piedra gris el de los Ursúa y en azulejo el de los Orera- que campean juntos en la fachada de la mencionada casa-palacio (**il. 333**), situada muy cerca de la iglesia de San Miguel, parroquia a la que ambas familias pertenecían (y en la que había una nutrida

¹⁴⁰⁵ . Esta capilla, bajo la advocación del Santo Cristo, fue concedida a Martín de Heredia, ciudadano de Daroca, y a sus herederos, en 1644 (A.D.Z., *Relación del estado de las iglesias del Arciprestado de Daroca mandada hazer por el Excmo. Sor. D. F. Juan Cebrian Arçobispo de Çaragoça del Consejo de Estado de su Magestad en el Sinodo que celebros en su villa de Valderrobres que se començo a 5 de Março y feneço a 30 de Abril de 1656*, f. 81 r.).

¹⁴⁰⁶ . Estas intervenciones se llevaron a cabo en 1919, 1946 y en la década de 1970. Para el proceso constructivo del edificio y para el estado exterior e interior de la iglesia tras las restauraciones puede verse la ficha correspondiente en: VV.AA., 1978. En esta ficha, sin embargo, nada se dice de la capilla ni del retablo de la Transfiguración.

Como consecuencia de las restauraciones, se dismantelaron algunos retablos de época barroca, entre ellos el de la *Transfiguración*, y algunas pinturas, que fueron trasladados a la iglesia de Santo Domingo de Silos, donde hoy se encuentran.

¹⁴⁰⁷ . En la historiografía darocense encontramos abundantes referencias a esta ilustre familia, a partir de las que hemos elaborado una breve “biografía familiar”. Entre estas referencias pueden destacarse: RODRÍGUEZ Y MARTEL, 1877; NÚÑEZ Y QUÍLEZ, 1691, pp. 208-209; BELTRÁN, 1954 / 1998, pp. 117-120 y 231-235; ESTEBAN ABAD, 1959, pp. 331-332; CORRAL LAFUENTE, 1983, pp. 141 y ss.; BORQUE, CORRAL y MARTÍNEZ, 1987, pp. 26 y 37; y MATEOS ROYO, 1997.

¹⁴⁰⁸ . A.D.Z., Cinco libros de la parroquia de San Nicolás de Bari (1608-1737), f. 43 v.

¹⁴⁰⁹ . La carta ejecutoria de infanzonía le fue expedida a Luis de Orera y Ursúa con fecha 24 de noviembre. En el Archivo Municipal de Daroca se conserva el *Libro de infanzonía* de esta familia y otros documentos testamentarios que certifican la concesión.

representación de ciudadanos, infanzones y familias nobles, como los Terror) ¹⁴¹⁰. Los Orera disponían también de capilla propia en la colegial, según nos informa Juan Antonio Rodríguez Martel:

“... esta capilla de Sn. Joseph se dio a Juan Bautista de Orera, hijo de Antonio de Orera, padre de mi señora doña Ana de Orera, mujer en segundas bodas de D. Andrés Celaya, caballero del hábito de Santiago. Padre de don José Celaya que hoy vive y está gobernador de dos gobiernos, Montefusco y el Águila en el Reino de Nápoles...” ¹⁴¹¹

, aunque luego pasó por matrimonio a los Celayas. De hecho, y tal como relata en tono elogioso Tomás Orrios a mediados del s. XVIII, el adorno de la capilla correspondió a la antiquísima “... casa de los Celayas, cuyo altar y paredes se visten de pinturas romanas, tan admirables, que obscurecen los primorosos rasgos de los Apeles, Parrasios, Urbinos y Tizianos” ¹⁴¹².

Las noticias más antiguas que tenemos acerca de la vinculación de la influyente familia Orera con la que fue su parroquia se remontan a 1521 ¹⁴¹³ y aparecen en una relación del estado de las iglesias del arciprestado de Daroca realizada como preparación de la visita pastoral del año 1656 ¹⁴¹⁴; en este documento se citan dos capillas, dotadas de sendos “retablos de pincel”, dedicadas a la Transfiguración del Señor y a santo Tomás Apóstol, dadas por el capítulo de la iglesia de San Miguel a Lázaro de Orera en 1521 y a mosén Esteban de Orera en 156[?], respectivamente. De éste último se dice además que era racionero de dicha iglesia y que fundó una capellanía y otro legado.

La primera visita pastoral de la centuria siguiente (1604-1617) también incluye en la relación-inventario de capillas las dos pertenecientes a los Orera: la primera, situada al lado del Evangelio junto al altar mayor, bajo la invocación de la Transfiguración, “... con su retablo de pincel tiene lapida de los orera según se hizo relacion”; la segunda, en el lado de la Epístola, dedicada a santo Tomás, “... con su retablo de pincel bueno y lapida y guardapolvo hizose relacion que esta capilla es de los orera” ¹⁴¹⁵.

A la luz de estas informaciones, queda claro que la capilla de la Transfiguración era propiedad de los Orera desde 1521 y que al menos desde 1604 disponía de cripta funeraria (así lo indica la presencia de la lápida) y de un retablo de pintura. Debemos suponer que este mueble litúrgico, seguramente del s. XVI, fue sustituido en fecha

¹⁴¹⁰ . El escudo de los Ursúa presenta de oro tres pícaras de sable; bordura denteada de azul; yelmo y lambrequines y bajo la punta cabeza de cuya boca salen dos tallos que se convierten en ramos en los laterales. El de los Orera es un escudo partido: 1º. De azul, libro cerrado de sable cintado e incrustado en oro con la imagen de la Virgen del Pilar y hojado de gules. 2º. De gules, campana de oro sombreada de sable. Estas descripciones pueden verse en: ESTEBAN ABAD, 1959, pp. 331.332; y MAÑAS BALLESTÍN, 1998.

¹⁴¹¹ . RODRÍGUEZ MARTEL, 1877, p. 234.

¹⁴¹² . ORRIOS DE LA TORRE, 1759 / 1985, p. 92. En esta capilla, además del retablo que la preside, con pintura de la *Dormición de san José* de estilo relamido y arcaico, hay tres lienzos (dos en los muros colaterales, de gran formato, y un medio punto que sirve de ático al principal), donde apreciamos unas maneras bien distintas, más acordes con los presupuestos pictóricos del pleno barroco. Tradicionalmente, sin embargo, todas estas pinturas se han venido adjudicando, sin distinción, a Francisco del Plano.

¹⁴¹³ . Esta temprana fecha adelanta la presencia de la familia Orera en Daroca, que la historiografía situaba a finales del s. XVI (LOZANO LÓPEZ, 2001-2002, p. 73, nota 15).

¹⁴¹⁴ . Doc. 8. Nuestro agradecimiento a José M^º. Carreras Asensio por haberme facilitado esta información.

¹⁴¹⁵ . A.D.Z., “Visitas pastorales”, caja 214.1, Visita pastoral de 1604-1617, f. 321 r.

todavía imprecisa por otro de estilo barroco, más acorde con los tiempos, en cuyo cuerpo se colocó el lienzo de Berdusán. El hecho de que el resto de pinturas de este último retablo sean de otra mano mucho menos hábil complica la reconstrucción de los hechos, pero la significativa similitud estructural entre este retablo y el de la Visitación de la Colegiata (del que ya se ha hablado) permite situar su realización en la década de 1680, cronología que además se aviene perfectamente con su tipología y con la data del lienzo.

Por el momento nuestras búsquedas no han conseguido localizar en la documentación ninguna mención explícita al retablo o al lienzo de Berdusán, salvo una algo tardía y demasiado escueta, correspondiente a un inventario de 1902, en la que se dice: “*al lado del Evangelio sigue el altar de la Transfiguración del Señor pintado en lienzo con varias pinturas que lo forman*”¹⁴¹⁶, noticia que únicamente nos sirve para confirmar la ubicación de la ya desaparecida capilla Orera¹⁴¹⁷.

La estrecha relación que la familia Orera tuvo desde el principio con su parroquia y capilla se perpetuó a través de algunos de sus miembros que en el último cuarto del s. XVII ocuparon cargos eclesiásticos en la iglesia (presbíteros, racioneros...) y la favorecieron en sus disposiciones testamentarias. Es el caso del racionero Esteban de Orera, quien en sus últimas voluntades (1660) fundó una capellanía a favor de los hijos e hijas de su sobrina Isabel Orera, hija de su hermano Juan de Orera y de Ana Romea, y para los descendientes de aquella¹⁴¹⁸. O el del presbítero y racionero Miguel de Orera, en cuyo testamento (1685)¹⁴¹⁹ pide ser enterrado junto a sus “*mayores*” en la capilla de la Transfiguración con la misma pompa que sus compañeros racioneros, y deja a la iglesia los siguientes objetos: dos imágenes de Cristo, una de marfil “*con cabos de plata*” y otra de bronce sobredorado, un dosel y unas bujías de plata “*para las Minervas*”, un cuadro de *San Miguel* para la sala capitular y un espejo para la sacristía. Por supuesto, también los miembros laicos de la familia expresaron su deseo de ser enterrados en el panteón familiar ubicado en la capilla, como ocurrió en 1693 con el infanzón Baltasar de Orera¹⁴²⁰, hermano del citado Miguel y de quien ya se ha hablado a propósito de la realización del tabernáculo de la Colegiata.

Por otro lado, el encargo del retablo y del lienzo de la Transfiguración coinciden en el tiempo con una importante reforma que se estaba llevando a cabo en la iglesia y que fue contratada en 1683 por el capítulo de San Miguel y los maestros de obras Juan de Lorita (también citado como Loreyta), Joseph Lorita y Joseph Espinosa¹⁴²¹. La capitulación –en la que firma un Luis de Orera como testigo– establece con detalle los trabajos a ejecutar, que básicamente consistían en la erección de una cúpula sobre pechinas con linterna y en un nuevo abovedamiento de las naves. El precio ajustado por la obra fue de 500 escudos y en el contrato se acuerdan también el número de operarios que debían trabajar diariamente y las penalizaciones a que daría lugar el incumplimiento de esta cláusula. Esta importante reforma en clave barroca ha de enmarcarse en un contexto más amplio de renovación arquitectónica y dotación artística en las principales

¹⁴¹⁶ . Doc. 44.

¹⁴¹⁷ . LOZANO LÓPEZ, 2001-2002, pp. 72-73 y nota 13.

¹⁴¹⁸ . A.C.D., Lóculo 20, paquete 150.

¹⁴¹⁹ . Doc. 36.

¹⁴²⁰ . Doc. 38. Los varones de la familia Orera disfrutaron de la condición de hidalgos desde que le fue concedida a micer Lázaro de Orera (tal vez el mismo a quien el capítulo de San Miguel cedió en 1521 la capilla de la Transfiguración), tal como se recoge en una cédula de reconocimiento de infanzonía dada en Zaragoza a 11 de diciembre de 1663 (A.D.P.Z., “Procesos de habilitación de infanzonía”, sig. 527, ff. 124 r.-137 r., impreso).

¹⁴²¹ . A.H.P.D., notario Pascual Sancho y Domingo, año 1684. La capitulación y concordia aparece inserta en un documento de reconocimiento fechado el 24 de enero de 1684, ff. 195 v.-198 r.

iglesias darocenses; proceso de modernización y actualización al gusto barroco que supuso, en muchos casos, la eliminación o enmascaramiento de los elementos medievales y renacentistas ¹⁴²². En este proceso resultaron decisivos tanto la iniciativa de capítulos y cofradías como la actuación de importantes familias, como los Orera -o los Heredia ¹⁴²³ - en el caso de San Miguel.

¹⁴²² . Elementos que curiosamente han sido recuperados en las restauraciones del s. XX, a costa de los añadidos de los ss. XVII-XVIII.

¹⁴²³ . En 1656 el capítulo de San Miguel dio permiso a Martín de Heredia y a su mujer para realizar obras de reforma y ampliación en la capilla que, bajo las advocaciones del Santo Cristo, santa Brígida y santa Juliana, les habían concedido en 1644 (A.H.P.D., not. Diego Pascual, año 1656, ff. 48 v.-65 r.). El citado Martín de Heredia expresa en su testamento de 1660 el deseo de que hagan algunas mejoras de adorno en la capilla, entre otras el dorado del retablo (que todavía estaba en blanco) y un rejado para la puerta (A.H.P.D., not. Diego Pascual, año 1660, f. 275 r.). Debo esta información a José M^a. Carreras Asensio.

3.2.5. Los últimos años (1690-1697)

Los últimos ocho años de actividad de Berdusán están marcados, en lo que a su relación con Aragón se refiere, por dos circunstancias que devinieron muy favorables para el pintor: el nombramiento de su hijo Gaspar como secretario del obispo de Tarazona Bernardo Mateo Sánchez del Castellar, y la relación artística establecida con los duques de Villahermosa; relación que probablemente se había iniciado ya en la década anterior y fructificó al regreso de éstos tras su estancia en Barcelona, donde el duque ejercía desde 1688 el cargo de virrey y capitán general del Principado.

La vinculación con el prelado, establecida a través del hijo del pintor pero que tal vez pudiera tener su origen remoto en la procedencia ejeana de una rama de los Sánchez del Castellar, justifica los encargos para la catedral de Tarazona, el último de los cuales (el *San Andrés* y el *San Juan Bautista* para el trascoro) se fecha en 1696, así como las pinturas para dos retablos de Ojos Negros (Teruel), localidad natal de Bernardo Mateo, que el ejeano ejecuta en 1693 y 1694. Por esos años ya había terminado el ciclo eucarístico para la capilla de San José, propiedad de los duques de Villahermosa, en la iglesia que los jesuitas tenían en Zaragoza, al que dedicamos especial atención, y para los mismos encargantes debió de hacer, en fechas no muy alejadas, el magnífico lienzo que preside el retablo mayor de la iglesia parroquial de Los Fayos (Zaragoza). A todas estas obras, que constituyen el grueso de su producción aragonesa en este periodo, es preciso añadir algunas pinturas aisladas, como el lienzo del ático del retablo de San Sebastián en la parroquia de Magallón, consecuencia tardía (1694) de su exitoso trabajo anterior en esta localidad; un espléndido *San Atilano obispo* (1690) que con toda probabilidad procede de Tarazona; un *San Francisco Javier* de pequeño formato conservado en la parroquia de Encinacorba (Zaragoza); y el cuadro de la *Inmaculada* que ocupa el cuerpo de un retablito colgante ubicado en la parroquia de Fuendejalón (Zaragoza).

Desde el punto de vista estilístico, la última etapa en la biografía artística de Berdusán viene caracterizada, de modo general, por una cierta pérdida en la calidad de su pintura. Es como si el artista ejeano, gastada buena parte de la energía que le había permitido en el pasado afrontar sus muchos encargos con acusada soltura y rapidez, se viera obligado a trabajar ahora de forma más pausada y en formatos más reducidos, haciendo que sus obras resulten menos frescas y espontáneas. Así, no es extraño encontrar en sus últimos cuadros la coexistencia de figuras muy acabadas, con perfiles y formas bastante definidos, y otras que responden mejor a su estilo propio –sublimado incluso, como una especie de “amaneramiento”- de pincelada suelta y vibrante -a veces desmañada- y contornos difusos. Se aprecia también, de modo global, una disminución de la riqueza pictórica y una reducción en la paleta, con tendencia a tonos más apagados, rasgos que ya eran perceptibles en algunas obras del final de la década anterior (v.gr. el retablo de Villafranca de Ebro). No por ello dejan de verse destellos de calidad, evidencia de un conocimiento del oficio y de una amplia experiencia acumulada que el pintor supo aprovechar para enmascarar o suplir ciertas carencias en el dibujo que nunca llegó a superar por completo.

Primeras obras en Tarazona (Zaragoza)

Dado que buena parte de la pintura que Berdusán ejecuta en este periodo tuvo como destino esta localidad zaragozana, y en concreto su catedral, parece necesario iniciar nuestro recorrido con sendas sinopsis biográficas de Gaspar Vicente Berdusán Savián y del obispo Bernardo Mateo Sánchez del Castellar.

Gaspar Vicente era el tercer hijo del matrimonio Berdusán-Saviñán y fue bautizado en 1661. Abandonó el domicilio familiar en 1680 para seguir estudios eclesiásticos y cinco años después ya era secretario del citado obispo. En 1712 consta ya como fallecido ¹⁴²⁴.

Bernardo Mateo era natural de Ojos Negros (Teruel). Estudió en la universidad de Alcalá de Henares (Madrid), en la que fue colegial del de San Ildefonso y se graduó en ambos derechos; ocupó el puesto de canónigo tesorero en Teruel y en 1653 ingresó en el cabildo del Pilar, del que fue prior en dos ocasiones (1662-1665 y 1668-1671). Debido a la repentina muerte de José Santolaria en 1674, fue propuesto para la mitra de Jaca (su consagración tuvo lugar secretamente en las capuchinas de Zaragoza en 1677), de donde pasó a Tarazona por fallecimiento de su anterior titular, Diego A. Francés de Urritigoiti (episc. 1673-1682), cargo del que tomó posesión en 1683 y que desempeñó hasta que le sobrevino la muerte, *“lleno de días, y de virtudes”* ¹⁴²⁵, en noviembre de 1700. Sus restos fueron trasladados en 1708 a la Santa Capilla del Pilar ¹⁴²⁶. De talante conciliador, su gobierno al frente de la diócesis turiasonense estuvo marcado por la armonía y por la resolución, por decreto de Roma de 13 de abril de 1690, del largo y duro conflicto mantenido con Calatayud por el tema de la catedralidad, que había provocado grandes tensiones en tiempos de su antecesor ¹⁴²⁷. De su preparación intelectual y sensibilidad artística da fe una memoria de bienes y alhajas que el obispo reunió antes y después de su consagración; en la relación figuran libros, joyas, obras de arte y mobiliario, que pasaron mediante donación intervivos al sobrino del obispo, Felipe Antonio Mateo Sánchez del Castellar Gil de Bernabé, canónigo de la catedral y desde 1683 vicario general de Calatayud y su arcedianato. Entre los objetos adquiridos antes de la consagración figuran, en el apartado destinado a *“quadros”*:

“Primte. treze fruteros grandes con marcos negros y perfiles dorados= Mas quatro quadros grandes de los quatro tiempos con marcos negros= Mas un quadro de un eccehomo con marco dorado= Mas una lamina de nro. señor en la columna con marco negro= Mas una lamina de nra. Señora del Populo= Mas dos fruteros medianos con marcos negros= Mas un quadro de la Anunciacion sin marco= Mas dos relicarios con marcos dorados= Mas un quadro de santa engracia sin marco= Mas un quadro de la Religion de San Juan sin marco= Mas dos laminas de la Magdalena la una con marco dorado y la otra con marco negro= Mas una lamina de la Veronica con marco negro= Mas una lamina de Santa Cathalina con marco= Mas dos laminas del eccehomo con marcos negros...” ¹⁴²⁸.

En el listado de bienes adquiridos tras la consagración podemos encontrar:

¹⁴²⁴ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 49. La actividad de Gaspar Berdusán como secretario del prelado turiasonense fue dada a conocer por José Luis Arrese (ARRESE, 1977, p. 142).

¹⁴²⁵ . FACI, 1739 / 1979, t. I, parte 1ª, p. 84.

¹⁴²⁶ . SAN JUAN, 1770, ff. 17 y 198.

¹⁴²⁷ . SANZ ARTIBUCILLA, 1930, p. 275. Sobre la biografía de este prelado, véase también: FUENTE, 1865, pp. 283-286.

¹⁴²⁸ . A.H.P.Ta., not. Atilano Alzola, año 1689, ff. 219 v.-222 r., “Memoria de los Bienes y alajas de que el obispo mi señor haze Donacion graciosa al Sr. Canonigo Don Phelipe Matheo Sanchez del Castellar sobrino de su Ilma. Bienes del imventario antes de la consagracion”.

“...*Dos cabezas del Salvador y Maria con marcos de talla dorados= Dos niños, el uno con un cordero y el otro con una calavera con marcos dorados y negros...*”¹⁴²⁹.

También el cabildo turiasonense se benefició de la munificencia del prelado, que en 1693 donó una serie de joyas con ese destino¹⁴³⁰.

El grupo de obras realizadas para Tarazona se inicia, con toda probabilidad, con un lienzo de *San Atilano obispo* (cat. 51) (il. 334), firmado y fechado en 1690, que actualmente se exhibe en el Museo del Ampurdán en Figueras (Gerona), aunque se trata de un depósito del Museo del Prado. El santo, de medio cuerpo, ha sido efigiado de edad avanzada, con barba cana bastante poblada y mirada hacia lo alto, vestido de pontifical: alba, estola, amplia capa pluvial bordada que sujeta con su mano izquierda, mitra con pedrería y báculo que sostiene con la derecha. Sobre una mesa vestida, se sitúan un pez y un anillo. El fondo es neutro en tonos ocres dorados.

El pez y el anillo, atributos propios del santo, aluden a un hecho de su vida cuyo relato incluye el benedictino Gregorio Argañiz en *La soledad laureada...*¹⁴³¹ y resumimos a continuación: siendo obispo de Zamora, salió de la ciudad para hacer penitencia, y al llegar al puente sobre el río Duero, situado junto al templo de San Laurencio, se quitó el anillo pontifical y lo arrojó al río diciendo: “*cuando te volviere a ver, estaré cierto, que Dios ha perdonado mis pecados*”; después de dos años regresó a su obispado y como llegó de noche fue hospedado por dos ermitaños que le dieron de cenar; al día siguiente le trajeron para comer un pez, en cuyas entrañas halló el anillo, momento en que milagrosamente repicaron las campanas de la ciudad, el rostro de Atilano adquirió un resplandor “*como el del Cristo de la Transfiguración*” y sus harapos se transformaron en ropas pontificales en las que podían leerse las palabras del evangelio de san Marcos (23, 9): “*Omnia possibilia sunt credenti*” (trad.: “Todo es posible para el que cree”).

El cuadro, trabajado con una gran soltura y riqueza pictórica, produce una acusada sensación de viveza y dinamismo, tanto por las líneas sinuosas de la capa y del pez como por el uso de una pincelada nerviosa que modela magistralmente las formas mediante el color y los toques lumínicos.

El tipo representado guarda especial relación con el san Martín de la seo oscense (il. 27), y también se ha querido ver un cierto parecido formal con obras ajenas, como el *San León papa* (Museo del Prado) de Francisco de Herrera *el Mozo* (il. 335)¹⁴³².

La procedencia turiasonense de la obra parece quedar fuera de toda duda¹⁴³³, no sólo debido a la coincidencia de fechas con el resto de la producción de Berdusán en Tarazona, sino también por creerse que san Atilano había nacido en esta ciudad -de la que es patrón- y que había tomado el hábito h. 954 en el convento rupestre de la muy cercana localidad de Los Fayos¹⁴³⁴. El culto exclusivo dispensado al santo en la ciudad se vio notablemente reforzado a partir de 1644, año en que Tarazona, a la sazón bajo el gobierno eclesiástico de Diego de Castejón y Fonseca (episc. 1644-1655), obtuvo una

¹⁴²⁹ . *Loc. cit.*, “Libros y alajas que su Ilma. ha adquirido con los utiles de las ordenes, sello y visitas despues de obispo=”.

¹⁴³⁰ . A.C.T., caja 152, *Libro de Resoluciones del Cavildo general desde 17 de Abril de 1682 hº. 29 de Abril de 1702*, f. 179 r.

¹⁴³¹ . ARGALIZ, 1675, cap. II, p. 176.

¹⁴³² . GARCÍA GAINZA, 1998, p. 67; y CAPELLA, 1999, p. 51.

¹⁴³³ . Así opinan los profesores Mª. Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia (GARCÍA GAINZA y FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 186-187), a quienes debemos la identificación correcta del personaje, anteriormente nombrado como “Santo obispo”.

¹⁴³⁴ . ARGALIZ, 1675, cap. II, p. 176.

reliquia que fue regalada por la Iglesia y ciudad de Zamora ¹⁴³⁵, hecho que fue ampliamente celebrado; esta devoción alcanzó su momento culminante cuando en la segunda mitad del s. XVIII se construyó un templo con esta dedicación ¹⁴³⁶.

Para las sucesivas ubicaciones de la obra hasta su destino actual, remitimos a lo dicho en la revisión historiográfica ¹⁴³⁷.

En el mismo año que el anterior está firmado y fechado el lienzo de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (cat. 52) (il. 336) de la catedral de Tarazona. Berdusán opta en esta ocasión por una composición diagonal, en lugar de repetir la axial que utilizó en el retablo mayor de las Capuchinas de Huesca (1672) y que volverá a usar, con alguna variación, en el lienzo central del retablo de la parroquial de Ojos Negros (1693). La Virgen, sentada en un consistente trono de nubes en el ángulo superior izquierdo, se muestra en carne mortal a Santiago y le señala con la mano el lugar donde éste debía edificar una iglesia en su honor. El apóstol está semiarrodillado en el ángulo opuesto, con el bordón en la mano izquierda y la esclavina en la que creemos adivinar la cruz del apóstol, mientras los siete convertidos, en actitudes diversas, forman un semicírculo bajo la aparición. En el ángulo superior derecho, equilibrando la composición, un grupo de ángeles portan la columna, fundamento del nuevo templo. La figura de Santiago, repite, invertida y con mínimos cambios, la del cuadro oscense, mientras el resto de personajes, aun respondiendo al repertorio berdusanesco, muestran, en su combinación y variación, la voluntad de no repetición del artista ya vista en otras ocasiones. En general, la pintura ha sido bien resuelta tanto en la distribución de masas como en la credibilidad del hecho representado. La pincelada, como en el *San Atilano obispo*, ha sido aplicada con criterio, y en ocasiones los toques lumínicos (por ejemplo el de la rodilla de la Virgen) producen un efecto casi “eléctrico”.

Del abundante repertorio de grabados pilaristas existente, se ha señalado como posible modelo ¹⁴³⁸, el aguafuerte anónimo que sirve de frontis a la obra de Juan Bautista Lezana *Duplex Allegatio pro Cathedralitate Ecclesiae Caesaraugustanae Sanctae Mariae del Pilar* (Lyon, 1656); en la estampa (il. 337), sin embargo, la Virgen y su trono de nubes con angelotes descansan sobre la columna, que apoya en el suelo, mientras Santiago y sus compañeros forman un grupo compacto en el ángulo opuesto. Si bien la lectura del lienzo es diagonal, como en el grabado citado, en realidad el grupo terrenal se dispone de manera similar a como lo hacía en el cuadro de las capuchinas de Huesca; la Virgen, por su parte, descansa sobre un trono de nubes, mientras un grupo de angelitos porta la columna, solución que parece tener su fundamento literario en la *Mystica Ciudad de Dios* de sor María Jesús de Ágreda ¹⁴³⁹.

No obstante, hemos de señalar la circunstancia de que, entre los libros que formaban parte de la biblioteca de Bernardo Mateo Sánchez del Castellar y que fueron objeto de donación a su sobrino Felipe, figuraba la *Columna Imobilis* (1655) del P. Lezana, obra que junto con la *Turris Davidica* formó la *Duplex Allegatio* ¹⁴⁴⁰.

¹⁴³⁵ . La obtención de esta reliquia (un hueso del brazo), una vez vencida la resistencia de sus propietarios, y su llegada a Tarazona fueron motivo de gran regocijo y celebración, con fiestas que duraron veinte días (ARGAIZ, 1675, p. 473).

¹⁴³⁶ . SANZ ARTIBUCILLA, 1930, pp. 231-233, 383-384 y 386-387.

¹⁴³⁷ . *Vid.* apartado 3.1.

¹⁴³⁸ . ECHEVERRÍA GOÑI, 1998, p. 99. En su comentario, el autor sitúa erróneamente el lienzo como parte del retablo de Santiago Matamoros en la capilla del Pilar de la seo turiasonense.

¹⁴³⁹ . ÁGREDA, 1670 / ÁGREDA, 1860, t. VII, cap. XVI, pp. 73-75.

¹⁴⁴⁰ . Como es sabido, la *Columna* y la *Turris* son dos magníficos ejemplos de la literatura polémica seiscientista acerca de la primitiva catedralidad cesaraugustana, y fueron la respuesta a sendas argumentaciones (una de ellas escrita precisamente por Miguel A. Francés de Urritigoiti) que defendían la preeminencia de la Seo sobre el Pilar (DOMINGO PÉREZ, 1991, p. 237).

La figura de Santiago responde a la ya vista en el san Pedro del cuadro de la *Transfiguración* de Daroca, para el que señalábamos como posible modelo el *San Carlos Borromeo orando para liberar Milán de la peste* de Carlo Maratta según Domenico Cerrini (il. 330); en este caso, al parecido en la pose del apóstol debemos añadir la colocación, en el ángulo opuesto, de la Virgen, que genera, como aquí, una lectura diagonal.

Por otro lado, no nos parece accidental que el mismo esquema asimétrico sea el utilizado en la más antigua pintura conocida y conservada sobre la Venida de la Virgen del Pilar en carne mortal a Zaragoza, que precisamente se localiza en la catedral de Tarazona: nos referimos al retablo pintado por Pedro Díaz de Oviedo en 1497 destinado a la capilla dedicada a Santiago el Mayor. Si bien esta obra demuestra que la fórmula tenía precedentes medievales, es en el siglo XVII cuando la iconografía de la Venida ganó en movimiento y expresividad al optar por ladear la figura de la Virgen en la parte celestial y situar, en el ángulo opuesto terrenal, a Santiago y los convertidos. En este cambio debió de resultar fundamental una pintura (hoy perdida) fechable a comienzos del s. XVII y realizada por el caravaggista Carlo Saraceni para la capilla de la Virgen del Pilar en la iglesia de Santa María in Monserrato de Roma; pintura que afortunadamente fue dada a la plancha por Philippe Tomassin en 1615 (il. 338), consiguiendo de esta forma la supervivencia y difusión del modelo, que fue empleado, entre otros, por Nicolás Poussin para su célebre cuadro (h. 1630; París, Museo del Louvre)¹⁴⁴¹ y dio pie a nuevas versiones pintadas y grabadas como las arriba mencionadas. Entre los ejemplares aragoneses de este modelo revitalizado, queremos señalar para finalizar este análisis la existencia de una obra¹⁴⁴² (il. 339), propiedad de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y atribuida –con muchas reservas por nuestra parte– a Pablo Rabiella y Díez de Aux, que combina las características compositivas descritas con algunos otros detalles presentes en el lienzo de Berdusán (v.gr. la columna portada por los ángeles) y con otros elementos novedosos (como por ejemplo la presencia de la imagen prototípica de la Virgen en el centro óptico del cuadro).

El cuadro de Berdusán, actualmente almacenado en dependencias catedralicias, estuvo anteriormente en la antesacristía¹⁴⁴³, y aun antes en la sala capitular¹⁴⁴⁴, aunque ignoramos si fue alguna de esas su ubicación original. En la fortuna crítica de Berdusán esta obra ocupa, por desgracia, un lugar destacado, pues la lectura incorrecta de la fecha (“1600” en lugar de “1690”) por parte de Francisco Abbad Ríos¹⁴⁴⁵ dio lugar a un embrollo historiográfico, secundado y agravado por otros autores, al que ya nos hemos referido en varias ocasiones.

Aunque sin fecha documentada, en los primeros años de la década Berdusán recibió un nuevo encargo para la catedral de Tarazona que igualmente puede vincularse con la labor de promoción artística llevada a cabo por Bernardo Mateo Sánchez del Castellar. Se trata del **retablo de la Virgen del Pilar (cat. 53) (il. 340)**, que preside la capilla actual homónima, situada en el lado del Evangelio, junto a la puerta principal del templo, aunque como veremos no fue ése su emplazamiento original.

¹⁴⁴¹ . Cfr. CENTELLAS SALAMERO, 1995, p. 141.

¹⁴⁴² . Reproducida y citada en el catálogo de la exposición *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*: VV.AA., 1995 b., pp. 83 y 226, núm. 57.

¹⁴⁴³ . ARRÚE UGARTE, 1991, p. 172.

¹⁴⁴⁴ . ABBAD RÍOS, 1957, p. 755.

¹⁴⁴⁵ . *Ibidem*.

El retablo consta de banco, cuerpo de tres calles (y dos pisos las laterales) divididas por pilastras cajeadas, y ático de forma semicircular con gran lienzo central rematado en un desarrollado copete. La mazonería, dorada y pintada en blanco, presenta ornamentación escultórica de tipo vegetal y frutal. Las cuatro casas del banco contienen otros tantos lienzos que representan (de izda. a dcha.) (ils. 341-347): una santa mártir (con la palma pero sin atributo específico), *San Juan Bautista* (con el cáliz), *San Esteban* (viste la dalmática de diácono, con la que recoge a modo de delantal las piedras con las que fue martirizado) y otra santa mártir sin identificar. En la calle central del cuerpo se abre una hornacina que alberga una imagen algo tosca de la titular; los lienzos de la calle izquierda están prácticamente perdidos y resulta imposible la identificación de los asuntos pintados (¿tal vez *San Prudencio* y *San Gaudioso*, copatrones de Tarazona?), y los de la otra calle, aunque en bastante mal estado, parecen representar a *San Atilano* (abajo, vestido de pontifical, ante una mesa vestida) y a *San Raimundo Serra* (arriba, con hábitos de canónigo).

El lienzo del ático nos presenta a *Santiago en la batalla de Clavijo* (o *Santiago matamoros*) (cat. 53g) (il. 348) y, aunque su conservación y ubicación en alto no permiten una observación muy precisa, se intuyen en él cualidades artísticas superiores a las del resto de pinturas de este mueble litúrgico. La escena nos muestra a Santiago sobre su caballo blanco en corveta avanzando hacia el espectador, armando el brazo derecho, con el que sostiene la espada, mientras a los pies de la montura se dispone una masa informe de soldados moros vencidos; tras el protagonista se vislumbra un manto blanco volado con la cruz santiaguista. Muchas son las diferencias que, como es lógico dada la distancia temporal, separan esta versión de la que preside el retablo mayor de Funes (1665), no sólo en el aspecto compositivo (de hecho, el único elemento que se mantiene sin apenas variación, a pesar de la sustancial modificación en la postura del caballo, es la mitad superior del cuerpo del santo) sino sobre todo en las cuestiones puramente pictóricas, pues la rigidez de las figuras (y en particular la de la montura), el predominio del dibujo y la pincelada apretada del ejemplar navarro se convierte en el de Tarazona en dinamismo, dominio absoluto de la mancha y una pincelada suelta y ondulante, aunque por contra se observa también una pérdida de variedad cromática¹⁴⁴⁶.

Para esta pintura se ha señalado¹⁴⁴⁷ una posible inspiración en el grabado de Willem Panneels (1631) que reproduce el *San Jorge matando al dragón* de Rubens (h. 1607; Madrid, Museo del Prado) (il. 349), obra que tradicionalmente se ha considerado inspirada en la *Batalla de Anghiari* de Leonardo, que el flamenco conocía y había copiado. De esa misma estampa de Panneels¹⁴⁴⁸ también pudieron lucrarse tanto Francisco Camilo para su *Santiago* de la cartuja del Paular (catedral de Ciudad Rodrigo, Salamanca; depósito del Museo del Prado)¹⁴⁴⁹ (il. 350) como Juan Carreño de Miranda para el suyo del año 1660 (Budapest, Museo de Bellas Artes) (il. 351), que a su vez se ha relacionado con el cuadro central del retablo de Funes pintado por Berdusán¹⁴⁵⁰.

Algo menos evidentes resultan los débitos para esta escena respecto del grabado de Pedro de Villafranca que sirve de portada al libro de Francisco Ruiz de Vergara

¹⁴⁴⁶ . Opinión que dejamos en reserva, a la espera de que una limpieza de la obra nos permita afinar más el comentario.

¹⁴⁴⁷ . ECHEVERRÍA GOÑI, 1998, pp. 92-93.

¹⁴⁴⁸ . Así como de otras obras de Rubens que colgaban en los aposentos reales, como *La caza del león* (h. 1621; Munich, Alte Pinakothek) (VOSTERS, 1990).

¹⁴⁴⁹ . Unos años antes de ejecutar esta versión, en los años finales de la década de 1640, Camilo pudo pintar –según atribución de Jose María Quesada (QUESADA VARELA, 1999, pp. 218-219)– otro *Santiago* ecuestre conservado en el camarín de la ermita de Nuestra Señora de la Poveda en Villa del Prado (Madrid) que responde a una composición mucho más simple y a un estilo más arcaico.

¹⁴⁵⁰ . LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 58 y 138.

Regla y establecimientos nuevos de la orden de Cavallería del Glorioso Apóstol Santiago, patrón de las Españas (1655) (il. 352), que sí pudo utilizar para la pintura de Funes, mientras que para la de Tarazona, Berdusán diseñó una composición híbrida, con las modificaciones señaladas y la incorporación de algún elemento nuevo tomado de otras estampas; sería el caso del caballo, que obedece más bien a los modelos de Antonio Tempesta ya utilizados por el ejeano en otras obras (v.gr. el *Milagro de la Rueda* del Museo de Zaragoza) y que mucho antes habían servido también a Rubens para plantear en su *Giovanni Carlo Doria a caballo* (1606-1607; Génova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola) un innovador prototipo de retrato ecuestre, notablemente avanzado respecto del utilizado pocos años antes por él mismo en el del *Duque de Lerma* (1603; Madrid, Museo del Prado), ya en su momento revolucionario por su insólito escorzo¹⁴⁵¹, y a años luz del creado por Tiziano en el *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1547; Madrid, Museo del Prado).

Las obras en la capilla (ahora de San Vicente Ferrer), situada en la girola, debieron de comenzar en 1689, pues el 21 de mayo de ese año el cabildo resuelve dar al racionero Añorbe cincuenta libras jaquesas a censal para comenzar la fábrica¹⁴⁵² y al año siguiente los capitulares acceden a la petición de apertura de una puerta de comunicación entre las capillas de la Virgen del Pilar y del Santo Cristo¹⁴⁵³. En cuanto a la dotación artística de este ámbito, sabemos que el 4 de septiembre de ese mismo año el cabildo resuelve que en la procesión del día de la Natividad de Nuestra Señora se saque a la Virgen del Pilar para colocarla en su capilla¹⁴⁵⁴; siete días más tarde se admite la distribución anual de una procesión que quiere fundar una devota en dicha capilla en las primeras y segundas vísperas de la octava de la mencionada fiesta¹⁴⁵⁵; y cuatro días después se decide hacer dos llaves del camarín de Nuestra Señora del Pilar, una para uso de la Santa Iglesia y otra para que la señora Clara la Cueva la emplee "... en la piedad del adorno y decencia" de dicha imagen¹⁴⁵⁶.

A tenor de estas noticias, próximas en el tiempo, y aunque nada se dice en ellas de la existencia del retablo, todo parece indicar que la capilla estaba ya dispuesta para su uso cultural; así lo indica también la presencia del "camarín", aunque desconocemos con qué sentido (altar o sacristía) se emplea aquí este término.

El mueble litúrgico que estudiamos estuvo originalmente en esa capilla, que sirvió de lugar de enterramiento a los racioneros¹⁴⁵⁷, pero en 1929 el retablo se trasladó –tras las correspondientes reformas en su nuevo destino, llevadas a cabo por el taller de los hermanos Albareda– a su ubicación actual, en la nave del Evangelio, junto a la puerta principal¹⁴⁵⁸, altar antiguamente dedicado a Santa Marta¹⁴⁵⁹. Efectivamente, no sólo las medidas y disposición en medio punto del fondo de la antigua capilla encajan perfectamente con las del retablo, sino que en su primer tramo se conservan dos lunetos

¹⁴⁵¹ . Simon A. Vosters señaló como modelo para estos dos retratos el grabado de Crispin van Passe *Mauricio de Orange como vencedor de Nieuwpoort* (1600), inspirado a su vez en el *Enrique IV ecuestre* (1589) de Tempesta (VOSTERS, 1990, pp. 46-47).

¹⁴⁵² . Doc. 37.

¹⁴⁵³ . A.C.T., caja 152, *Libro de Resoluciones del Cavildo general desde 17 de Abril de 1682 hª. 29 de Abril de 1702*, f. 122 r.

¹⁴⁵⁴ . *Loc. cit.*, f. 122 v.

¹⁴⁵⁵ . *Loc. cit.*, f. 123 r.

¹⁴⁵⁶ . *Loc. cit.*, f. 123 v.

¹⁴⁵⁷ . Así se menciona en las actas capitulares (A.C.T.), así como en algunos testamentos (A.H.P.Ta.).

¹⁴⁵⁸ . BORRÁS GUALIS, 1987 b, pp. 140-141 y 144.

¹⁴⁵⁹ . En el último cuarto del s. XVIII se llevaron a cabo obras en esta capilla con ocasión de la renovación de su retablo y el cambio de su advocación por la de San Vicente, datos sacados de las actas capitulares (A.C.T.) que debemos a la generosidad del profesor Jesús Criado Mainar.

—ahora vacíos- (**il. 353**) que albergaron en su día sendos lienzos en medio punto que representan el *Milagro de Calanda* (en algunos trabajos se le da el título erróneo de *Sueño de Santiago*) (**il. 354**) y la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (**il. 355**). Estos medios puntos, que suponemos fueron trasladados junto con el retablo e instalados en dos lunetos de la nueva capilla, se retiraron y embalaron durante los trabajos de restauración de la catedral y actualmente se guardan en la capilla de San Andrés, mientras que otro lienzo que representa la *Anunciación* permanece en su emplazamiento original (la actual capilla de San Vicente Ferrer) y se adapta a la sección de corona circular formada por el arco de acceso y las pechinas de la cúpula, elementos estos que conservan su decoración sobre fondo azulete a base de símbolos marianos y pilaristas (**il. 356**).

Begoña Arrúe, quien dató el retablo h. 1692 y vio además en las pinturas el estilo de Vicente Berdusán ¹⁴⁶⁰, interpretó el medio punto del milagro de Calanda como una *Curación milagrosa de la Virgen*, y vinculó los dos cuadros con el estilo de Berdusán, igual que lo había hecho anteriormente el profesor Gonzalo M. Borrás ¹⁴⁶¹.

Estas dos pinturas, de 153 x 348 cms., parecen de distinta mano, son de calidad mediocre y podrían fecharse provisionalmente a comienzos del s. XVIII; el de la *Aparición* tiene especial interés para nosotros, por ser una copia —adaptada al formato semicircular— del lienzo del mismo asunto pintado por Berdusán en 1690 ¹⁴⁶².

Sin salir de la catedral, el profesor Borrás ¹⁴⁶³ adjudicó a Berdusán un magnífico *Martirio de san Sebastián* (**cat. 82**) (**il. 357**), actualmente en los almacenes del palacio episcopal, versión con algunas variantes del atribuido a Carreño de Miranda de la parroquia de los Santos Justo y Pastor en Madrid ¹⁴⁶⁴. Federico Torralba ¹⁴⁶⁵ lo vio en la sala capitular de la catedral y dijo de él que tenía recuerdos de Van Dyck y que era obra de escuela madrileña, dentro del círculo de Carreño. Abbad Ríos ¹⁴⁶⁶, sin embargo, lo relacionó con la escuela de Claudio Coello, mientras que Begoña Arrúe ¹⁴⁶⁷ volvió a vincularlo con el estilo del ejeano. Sin duda es obra de mucha calidad, tal vez por encima de las capacidades del propio Berdusán.

En esta pintura aparece el santo con sus manos atadas a un árbol y dos flechas clavadas en el pecho y en la pierna izquierda. La extremidad derecha avanza hacia el espectador y la cabeza se muestra con gesto doliente y en ligero escorzo para dirigir la mirada hacia lo alto, donde se insinúa un rompimiento de gloria. El mártir cubre su cintura con un paño blanco anudado que cae hacia los pies, mientras en el suelo se disponen la armadura de caballero y el manto rojo. El fondo lo compone una gran roca que apenas permite ver un paisaje natural en último término. Las tonalidades utilizadas resultan algo frías, aunque esta frialdad queda compensada por la intensidad expresiva que muestra el excepcional rostro de Sebastián, cuyo cuerpo ondulante, iluminado con un cierto acento dramático, es también de una gran perfección anatómica. Estamos, sin duda, ante una obra merecedora de mayor atención por parte de los investigadores.

¹⁴⁶⁰ . ARRÚE UGARTE, 1991, pp. 144 y 161.

¹⁴⁶¹ . BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 141.

¹⁴⁶² . *Vid. supra*. De esta copia se hablará más extensamente en el apartado 3.3.

¹⁴⁶³ . BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 150.

¹⁴⁶⁴ . Este lienzo madrileño también ha sido adjudicado a Diego Polo, artista muy próximo a Carreño, especialmente en su producción de los años 1650-1660 (PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, 202, núm. 16).

¹⁴⁶⁵ . TORRALBA SORIANO, 1954 b / 1974 b, p. 58.

¹⁴⁶⁶ . ABBAD RÍOS, 1957, p. 755.

¹⁴⁶⁷ . ARRÚE UGARTE, 1991, p. 179.

Por último, la citada investigadora Begoña Arrúe ¹⁴⁶⁸ atribuyó al “*círculo de Berdusán*” un cuadro del *Bautismo de Cristo* (il. 358) conservado en la capilla de San Vicente Ferrer. Es obra interesante, no alejada en algunos detalles y rasgos de estilo de los del ejeano (sobre todo en la gloria), pero el estado de la obra y las alteraciones que presenta hacen difícil, por el momento, un análisis riguroso y una opinión firme.

Un *San José y el Niño* en una colección particular zaragozana

El cuadro (cat. 54) (il. 359), firmado y fechado en 1692, pertenece a la colección San Cristóbal Ram de Víu de Zaragoza ¹⁴⁶⁹. Presenta a un José de aspecto joven ocupando el centro de la composición, de pie, llevando con su mano derecha al Niño mientras con la izquierda sujeta la vara florida. Ambos personajes se muestran en un movimiento contenido de avance, con el cuerpo en suave ondulación y una pierna levemente flexionada, según modelos de inspiración rubeniana ¹⁴⁷⁰. Entre los dos protagonistas se establece un cruce de miradas que viene a remarcar, junto con la delicada unión de las manos, el sentimiento y la relación paterno-filial, e incrementa la ya de por sí considerable amabilidad del tema. El decorado está compuesto, como es habitual, por una arquitectura monumental (¿un templo?) animada por un discreto cortinaje y en la que se abre una hornacina avenerada con la figura de Moisés ¹⁴⁷¹ y una balaustrada que da paso a un paisaje abierto con celaje de gran densidad y rompimiento de gloria. En primer plano, en el ángulo inferior derecho, se amontonan algunos útiles de carpintería que aluden al oficio de José, hecho que parece conceder a éste un mayor protagonismo en la escena.

Berdusán vuelve a utilizar sabiamente la efectiva combinación de tonos cálidos y fríos, así como de los efectos lumínicos, que en este caso no sólo desempeñan un papel determinante en la configuración de los planos y en el modelado de las figuras sino que ayudan a la correcta lectura de la obra. Si comparamos esta pintura con alguna de las que el ejeano ejecutó para el monasterio de Veruela (por ejemplo la *Santa Ana y el Niño Jesús* o el *San Joaquín y la Virgen Niña*), podemos comprobar que, después de veinte años, el artista seguía fiel a un tipo de soluciones compositivas exitosas cuya fórmula dominaba, aunque se aprecia en este caso una cierta reducción cromática y una acentuación del claroscuro.

Aunque la procedencia mediata de la obra pudo ser Calatayud (Zaragoza), donde se estableció una rama de la familia Ram de Víu, parece que el origen remoto de la obra pudo ser Villafranca de Navarra, de donde son originarios los Arévalo, emparentados con aquel linaje. Se da la circunstancia de que en la iglesia parroquial de esta última localidad, como ya se ha visto ¹⁴⁷², se conserva un lienzo de idéntico asunto y cronología, y tal vez no sea ésa la única obra del ejeano, pues el retablo mayor de su iglesia de la Virgen del Portal (remodelada a finales del s. XVII) se ha puesto en

¹⁴⁶⁸ . *Ibidem*, p. 166.

¹⁴⁶⁹ . A esta obra, a la que Esteban Casado Alcalde parece referirse cuando habla de un *San José con el Niño* de una colección privada de Zaragoza (CASADO ALCALDE, 1978, pp. 509 y 534), dedicamos ya un estudio artístico-iconográfico (LOZANO LÓPEZ, 1996-1997, pp. 417-424) del que nos hemos servido y al que remitimos para una mayor profundización.

¹⁴⁷⁰ . Modelos ya vistos a propósito de la versión del mismo asunto que se exhibe en el Museo de Zaragoza (apartado 3.2.3.).

¹⁴⁷¹ . La presencia de Moisés con las tablas de la ley, que también se da en el lienzo de la *Presentación de la Virgen en el Templo* (h. 1669-1671) de la catedral de Tudela, puede tener aquí un sentido más profundo si se la interpreta como precursor de Cristo y símbolo de la Antigua Ley, frente a Jesús, representante de la Nueva Ley.

¹⁴⁷² . *Vid* apartado 3.2.4., a propósito del cuadro de la parroquia de Hecho.

relación con el de las dominicas de Tudela (1689)¹⁴⁷³; en cualquier caso, es evidente que existió una relación profesional del artista con esta población de la Ribera, y que dicha relación parece circunscribirse a los inicios de la década de 1690.

El ciclo eucarístico de la capilla de de San José (Zaragoza)

En la producción aragonesa de Berdusán merece un lugar destacado la serie de seis cuadros de tema eucarístico (**cat. 55-60**) pintados para la capilla de San José (o del Sacramento) que los duques de Villahermosa, Carlos de Gurrea y Aragón –noveno duque- y su esposa María Enríquez de Guzmán y Córdoba –hija de Luis Enríquez de Guzmán, noveno conde de Alba de Liste y Villafior-¹⁴⁷⁴ construyeron y dotaron a sus expensas en la entonces iglesia de la Concepción de Nuestra Señora, que formaba parte del colegio fundado a mediados del s. XVI por la Compañía de Jesús en Zaragoza; templo que en 1770, tras la expulsión de 1767, pasó a formar parte del Real Seminario de San Carlos Borromeo¹⁴⁷⁵. Dicha iglesia se comenzó a construir h. 1570 y fue inaugurada quince años después, aunque durante bastante tiempo se siguió trabajando – paralelamente a las obras que se llevaban a cabo en el colegio y en otras dependencias- en algunos elementos arquitectónicos inconclusos y en la dotación mueble del templo. Entre las intervenciones más importantes llevadas a cabo en su fábrica ya en la segunda mitad del s. XVII están la apertura de veinte tribunas con celosías y balaustradas (h. 1671), la erección de la portada de ladrillo (h. 1676-1679), obra dirigida por el maestro Jaime Busiñac y Borbón, y a partir de 1690 la construcción de la capilla de San José, de la que se dará cuenta. En 1723 se inició la gran renovación barroca del interior de la iglesia, obra dirigida por el hermano Pablo Diego Ibáñez (llamado *Lacarre*); esta intervención tuvo como referente estilístico lo realizado en dicha capilla y le confirió el exuberante aspecto que todavía conserva y que históricamente ha suscitado al mismo tiempo encendidos elogios y duros ataques, en función de la evolución de los gustos. Tal sucedió, por ejemplo, con el viajero italiano Norberto Caimo, quien mediado el s. XVIII calificó la iglesia como “... *la más bonita de Zaragoza, así como la más rica en oro y en toda suerte de adornos preciosos*”¹⁴⁷⁶, mientras unos pocos años después otro conocido viajero, el español Antonio Ponz, hizo uso de su visión académica para compararla con “... *una tienda de espejero, y mucho más la Capilla de la Comunión*”¹⁴⁷⁷. Sabemos por Faustino Casamayor que los carpinteros celebraban en 1810 la fiesta de su patrón San José “... *con mucha música, e iluminación en la capilla del Santo [de la iglesia del Real Seminario de San Carlos], habiendo hecho la estatua y peana nueva por haberse perdido la que tenía en su capilla del Rl. Monasterio de Sta. Engracia*”¹⁴⁷⁸; noticia que nos permite saber que este gremio trasladó el culto a su patrón a la capilla tras la destrucción, durante la guerra de la Independencia, de su anterior sede en el monasterio jerónimo.

La capilla de San José constituye uno de los conjuntos más acabados del pleno barroco en tierras aragonesas y uno de los mejores ejemplos de la integración de las artes característica de este estilo, con el valor añadido de haberse conservado

¹⁴⁷³ . GARCÍA GAINZA, 1980-1996, vol. 1, pp. 435-438.

¹⁴⁷⁴ . Una síntesis biográfica de estos dos personajes, en: LACARRA DUCAY, 1985, pp. 12 y ss.; a propósito de un cuadro de Anton Van Dyck que los duques regalaron a José de Urquía y Cordero, gobernador de sus estados, y que se conserva en la parroquia de Pedrola (Zaragoza).

¹⁴⁷⁵ . Para los pormenores de la historia constructiva del edificio, remitimos a: ANSÓN NAVARRO y BELÉN BOLOQUI, 1991; LOZANO LÓPEZ, 2001; y BOLOQUI LARRAYA, 2001.

¹⁴⁷⁶ . CAIMO, 1759-1767 / GARCÍA MERCADAL, 1999, t. IV, p. 777.

¹⁴⁷⁷ . PONZ PIQUER, 1772-1794, t. XV, p. 60.

¹⁴⁷⁸ . CASAMAYOR, 1782-1833 / SAN VICENTE, 1991, p. 183.

aceptablemente y con mínimas alteraciones hasta la actualidad, razones que justifican su estudio global, que iniciamos con su descripción artística.



Fotografía retrospectiva del altar de la capilla de San José, con el monumento de Semana Santa [Gobierno de Aragón, A.H.P.Z., Archivo Fotográfico Mora].

La de San José es la primera capilla del lado de la Epístola desde los pies de la iglesia. Dispone de un vestíbulo de dimensiones similares, tanto en anchura como en profundidad, al resto de altares, y su embocadura (**il. 360**) está formada por un arco de medio punto rematado por un copete con el cáliz, símbolo que informa y adelanta el carácter eucarístico del conjunto. Dicho vestíbulo, cubierto con bóveda de crucería, dispone en su parte frontal de tres vanos, colocados simétricamente y abiertos en un zócalo de jaspe y piedra negra; el de la izquierda comunica con el claustro, mientras los otros dos sirven de acceso al ámbito de la capilla. La puerta principal, en el centro, es de doble hoja con reja de bronce y tiene un remate de medio punto igualmente enrejado presidido por el escudo de los Villahermosa; sobre ella se sitúa un aparatoso relieve en madera dorada a modo de resplandor con nubes, ángeles y rayos rodeando una custodia de sol, y flanqueando el medio punto de la puerta y el relieve hay dos imágenes policromadas de santos (*Santo Domingo de Guzmán* a la izquierda y *San Francisco de Asís* a la derecha) y en los extremos otras dos doradas de mayor tamaño que representan la *Fe* (izda.) y la *Esperanza* (dcha.).

Los laterales del vestíbulo (**ils. 361-362**) aparecen forrados en su parte inferior por el mismo zócalo de jaspe y piedra negra, interrumpido en el lado izquierdo por una puerta que cierra el vano que comunica con la capilla contigua. Sobre el zócalo, cuatro estucos policromos dieciochescos que contienen símbolos eucarísticos: un racimo de vid sobre un cáliz y un pelícano picoteando su pecho (lat. izdo.) y una hostia con

espigas a modo de rayos y el cordero sobre el libro de los siete sellos (lat. dcho.). Junto a los estucos cuelgan algunas pinturas, fechables todas ellas en el s. XVII: cuatro lienzos claroscuro de los Padres de la Iglesia occidental, copias de una serie bien conocida de filiación italiana de la que existen varios ejemplos en Aragón ¹⁴⁷⁹; y dos cuadros de menor tamaño pintados sobre cobre, de los que luego se hablará, que representan la *Transfiguración* y la *Resurrección*. Los laterales se rematan con sendos cuadros en arco apuntado del *Agnus Dei* (izda.) y del *Cordero sacrificado en el altar del holocausto* (dcha.).

Una vez traspasada la puerta de acceso, que está descentrada respecto del eje de la capilla, nos encontramos con un espacio único de planta rectangular y cabecera poligonal (**il. 363**) con pavimento de azulejos de tipos diversos reutilizados (sólo quedan algunos fragmentos del original, que forma un ajedrezado con piezas blancas y otras decoradas, agrupadas de cuatro en cuatro). La nave cubre con bóveda de cañón rebajada (más bien generada por un arco carpanel) con lunetos, dividida en cuatro tramos por arcos fajones acasetonados (**il. 364**), mientras el presbiterio lo hace con una interesante bóveda de abanico o radial de cinco plementos (los dos primeros subdivididos, lo que hace un total de siete). En los puntos centrales de cada tramo de la bóveda, encerrados en airoas cartelas vegetales, símbolos y braquigrafías de (comenzando por los pies hacia el altar): José (IPH), María (MA), Jesús (IHS) y la Trinidad (triángulo inscrito en círculo con el nombre de Cristo en hebreo). Todos estos elementos están separados y perfilados mediante nervios formados por finas molduras y cintas en yeso dorado con decoración alterna de florones y cabezas de querubines, así como algunos símbolos eucarísticos como el cáliz con la forma enmarcados por hojas de laurel (**il. 365**).

A los pies (**il. 366**) encontramos tres accesos, de disposición simétrica: el de la derecha es el principal, ya citado, que comunica con el vestíbulo, mientras el de la izquierda, formado por un panel de madera pintada en el que se aprecia, a pesar de la suciedad, un trampantojo que simula el enrejado de la anterior (con personaje, cortinaje y cuadro incluidos, para aumentar la verosimilitud del engaño) ¹⁴⁸⁰, permite el ascenso mediante una escalera (la misma que sube a una de las torres del hastial de la iglesia) a un coro estrecho que se cierra con una estructura de paneles calados y celosías de madera dorada; dicha estructura está montada sobre un pretil por el que discurre una parte del entablamento con inscripción que ocupa el perímetro de la capilla y actúa como línea de impostas para el arranque de las bóvedas. Bajo este entablamento se lee una segunda frase escrita sobre el muro, cita tomada de san Bernardo: “*S. Ioseph Panem vivum è Coelo Tervandu accepit ta sibi, qua toti mudo / S. Bernard.*” La puerta central, de menor altura y adintelada, está flanqueada por un zócalo de azulejos y sobre ella se abren tres nichos abovedados y pintados con estrellas sobre fondo azul, tapados parcialmente por un cortinaje; en el central, el único visible, se sitúa una magnífica talla policromada del *Ecce Homo* (**il. 367**) de medio cuerpo, que ha sido atribuida al escultor napolitano Nicolás Fumo ¹⁴⁸¹. Tal vez pudiera relacionarse esta pieza con la devoción de los Villahermosa a una reliquia de la Santa Espina que le fue regalada en 1530 a Alonso de Aragón, conde de Ribagorza, junto con otros privilegios, por el papa Clemente VII

¹⁴⁷⁹ . Especialmente notable por su calidad es la serie del Museo Diocesano de Huesca. *Vid.*: LACARRA DUCAY y MORTE GARCÍA, 1984, pp. 105-111; y GUTIÉRREZ PASTOR, 1994. El Museo del Prado conserva una de estas series procedentes del Museo de la Trinidad atribuida a un anónimo italiano (PÉREZ SÁNCHEZ, 1991, pp. 41-42).

¹⁴⁸⁰ . En la iglesia vieja del convento de Predicadores de Zaragoza tenemos documentada otra puerta fingida de similares características: “*En correspondencia de esta Puerta con otra pintada a mano izquierda de la puerta del salón [se refiere al dormitorio grande]; y esta se pinto assi a perspectiva el año 1705*” (LAMANA, 1713, f. 150 v.).

¹⁴⁸¹ . ANSÓN NAVARRO y BOLOQUI LARRAYA, 1991, pp. 279-280.

durante un viaje a Roma para visitar los santos lugares; el duque don Carlos, esposo de María Enríquez, llevó consigo esta reliquia durante su estancia en Flandes y en Cataluña, y especialmente en las campañas militares

“... atribuyendo con justa razon a esta celestial Arma defensiva, el averle librado Dios de grandes peligros, y dado por su misericordia felices sucessos. Devocion que acompaña con exemplar, y religiosa piedad su dignissima Consorte, la Excelentissima Señora Duquesa Doña Maria Enriquez de Guzman”¹⁴⁸²

Finalmente, la Espina fue legada al colegio de la Compañía y a la capilla, junto con otra reliquia de san José, por deseo testamentario de la duquesa¹⁴⁸³.

La cabecera, de planta poligonal de tres lados, tiene un tramo recto en cuyos muros se abren sendos nichos con bóveda de cañón que encierran las estatuas orantes en mármol blanco de los propietarios de la capilla (ils. 368-369), los duques de Villahermosa; estatuas que responden al deseo expresado en sus últimas voluntades por la duquesa:

“... que mi cuerpo sea enterrado en la Capilla del Glorioso San Joseph que yo he fabricado en la Yglesia del Collegio de la Compañía de Jessus de esta ciudad en el puesto que tengo señalado dentro de la varandilla de dicha Capilla en la pared de la parte del Evangelio y que en su correspondencia en la otra parte de la Epistola se ponga una estatua con una inscripcion onoraria del Duque mi Señor y marido como parezera a mis executores...”¹⁴⁸⁴

Las imágenes, de probable filiación italiana, destacan del conjunto por su monocromatismo y por el verismo y viveza de la expresión, en la que se ha querido ver un cierto aire berniniano¹⁴⁸⁵. Ambos personajes se presentan en actitud devota y arrodillados sobre un cojín del mismo material, que a su vez descansa sobre un pedestal de piedra negra que ostenta en su frente el escudo de la casa ducal. Los nichos están pintados imitando taracea de piedras a base de formas geométricas y, en el fondo hay escenas figuradas encerradas en guirnalda floral pintada sobre yeso: en el caso de la duquesa se ha representado un baldaquino rodeado de ángeles que cobija a la Virgen (tal vez la de Montserrat¹⁴⁸⁶), mientras en el otro se ha plasmado a los apóstoles Pedro y Pablo. La duquesa, de edad imprecisa, se presenta con las manos sobre el pecho y hábito de religiosa¹⁴⁸⁷, como convenía también a una mujer de luto (pues el duque había muerto dos años antes que ella, en 1693). Su esposo fue efigiado con bigote y mosca, cabello largo y ondulado sobre los hombros, pañuelo al cuello, casaca militar con armadura de la que prenden algunas condecoraciones –entre ellas el collar de la orden del Toisón de Oro- y manto; su mano derecha reposa sobre el pecho, mientras con la

¹⁴⁸² . MUNIESA, 1691, pp. 119-120.

¹⁴⁸³ . Doc. 39. El acto de fe de muerte, que tuvo lugar en el palacio ducal de Zaragoza, y la apertura del testamento, en: A.H.Prot.Z., not. Dionisio Sánchez del Castellar, año 1695 (carpeta 2297), ff. 730 r-732 v.

¹⁴⁸⁴ . *Loc. cit.*

¹⁴⁸⁵ . ANSÓN NAVARRO y BOLOQUI LARRAYA, 1991, pp. 279-280.

¹⁴⁸⁶ . Recordemos que los duques, a su regreso de Flandes en 1680 y tras una estancia de ocho años en Aragón, habían residido en Barcelona, donde don Carlos había ejercido el cargo de virrey y capitán general del Principado. Tal vez esa estada barcelonesa explique la presencia de *la Moreneta*.

¹⁴⁸⁷ . En su testamento, María Enríquez había expresado su deseo de “...que se me amortaje mi cuerpo con el havito de la Concepcion francisca que trahen las Religiosas descalzas de la villa de Agreda” (*loc. cit.*).

izquierda sujeta la bengala (a la que le falta un fragmento). De modo muy similar, aunque de medio cuerpo y en pose de tres cuartos, se le representó en un lienzo anónimo que se conserva en el palacio ducal de Pedrola (il. 370). Tal vez porque la entidad del personaje, así como los cargos civiles y militares que desempeñó, así lo requerían, se renunció a representarle con el hábito de franciscano, con el que fue enterrado¹⁴⁸⁸.

Se trata, en definitiva, de dos magníficas piezas de estatuaria funeraria seiscentista que cabría relacionar con otros ejemplares peninsulares del último tercio de la centuria, en los que se aprecia una evolución respecto del modelo escurialense consagrado por los Leoni, que marcó la pauta de las figuras orantes durante los dos primeros tercios. Dicha evolución parte de este modelo tradicional pero lo enriquece con las nuevas formas estilísticas italianas, cuya presencia se hizo más evidente, por su mayor proximidad y posibilidad de comunicación, en las regiones periféricas orientales. Un buen ejemplo lo encontramos en los sepulcros orantes en mármol blanco de Pedro Fernández del Campo, primer marqués de Mejorada del Campo, y de su esposa Teresa Salvatierra, ejecutados h. 1671-1674 a partir de modelos de Juan Carreño de Miranda, que en origen estuvieron ubicados en sendos nichos adornados de mármoles de distintos colores situados en el crucero de la desaparecida iglesia del convento de agustinos recoletos descalzos de Madrid (sepulcros que actualmente son propiedad del Museo Arqueológico Nacional de Madrid). Tras varias atribuciones inconsistentes, su estilo se ha relacionado con el de la escultura genovesa de la segunda mitad del siglo, muy influida por Bernini, y se ha comparado expresamente con la escultura labrada en 1657 por Tomasso Carlone del conde Francesco María di Broglia (Turín, iglesia de San Carlos)¹⁴⁸⁹, figura que por cierto presenta notables concomitancias con la del duque de Villahermosa.

Bajo los nichos hay sendas inscripciones-epitafio en latín que resumen las virtudes terrenales y morales de los duques. La de María Enríquez resulta especialmente significativa, por cuanto alude a la protección dispensada a la compañía, a su caridad con los pobres y necesitados y a su labor como promotora de este “*pequeño santuario*” eucarístico dedicado a san José y destinado, como capilla-panteón, a su inhumación. La inscripción reza como sigue:

“I.M.I.
 HIC
 Nè sistito, Mortalis:
 VBI
 Caro conditur, quae pulvis est, et in pulverem revertetur.
 Mente Superos aduda:
 QUO
 Spiritum verè principalem meritò fidimus inmortaliter fursum e volasse
 Praestantissimae de stirpe Regia Heroinae
 Exmae. Dnae. D. MARIAE ENRIQUEZ DE GUZMAN:
 Ducissae de Villahermosa: Comitissae de Luna, Sa=
 Stago, Morata, & Ficallo: Marchionissae de Aguilar &
 UBIQUE

¹⁴⁸⁸ . ARBIZU, 1725, década 5ª (1690-1700), cap. 6, pp. 501-509.

¹⁴⁸⁹ . Vid. ESTELLA MARCOS, 1982. Esta misma autora ha vinculado estas dos estatuas orantes al autor de un retablo de mármoles encargado por los Fernández del Campo para la capilla de San Fausto en Mejorada del Campo (ESTELLA MARCOS, 1999).

Divini cultus studiosissimae: religionis, ac pietatis normae: Iesui=
 Tici Nominis, & Instituti eximiae Protectricis
 QUA QUAVERSUS
 Inopum asyli: quacum crevisse miseratio visa est, ut intel=
 ligeret super egenum & paupere.
 Huius Eucharistici Sacelli, quod Ssmo. Pratiarchae Iosepho
 nuncupatum, devotione, munerib, expensis, elegancia exor=
 namento suum pro inhumatione fecit, ut vel posthuma
 iugi sacrae Mensae convivio prodesset omnibus,
 largissimae Benefactricis:
 Vitâ functae 17. Iul. 1695
 Lege, Luge, Ditce, Precator, ut in pace quietcat,
 & in pace vadas inidipsum”

El retablo de la capilla (**il. 371**), del tipo churrigueresco, se dispone sobre un altar y dos credencias que presentan en su parte frontal una interesante y vistosa decoración a base de estucos de yeso policromos (técnica de origen italiano denominada *scagliola*) que imitan, en material más humilde pero con un resultado igualmente efectista, las labores de taracea de mármol (*marmi intarsiati* o *commesso*) y piedras duras que tanto predicamento alcanzaron en la Italia del quinientos. El frontal principal tiene en el eje de su rectángulo interior el escudo de la casa ducal, rodeado por una compleja pero ordenada acumulación de flores, insectos y aves exóticos y multicolores que destacan sobre el color blanco de fondo. Similares elementos vegetales, tratados con un estilo distinto, se repiten en las credencias, con la salvedad de que aquí se hace uso también de fondos oscuros para las bandas superior (*frontalera*) y laterales (*caídas*).

La presencia de estos magníficos frontales de estucos policromos resulta altamente significativa, pues formarían parte de una “familia” encabezada por el que decora el altar mayor de la colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza), firmado y fechado por el desconocido artista veneciano Ambrosius Mariesque en 1688¹⁴⁹⁰ y a la cual pertenecerían también el de la capilla de San Pedro Nolasco en el trascoro de la Seo de Zaragoza (**il. 372**) y otro que hemos localizado en el altar de la Virgen del Rosario de la parroquial de Malón (Zaragoza) (**il. 373**)¹⁴⁹¹. Todos ellos presentan, con ligeras variantes, idénticos motivos, que podrían interpretarse como una representación simbólica de la idea del Paraíso, de la metamorfosis del alma humana y del acceso a una gozosa eternidad¹⁴⁹².

A este grupo podemos añadir ahora un nuevo trabajo, documentado como obra del citado Mariesque pero lamentablemente desaparecido, al que ya hemos aludido al hablar de las pinturas de Berdusán en Veruela¹⁴⁹³. La mención, correspondiente al abadiato de Gabriel Martín (1688-1692), se refiere a las “*piedras fingidas que estan*

¹⁴⁹⁰ . Dado a conocer por la profesora Belén Boloqui (BOLOQUI LARRAYA, 1980), el frontal ha sido estudiado con detalle por Javier Delgado Echeverría (DELGADO ECHEVERRÍA, 2001, pp. 81-119).

¹⁴⁹¹ . Amén de otros paneles decorativos claramente emparentados por técnica y temática, como los que pueden verse en las paredes laterales de la capilla de San Andrés de la catedral de Tarazona o en el banco del retablo de los santos Orencio y Paciencia en la capilla Lastanosa de la catedral oscense, estos últimos algo distintos de todos los citados y posiblemente algo anteriores, dada la cronología del retablo. Anterior sería también el desaparecido frontal del altar mayor de la iglesia de San Miguel en Borja, a juzgar por el pequeño fragmento conservado (Ibidem). El del altar del Santo Cristo en la parroquial de Fréscano, de estética dieciochesca, fue mandado hacer en 1704 por el justicia de la localidad, Andrés Navarro, como reza una inscripción en la propia pieza.

¹⁴⁹² . Ibidem.

¹⁴⁹³ . Vid. apartado 3.2.3.

devajo los quadros grandes”, tarea que significó nueve meses de trabajo y por las que se abonaron a “*Ambrosio Marisqui*” noventa libras jaquesas ¹⁴⁹⁴. Se trataría probablemente de unos adornos (¿floreros?) de estucos de yeso pintado, imitando la taracea de mármoles, similares a los que todavía se conservan en la capilla de San Andrés de la catedral de Tarazona, actualmente muy perdidos debido a la humedad ¹⁴⁹⁵ (il. 374).

Volviendo a la descripción del mueble litúrgico que preside la capilla, consta de banco, cuerpo de tres calles separadas por seis columnas salomónicas (las de los extremos pareadas) y dos pisos en las colaterales, y ático en medio punto rematado por el escudo de la casa ducal protegido por una venera. En la parte central del banco se dispone el sagrario, que tiene en su cara delantera un curioso bajorrelieve de *San Juan Evangelista administrando la Comunión a la Virgen*, tema no demasiado abundante – aunque de él existen algunos grabados- que tiene su base literaria tanto en las revelaciones que la propia Virgen hizo a María de Ágreda ¹⁴⁹⁶ como en el conocido libro del carmelita Jerónimo Gracián ¹⁴⁹⁷, donde se dice que en sus últimos años de vida la Virgen comulgaba todos los días de manos de san Juan –hecho que, como veremos, guarda cierta relación con los comitentes de la capilla y su mentor iconográfico-. En la calle central se abre una hornacina donde se ubica una delicada imagen del titular, en madera policromada, de filiación napolitana ¹⁴⁹⁸, rodeada por una gloria de nubes y cabezas de angelitos. En los laterales y sobre ménsulas, otras cuatro imágenes de procedencia diversa y factura desigual que han sustituido a las originales (*San Ignacio*, *San Francisco Javier*, *San Francisco de Borja* y *San Estanislao de Kostka*), que fueron robadas ¹⁴⁹⁹; estas últimas tallas eran de procedencia napolitana y fueron traídas por voluntad de María Enríquez, tal como nos cuenta el jesuita Juan Arbizu en su crónica de 1725:

“El Altar compuesto en sus Nichos con estatuas de Napoles; y el principal de una del Patriarca San Joseph con su hijo santíssimo en las manos, ladeado de los santos de la Compañía en los intercolumnios”

“Testimonio de su amor a la Compañía son las estatuas que hizo venir de Nápoles de nuestros Santos para el Altar de su Capilla, de N. P. San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, San Estanislao y Gonzaga, siendo libre colocar otras de su devoción” ¹⁵⁰⁰.

En el ático y también sobre ménsula, una imagen de la Inmaculada, que junto con las citadas imágenes de san Ignacio y san Francisco Javier formaba una terna habitual en los altares jesuitas.

Entre el retablo y las hornacinas hay dos paños que, en altura, se estructuran de la siguiente forma: puertas acasetonadas, tarjones decorativos con tallas flanqueadas por

¹⁴⁹⁴ . BONA, s.f. pero post. 1738.

¹⁴⁹⁵ . El libro de *Gestis* del cabildo turiasonense indica que en 1684 se estaba trabajando en la fábrica de esta capilla, y el 11 de septiembre de dicho año se acuerda proveer los recursos necesarios para hacer un retablo (A.C.T., caja 159, *Libro de Gestis del Cabildo General 1676-1753*, f. 16 r.). Vemos, por tanto, que la dotación artística de la capilla se estaba realizando en unas fechas cercanas a la actividad documentada de Mariesque en Borja (1688), en Veruela (entre 1688 y 1692) y también en la capilla de San José.

¹⁴⁹⁶ . MÁLE, 1951 / 2001, p. 81.

¹⁴⁹⁷ . GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, 1614.

¹⁴⁹⁸ . ANSÓN NAVARRO y BOLOQUI LARRAYA, 1991.

¹⁴⁹⁹ . *Ibidem*.

¹⁵⁰⁰ . ARBIZU, 1725, década 5ª (1690-1700), cap. 6, pp. 501-509 y cap. 2, p. 486.

estípites, entablamento con inscripción en el friso y medios puntos con ventanas caladas que, como se verá, pudieron desempeñar la función de tribunas. La puerta de la izquierda franquea el paso a un armario, mientras la de la derecha lo hace a la sacristía, actualmente desvirtuada en su arquitectura y desprovista de su interesante dotación artística y cultural. Los tarjones, de profusa decoración dorada, albergan sendas imágenes de los arcángeles *San Miguel* y el *Ángel custodio* (il. 375), piezas de filiación napolitana que responden a modelos del escultor Lorenzo Vaccaro¹⁵⁰¹.

La bóveda radial del presbiterio presenta una pintura mural (ils. 376-379) ejecutada al seco (óleo y temple sobre yeso) y que ha sido restaurada recientemente, compuesta por una cenefa floral que siluetea su perfil inferior, y una composición que cubre la totalidad de los siete plementos. En el paño central se ha representado la escena de la *Anunciación*, con la Virgen y el arcángel Gabriel sobre nubes en un decorado compuesto por una mesa vestida con libro, un amplio cortinaje y balaustrada en visión *di sotto in su*; sobre los dos protagonistas, el Espíritu Santo en forma de paloma rodeado por una corona de cabezas de angelitos. Los plementos contiguos están ocupados por sendas figuras de dos de los profetas que anunciaron la venida del Mesías, David (izda.) y Moisés (dcha.), acompañados de pergaminos con las inscripciones respectivas siguientes: “*Inclinavit / Coelos, / & descen / dit*” y “*Ecce Virgo / concipiet, & / pariet Filium*”. El resto de la bóveda la ocupan parejas de angelotes en posturas escorzadas que portan ramas y palmas.

El estilo de estas pinturas, “... *de fina ejecución y muy luminosas de color...*”¹⁵⁰², es claramente distinto del de los restantes trabajos pictóricos de la capilla, aunque tradicionalmente y sin ningún criterio se hayan vinculado a Berdusán; presenta una pincelada suelta y muy arrastrada, un tratamiento anatómico convincente no exento de ciertos descuidos en el detalle, unos plegados angulosos en los drapeados y unos tonos claros algo fríos y puntualmente ácidos y tornasolados. Las arquitecturas fingidas y las guirnaldas florales están en la línea de la tradición iniciada por Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli, y cabría relacionarlas con las del mismo carácter que aparecen en los frescos de la bóveda de la capilla de San José en Toledo (il. 380), obra de José Ximénez Donoso (h. 1632-1690), artista vinculado profesionalmente con Claudio Coello¹⁵⁰³. En cuanto a los posibles modelos gráficos, citaremos la composición ideada por Federico Zuccaro para la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús en Roma titulada *La Anunciación con los profetas que predijeron la venida del Mesías*, difundida gracias a las estampas abiertas por Rafael Sadeler y Cornelis Cort (il. 102). Para los profetas, la referencia pudieron ser la estampa de Giorgio Ghisi de la *Disputa del Sacramento* de Rafael (1508-1511; Vaticano, Estancia de la Signatura) (il. 381) o la de los *Seis profetas de la Anunciación* de Hendrick Goltzius (il. 382), cuya Virgen María (en la escena de fondo) no está muy alejada de la pintada.

Las paredes laterales de la capilla (ils. 383-384) constan de un zócalo de jaspe y piedra negra que se eleva unos 170 cms., y sobre él unas pilastras cajeadas con carnosa decoración de racimos frutales en yeso que marcan la división en tramos de la nave y, junto con el entablamento, forman los huecos cuadrados donde se insertan dos series de cuadros, de las que luego se hablará. El entablamento corrido ocupa todo el perímetro de la capilla, exceptuando los tres huecos de las ventanas que se abren en el lado de la Epístola y, posiblemente, la zona oculta por el retablo. En su friso aparece la siguiente

¹⁵⁰¹ . ANSÓN NAVARRO y BOLOQUI LARRAYA, 1991.

¹⁵⁰² . TORRALBA SORIANO, 1952 / 1974 c, p. 34.

¹⁵⁰³ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1996, pp. 322-323. Esta vinculación nos permite pensar, como atribución provisional de la pintura de la capilla zaragozana, en el pintor Pedro Aybar.

inscripción en letras doradas, que significativamente se inicia con las iniciales de la dedicación ignaciana “Ad Maiorem Dei Gloriam”, y que alude a los promotores de la capilla (desde el lado de la Epístola del presbiterio hasta el lado opuesto de éste):

“AD.M.D.G. / AD VOTUM, ET SUMTUS EXMAE. / DNAE. D. MARIAE ENRIQUEZ DE / GUZMAN, DUCISSAE DE VILLAHERMOSA, COMITISSAE DE LU- / NA, SASTAGO, MORATA, FICALLO . &C EXMI. CAROLI ARAGONI DUCIS INCLITI, DIGNISSIMAE CONJUGIS. ANNO DOMINI 1692”.

Sobre el entablamento y en los medios puntos de los lunetos, vemos cartelas de profusa decoración vegetal que encierran frases relativas a las especies de la Eucaristía y a la consagración.

Dos series de cuadros bien diferenciadas por su estilo cubren los muros laterales de la capilla: una, formada por seis lienzos, es la firmada por Berdusán, y a ella nos referiremos en las líneas que siguen. La otra, integrada por seis óleos sobre cobre de pequeño formato, se dividen en dos grupos (cuatro y dos) que ocupan los paños de muro situados bajo las ventanas del lado de la Epístola y comparten su enmarcación. El grupo de cuatro representa escenas de la Pasión de Cristo (*Cristo atado a la columna*, *Coronación de espinas*, *Oración en el monte* y *Cristo camino del Calvario*), y los otros dos las adoraciones de los Magos (que incluye un curioso personaje infantil de aspecto algo anacrónico) y de los Pastores. A esta serie corresponden también, sin duda, los dos cobres ya citados al hablar del vestíbulo de la capilla, y otro de la *Presentación del Niño* –que no hemos localizado- conservado en una dependencia del Real Seminario ¹⁵⁰⁴. Traídos de Flandes por los duques en 1680, serían de un mismo pintor flamenco, posiblemente de Amberes, y pueden datarse en el último tercio del siglo ¹⁵⁰⁵.

La serie pintada por Berdusán se compone de seis lienzos cuyas escenas tienen un nexo común: la presencia de la Eucaristía, en forma de visiones, comuniones sobrenaturales o conversiones, cuyos protagonistas son santos de órdenes diversas – están representados los cistercienses, los carmelitas, los franciscanos y, por supuesto y de forma destacada, los jesuitas ¹⁵⁰⁶-; santos por los que, según el listado de encomiendas que la duquesa de Villahermosa expresa en su testamento, sentía una especial devoción ¹⁵⁰⁷, tal como indica también el manuscrito del P. Arbizu:

“Lo mismo [el amor de la duquesa a la Compañía] claman las paredes de la Capilla, donde se ven Santos nuestros con especial relacion al Smo. Sacramento” ¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰⁴ . TORRALBA SORIANO, 1952 / 1974 c.

¹⁵⁰⁵ . MORTE GARCÍA, 1998, pp. 122-123. La autora relaciona estas obras con dos cobres de la *Anunciación* y de *Pentecostés*, fechables h. 1670-1680, conservados en la antesacristía de la seo zaragozana, tal vez pertenecientes a una serie más amplia y que podrían identificarse con las dos “láminas” que la duquesa dejó en su testamento a José de Ejea y Descartín, arcediano de la Seo; a ese mismo autor –un anónimo flamenco- se atribuirían dos cobres legados por María Enríquez a su hijastra Úrsula, religiosa en el convento de Santa Inés, que representaban la *Asunción de la Virgen* y un *Santo Crucifijo*. Vid. LACARRA DUCAY, 1985; a propósito de las numerosas obras de arte traídas de Flandes por los duques y el reparto de estos bienes tras su fallecimiento.

¹⁵⁰⁶ . Prácticamente todas las órdenes religiosas disponían, en su *corpus* iconográfico propio, de comuniones sobrenaturales o místicas de alguno de sus miembros, gracias divinas de las que se sentían especialmente orgullosos, lo que explica el éxito de este tipo de asuntos (así como el de la última comunión de los santos) (MÂLE, 1951 / 2001, pp. 78-79).

¹⁵⁰⁷ . Doc. 39.

¹⁵⁰⁸ . ARBIZU, 1725, década 5ª (1690-1700), cap. 6.

Berdusán y el que fue mentor iconográfico de la serie, el jesuita Tomás Muniesa, optaron por composiciones abarcables e intimistas, ambiciosas en cuanto al número de personajes pero perfectamente adaptadas tanto a la superficie de muro disponible como al reducido y “familiar” espacio de la capilla. Nada que ver, por tanto –pese a la sintonía en el mensaje- con la grandilocuencia y teatralidad formal de otras series barrocas –el paradigma podría ser la espléndida tapicería del *Triunfo de la Eucaristía* (h. 1626-1633; Madrid, convento de las Descalzas Reales) tejida en Bruselas según diseños de Rubens¹⁵⁰⁹; series auspiciadas y promovidas bajo el aliento de la Contrarreforma para defender y reafirmar uno de los dogmas más discutidos de la fe católica y, de paso, mostrar de forma evidente –recurriendo incluso a la retórica visual de la Antigüedad clásica- la fortaleza de la Iglesia triunfante¹⁵¹⁰.

La finalidad doctrinal y didascálica de la serie viene avalada por la solvencia intelectual y religiosa del citado P. Muniesa –del que luego se hablará extensamente-, a quien con toda probabilidad corresponden las inscripciones latinas que identifican las escenas, situadas hábilmente en la parte inferior de los cuadros, sobre un elemento arquitectónico fingido a modo de pedestal alargado que constituye un sencillo pero eficaz *trompe l'oeil*.

El ciclo se desarrolla por las paredes laterales de la capilla y los lienzos están embutidos en unas molduras que han sido fijadas directamente a la pared; por tanto, aunque aparentemente parecen cuadros de caballete colgados, en realidad se trata de lienzos a los que se ha superpuesto una estructura de madera independiente a modo de marco.

La distintas escenas representadas no parecen responder a ningún criterio de ordenación o secuencia. Así, en el lado del Evangelio encontramos los siguientes asuntos (de los pies hacia la cabecera): *Conversión del duque Guillermo de Aquitania por san Bernardo*, *Visión de santa Teresa con santos jesuitas*, *San Estanislao de Kostka recibiendo la comunión de un ángel en presencia de santa Bárbara* y *San Carlos Borromeo administrando la primera comunión al beato Luis Gonzaga*. Y en el lado opuesto (de la cabecera hacia los pies): *San Buenaventura recibiendo la comunión de manos de un ángel* y *San Antonio de Padua y el milagro del asno*.

La ***Conversión del duque Guillermo de Aquitania por san Bernardo* (cat. 55) (il. 385)** responde a un episodio ya comentado a propósito del cuadro del mismo tema pintado por Berdusán para el monasterio de Veruela, fechado en 1673. Tiene un formato más reducido en anchura, adaptado al paño correspondiente, que es más estrecho que el resto debido a la presencia del coro alto; no obstante, el lienzo está ligeramente recortado por el lateral izquierdo, como lo demuestra la parte visible de la inscripción que fecha toda la serie: “[...] dusan 1693” (áng. inf. izdo.). Esta reducción, unida al tamaño considerablemente inferior del cuadro y a su formato vertical (los del resto de la serie son casi cuadrados) obligaron al pintor a “reinventar” la composición: los grupos de personajes han sido aligerados, se han eliminado y simplificado las arquitecturas, se

¹⁵⁰⁹ . Diseños que como es sabido dejaron amplia huella en los pintores españoles –bien directamente o bien a través de grabados (S. à Bolswert, Ragot...), de los cartones (guardados en Loeches) o de los modelos (colección Luis Menéndez de Haro, adquiridos en 1689 por la Corona)- que trabajan en la segunda mitad del XVII y los primeros años del XVIII, como Domingo Chavarito, Risueño, Bartolomé Santos, Claudio Coello o Palomino, entre otros (VOSTERS, 1990).

¹⁵¹⁰ . Como ya se ha dicho, este auge de la Eucaristía tuvo su mejor expresión popular –en ocasiones adulterada con elementos paralitúrgicos- en la fiesta del Corpus Christi, y dispuso de una extensa apoyatura literaria y doctrinal, de la que puede ser un buen ejemplo la *Psalmodia Eucharistica* (Madrid, Imp. Ruiz Sánchez, 1622) del mercedario Melchor Prieto, ilustrada con catorce estampas del misterio que correspondieron a Juan de Courbes, Alardo de Popma y Juan Schorquens.

ha modificado la posición y la actitud del duque Guillermo, quien se arrodilla sumiso con los brazos cruzados a los pies de Bernardo (de modo muy similar a como lo hacía José ante Zacarías en el cuadro central del retablo de la Visitación de Daroca), y se ha cambiado la orientación del caballo y del paje que lo conduce, que irrumpen de forma algo forzada por la izquierda e introducen un primer plano a contraluz de gran efectismo que nos recuerda fórmulas recurrentes de la escuela madrileña; observamos incluso una curiosa similitud entre este lacayo y el Egeas a caballo del *Martirio de san Andrés* (h. 1636-1639; Madrid, Fundación Carlos de Amberes, depósito del Museo del Prado) pintado por Rubens y legado por éste al Real Hospital de San Andrés de los Flamencos en Madrid ¹⁵¹¹ (il. 386). La parte menos alterada es la correspondiente a Bernardo y los religiosos situados tras él, aunque también en este grupo el pintor da muestras de su generosidad artística a la hora de plantear nuevas visiones de asuntos ya trabajados. El tratamiento cromático es algo uniforme, salvo en el llamativo manto rojo de Guillermo, que pone el contrapunto tonal y atrae la mirada del espectador hacia el converso.

La *Visión de santa Teresa con santos jesuitas* (cat. 56) (il. 387) nos muestra un episodio místico poco conocido y escasamente representado de la santa avulense, recogido en su *Vida* y acaecido en el colegio de San Gil de Ávila, en el que vio por dos veces a un grupo de novicios jesuitas tomando la comunión bajo un dosel sostenido por ángeles. Teresa, en primer plano y a la izquierda, aparece arrodillada y ligeramente girada para dar paso a la visión, que se sitúa en un segundo plano y se desarrolla a modo de friso ¹⁵¹². En ella, un grupo de cuatro jesuitas, arrodillados y en riguroso perfil, reciben la comunión de un sacerdote con hábitos litúrgicos que lleva el cáliz en su mano izquierda y reparte las formas con la derecha, mientras en los extremos y formando parte de la visión se sitúan otros asistentes a la celebración. Tras el grupo principal se aprecia la mesa de altar y, al fondo, bastante difuminada, una puerta monumental con columnas en las jambas; sobre ellos se extiende un espectacular dosel bordado de tonos rojizos y anaranjados que es sujetado en sus cuatro extremos por ángeles en agitado movimiento y posturas escorzadas.

El *San Estanislao de Kostka recibiendo la comunión de un ángel en presencia de santa Bárbara* (cat. 57) (il. 388) reproduce un hecho de la vida del santo que tuvo lugar cuando estaba gravemente enfermo en casa de un luterano y un ángel le administró la Eucaristía en presencia de santa Bárbara, a la que Estanislao rendía especial culto porque como él había sido perseguida por su padre ¹⁵¹³. El cuadro nos muestra al novicio jesuita, arrodillado y con el Niño Jesús en brazos, comulgando de manos de un ángel que se sitúa sobre un pedestal de nubes; pedestal que lo separa del plano terrestre y subraya el carácter visionario de la escena. Tras el ángel y sobre el mismo apoyo se sitúa santa Bárbara y, en segundo plano, otro ángel. En el suelo, un ramo de azucenas, atributo habitual del santo. En el fondo, en tonos neutros, se adivina la torre con ventanas que suele acompañar a la santa mártir, y sobre la escena principal una gloria con ángeles. Predominan en el cuadro los tonos parduzcos, únicamente animados por los carmines y anaranjados de las túnicas del ángel y la santa. Es de destacar el juego triangular de miradas que se establece entre el ángel, el Niño y el santo, únicamente interrumpido por el brazo derecho del aquél que sostiene la forma, así

¹⁵¹¹ . Cuadro que, por cierto, pudo ser perfectamente conocido *in situ* por Berdusán durante su más que probable estancia madrileña.

¹⁵¹² . En realidad la sensación visual que ahora produce el cuadro es similar a la de una figura humana colocada ante una pantalla donde se proyecta una imagen (la de la visión), pues apenas existe conexión entre los dos planos.

¹⁵¹³ . MÂLE, 1951 / 2001, p. 80. También: REAU, 2001-2002, t. 2, vol. 3, p. 458.

como el dinamismo que adquiere el conjunto gracias a la posición inestable de avance que adopta el grupo de figuras de la parte izquierda.

Nos parece importante señalar una cuestión de carácter simbólico, relativa al papel desempeñado en la obra por el Niño Jesús, que a nuestro juicio resulta sustancial y coherente con el sentido global de la serie. Si bien la imagen de san Estanislao con el Niño en brazos es bastante habitual, en este caso parece quedar connotada por su conexión con el acto sacramental que tiene lugar y, en particular, con la importancia que en la pintura se confiere a la forma consagrada, es decir, al pan transubstanciado y convertido en el cuerpo de Cristo; y es que la hostia se sitúa en la misma línea invisible que une los rostros del santo, el ángel y santa Bárbara, exactamente en el punto medio del segmento formado por los dos primeros. Este hecho, unido al esquema triangular de miradas antes mencionado, parece conducir a la siguiente lectura conceptual: el ángel, por la mediación de los santos, administra el pan transubstanciado en el cuerpo de Cristo a san Estanislao, quien lleva consigo el anuncio de la Salvación, prefigurado en el Dios encarnado que el cuerpo desnudo de Jesús Niño representa.

En el *San Carlos Borromeo administrando la primera comunión al beato Luis Gonzaga* (cat. 58) (il. 389), la escena principal tiene como protagonistas a san Carlos Borromeo, a la izquierda y casi de perfil, de pie y con hábitos de celebración, con su efigie característica (nariz aguileña, frente despejada, tonsura y barba sombreada), quien se inclina y flexiona su pierna derecha para administrar la comunión mientras sujeta la patena con la mano izquierda; y a Luis Gonzaga, de perfil, joven y vestido con sotana negra de los jesuitas, arrodillado sobre el escalón alfombrado del altar, quien sostiene un vistoso paño color carmín entre sus manos que no hace sino subrayar pictóricamente la importancia del acto sacramental. Tras el beato y en sucesivos planos se sitúan otros novicios y padres de la Compañía –algunos con roquetes-, de pie o prosternados, testigos de la escena; entre ellos destacan por su mayor presencia y detalle los dos más próximos al beato: el que está de pie sostiene una bandeja con un llamativo acetre de plata, mientras el que está arrodillado, con un birrete en su mano izquierda y rostro escorzado, resulta ser un préstamo casi literal del personaje que ocupa el ángulo inferior derecho de la *Fundación de la orden trinitaria* de Carreño (il. 197)¹⁵¹⁴. Por último, entre los dos protagonistas del cuadro, un acólito de rostro poco agraciado, muy común entre los “secundarios” de Berdusán, se dispone a tocar la campanilla. El decorado de la escena lo componen: una mesa vestida a contraluz situada en primer plano a la izquierda sobre la que se dispone el capelo cardenalicio y el báculo episcopal, atributos de las dignidades alcanzadas por Carlos Borromeo; un altar en perspectiva presidido por un cuadro de la Inmaculada y sobre el que se disponen dos candelabros, un libro apoyado en un atril, un crucifijo y el cáliz; y un fondo arquitectónico con pilastras, columnas y arcos en el que no faltan los cortinajes recogidos de rojo intenso y un resplandor cuyos haces se dirigen hacia la cabeza iluminada del oficiante y otorgan a la escena un cierto tono sobrenatural. De todos estos elementos, nos interesa señalar la similitud del altar con el del citado cuadro de Carreño, aunque la imagen de la Inmaculada, que en éste es de talla, en aquél es de pintura y reproduce el modelo usado por Berdusán en sus versiones de la Purísima de los años noventa¹⁵¹⁵.

Este cuadro nos parece uno de los mejor resueltos de toda la serie, no tanto por la complejidad que a priori impone el gran número y la varia disposición de los

¹⁵¹⁴ . Personaje que ya había sido utilizado por el ejeano para la *Conversión del duque Guillermo de Aquitania* del Museo de Zaragoza (vid. apartado 3.2.3.).

¹⁵¹⁵ . Puede entenderse, por tanto, como una autocita, fenómeno que no es habitual en el resto de la producción berdusanesca, como tampoco conocemos el uso del *quadro riportato* (aunque éste no sea un claro ejemplo de este artificio tan común en la pintura barroca).

*elementos que forman la composición, pues ya en ese momento existían suficientes referencias iconográficas y modelos visuales a disposición de los artistas sobre asuntos semejantes*¹⁵¹⁶, como por la solución dada a la iluminación, procedente de varios focos, y a las texturas y calidades de los objetos (v.gr. el acetre o los roquetes) y por el tono íntimo y devoto que la obra transmite.

En el *San Buenaventura recibiendo la comunión de manos de un ángel* (cat. 59) (il. 390) se recoge un conocido acontecimiento taumatúrgico protagonizado por el santo un día que asistía a misa y no quiso recibir la Eucaristía por considerarse indigno; en ese momento, el sacerdote que oficiaba vio que a la hostia consagrada le faltaba un trozo que un ángel había cogido para depositarlo en la boca del franciscano. En la pintura, éste va vestido con el hábito de su orden sobre el cual destaca el capillo cardenalicio en tono rojo-magenta; se sitúa a la izquierda, arrodillado, de tres cuartos y con las manos cruzadas sobre el pecho, en gesto de humildad, y frente a él hay un ángel mancebo que, de pie, ocupa el centro de la composición y se dispone a darle la comunión. Tras ellos, en segundo plano, se disponen varios personajes de fisonomías berdusanescas bien reconocibles que parecen no participar del hecho milagroso que acontece. En la parte derecha un sacerdote casi de perfil celebra ante un altar elevado sobre dos gradas y representado en perspectiva, mientras un acólito prosternado, en primer plano, se dispone a tocar la campanilla. Sobre los dos protagonistas de la escena, un par de ángeles en posturas escorzadas que portan el capelo, símbolo de la dignidad alcanzada por el santo en 1256, justo antes de morir, y un “racimo” de cabezas de angelitos entre nubes sobre un fondo neutro en tonos ocre-dorados. La figura del ángel que administra la comunión recuerda bastante a la del *Ángel de la Guarda* de la colección San Cristóbal Ram de VÍu de Pamplona¹⁵¹⁷, hecho que apoya nuestra hipótesis sobre una cronología tardía para este cuadro.

Desde el punto de vista formal y en una primer aproximación, la composición aquí planteada no resulta tan consistente como la de la obra anterior, pues entre los tres grupos de figuras que la componen no parece existir otra conexión que la propiamente espacial, de tal forma que resulta complicado distinguir dónde termina la escena “real” y dónde comienza la visión. No obstante lo anterior, una observación más detallada nos permite advertir algunos detalles que ayudan a integrar conceptualmente lo que en apariencia está disgregado. Así, el momento preciso en el que la aparición del ángel tiene lugar es precisamente la consagración, y ésta se realiza ante un retablo –del que se aprecian las ménsulas avolutadas de las que arrancan unas columnas estriadas– con sagrario en forma de templete ante el cual se ha colocado un crucifijo y cuyo frente se decora con una pintura del *Ecce Homo*. Una vez más, como ocurría en el cuadro de san Estanislao, observamos cómo una línea invisible une el rostro de san Buenaventura con la forma que le ofrece el ángel, la mano izquierda de éste, el Cristo crucificado y el *Ecce Homo*; línea que ayuda a la lectura iconográfica de la escena en parecidos términos a como lo hacíamos en el caso de la obra citada, pero con una alusión más explícita a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Esta interpretación cobra además todo su sentido por haber intervenido el santo franciscano, que alcanzó el título de Doctor Seráfico, en la redacción del oficio del Corpus.

La solución pictórica dada por Berdusán a este asunto no difiere en exceso de la planteada por Francisco de Herrera *el Viejo* para la iglesia del colegio franciscano de San Buenaventura en Sevilla (París, Museo del Louvre)¹⁵¹⁸ (il. 391), y para su

¹⁵¹⁶ . Remitimos para ello a los múltiples ejemplos recogidos en: MÂLE, 1951 / 2001, cap. VII, p. 75 y ss.

¹⁵¹⁷ . Obra de la que ya hemos tratado en el apartado 3.2.2.

¹⁵¹⁸ . Acerca del ciclo pictórico compuesto de ocho lienzos, contratado en parte por Herrera en 1627 y ejecutado a partes iguales h. 1629 por él y Zurbarán, remitimos a: FERNÁNDEZ LÓPEZ, 2002, cap. IV.

concepción ambos pudieron apoyarse en algunas estampas de asunto eucarístico de la ya citada serie *Vita Ignatii* (1609), grabadas por J. B. Barbé según diseño de Rubens, que sin duda los jesuitas zaragozanos –y por supuesto el erudito P. Muniesa– debían de conocer; entre ellas destacamos la número 17 (**il. 392**), que representa una visión de san Ignacio durante una misa, y la 54 (**il. 393**), donde se ve al de Loyola celebrando por primera vez en Roma.

El último cuadro de la serie representa a *San Antonio de Padua y el milagro del asno* (**cat. 60**) (**il. 394**). Probablemente sea el episodio más popular y divulgado de todo el ciclo: cuando el santo predicaba en la localidad francesa de Bourges, un judío que se negaba a admitir la presencia real de Cristo en la Eucaristía prometió creer si una mula situada entre una ración de avena y una hostia se inclinaba hacia el Santo Sacramento; con sus plegarias y oraciones, el franciscano consiguió la genuflexión de la mula, y el incrédulo adjuró de su error ¹⁵¹⁹. En la versión pintada, el santo lisboeta, con hábito de su orden y estola de predicador, se sitúa de pie y en posición de tres cuartos a las puertas de un templo, sosteniendo el cáliz con su mano izquierda y la hostia con la derecha. Ante él, el asno arrodillado, y detrás del animal un personaje que sujeta en sus manos un recipiente con la avena; a izquierda y derecha, sendos grupos de personas en distintos planos que adoptan actitudes y gestos declamatorios muy marcados ante el hecho milagroso. El decorado arquitectónico fugado está formado por la fachada del templo, cuya alineación es continuada por otros edificios entre los que destaca uno de planta circular (¿un templo pagano?) con estatuas cobijadas por hornacinas tras el que se abre una paisaje con celaje denso. De todos los personajes secundarios es preciso destacar a los dos que, en primer término, cierran la composición por los extremos: a la izquierda, una mujer sentada con un niño en brazos y el pecho descubierto, que podemos interpretar como alegoría de la Caridad, y a la derecha un anciano de perfil con la cabeza cubierta y en actitud de avance para el que con toda probabilidad se hizo uso de un modelo grabado que hasta ahora no hemos podido identificar.

El uso de varias fuentes gráficas es posiblemente la causa de que la pintura, en su conjunto, adolezca de falta de unidad y verosimilitud, observándose incluso alguna incoherencia entre el tamaño de las figuras y el plano que ocupan. Si a ello sumamos la deficiente representación del asno y las poses exageradas y dispersas de algunos personajes, debemos concluir que estamos ante el cuadro menos conseguido de toda la serie.

Para el análisis de los detalles relativos al encargo y al proceso de ejecución de la capilla y de la serie pictórica, es preciso en primer lugar hacer mención de la vinculación histórica entre los duques de Villahermosa y la fundación jesuita, que se inicia en el momento mismo en que la Compañía decide instalarse en Aragón, probablemente por iniciativa de Francisco de Borja, duque de Gandía y desde 1546 -una vez viudo- religioso de esta orden, de la que fue tercer general. La familia Borja y en particular Luisa de Borja (hermana del santo y esposa de Martín Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa), llamada la *Santa Duquesa* por su doble condición de persona piadosa y noble, apoyó esta idea, frente a sus numerosos detractores, e incluso hubo de acoger a los jesuitas en su palacio de Pedrola (Zaragoza) cuando en 1558 fueron excomulgados y tuvieron que abandonar la ciudad ¹⁵²⁰.

“En esta aflicción, necesidad, y trabajo tuvieron aquellos Padres el amparo, consuelo, protección, y socorros de la Venerable Duquesa Doña Luisa:

¹⁵¹⁹ . REAU, 1996-1997, t. 2, vol. 3, pp. 124-125.

¹⁵²⁰ . BORRÁS I FELIU, 1984; y ANSÓN NAVARRO y BOLOQUI LARRAYA, 1991, pp. 273-275.

quien obró con tan fino, y caritativo zelo, que pudo parecer, no solamente Hermana de San Francisco de Borja; sino juntamente Madre de todos los de la Compañía..."¹⁵²¹.

No es extraño, por tanto, que el IX duque de Villahermosa, Carlos de Gurrea y Aragón, y especialmente su esposa María Enríquez de Guzmán quisieran perpetuar la querencia familiar hacia esta fundación y hacia la Compañía, máxime cuando tenemos abundantes testimonios que nos hablan de la voluntad constante de imitación de las “*heroicas virtudes*” de la *Santa Duquesa* que mostró en vida su sucesora en el título. De hecho, fue María Enríquez quien mandó escribir la biografía de Luisa de Borja, bisabuela de su esposo, al jesuita Tomás Muniesa¹⁵²², su confesor, de quien daremos cuenta más adelante.



Bernardo BORDAS, grabado de portada de la *Vida de de la V. y Exma. Sra. D. Luisa de Borja y Aragon...* (1691) del P. Tomás Muniesa.

Entre esos testimonios hay uno especialmente valioso que ya hemos citado en varias ocasiones y al que habremos de recurrir con frecuencia en las líneas que siguen, pues recoge con gran minuciosidad todo el proceso de erección y dotación artística de la capilla. Se trata de un manuscrito redactado en 1725 por el jesuita Juan (López de) Arbizu titulado *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza*; de esta obra, compuesta de tres volúmenes, sólo se ha podido localizar el último, que abarca el

¹⁵²¹ . MUNIESA, 1691, p. 177.

¹⁵²² . MUNIESA, 1691. En realidad el encargo primigenio lo hizo la duquesa al P. Félix Gormaz, quien recibió de ésta la documentación necesaria, pero el jesuita murió antes de concluir su tarea; sus escritos, junto con la citada documentación, pasaron a en 1690 a Muniesa, quien finalizó la biografía (ARBIZU, 1725, década 5ª, cap. 20).

periodo 1650-1700¹⁵²³. De este texto se lucró Jaime Nonell para uno de los apéndices que incluyó en su edición de 1892 de la biografía de Luisa de Borja escrita por el P. Muniesa; edición que corrió a cargo de la entonces duquesa de Villahermosa, María del Carmen Aragón de Azlor y de Idiáquez¹⁵²⁴. En concreto, el apéndice 14 de Nonell (pp. 311-321) reproduce literalmente (las alteraciones son insignificantes), aunque en otro orden, los capítulos 2, 3 y 6 de la década 5ª (1690-1700) de la obra de Arbizu.

Acerca de la devoción que María Enríquez sentía por Luisa de Borja, y de la protección dispensada por las dos al colegio zaragozano, el autor de la *Historia* escribe lo siguiente:

“Propuso en su corazon toda su vida ser una exacta imitadora de los passos y estilos de la Bisabuela de su Excell^a., la Duquesa Santa, Doña Luisa de Borja y Aragon, señora de Pedrola, en el Gobierno de los Estados, en la economía de su Palacio, en el amor a su Marido, en la asistencia a sus criados, en la vida christiana de todos ellos, en hacer continuas limosnas, en dotar doncellas dándoles estado de religiosas o casadas, en retirarse a tener oración vocal y mental en las Iglesias y en el oratorio de su casa, y en visitar enfermos y vestir muchos desnudos: de cada una de estas obras de misericordia espiritual y corporal ha dexado tantos exemplos, que se hacen lenguas en su alabanza los que vieron y notaron sus acciones en Flandes y Cataluña”

*“Toda nuestra Religión y particularmente este Colegio, debe una perpetua agradecida memoria a esta Gran Señora. Continuo con piadosa emulación el espíritu de su Santa Antecesora, Doña Luisa de Borja, que fue en Zaragoza y Pedrola el amparo de los primitivos Jesuitas; pues amo, beneficio y honto en todas partes a la Compañía. Dignacion fue suya preciarse de muy Hija de ella; pero es obligación muy nuestra el proclamarla Madre con perpetuo reconocimiento de los honores y beneficios con que perpetuamente nos obliga...”*¹⁵²⁵

Prosigue Juan de Arbizu con el relato de las obras piadosas llevadas a cabo por María Enríquez tanto en Flandes, donde llegó a intentar la conversión del príncipe de Orange, futuro rey de Inglaterra (Guillermo III de Orange), como en Cataluña y en Aragón (Los Fayos, Zaragoza, Tarazona...).

María Enríquez profesaba una especial devoción, según Arbizu, al Santísimo Sacramento y a san José:

“... como lo manifiesta la suntuosa Capilla que dedico al St^o. Pastriarca, no parando en las diligencias por verla concluida antes de su muerte; y tambien que en ella estuviere reservado el Smo. Sacramento para dar la comunión a los fieles. Consiguio en su dia las dos cosas. Porque se concluyo toda la fabrica de la Capilla y retablo dorado el año de 1693. Se coloco el Smo. Sacramento en ella a 4, primer Domingo de Julio del año 1694, con la asistencia de la Excellentissima Señora Duquesa, el Virrey y la Ciudad. El año siguiente de 1695 se hizo la primera fiesta al Glorioso Patriarca San Joseph, en su propio dia a 19 de Marzo, y, como arriba toco, canto la misa el señor Arcediano de Aliaga,

¹⁵²³ . ARBIZU, 1725. Un estudio exhaustivo de este manuscrito y de las abundantes noticias artísticas que contiene, en: LOZANO LÓPEZ, 2001.

¹⁵²⁴ . NONELL, 1892. Esta edición pretendía actualizar la de 1691, que en 1876 había sido ya reimpressa.

¹⁵²⁵ . ARBIZU, 1725, década V (1690-1700), cap. 6, pp. 501-509.

*Conde de Fonclara, Caballero del habito de Alcantara. Predico de San Joseph y Sacramento, en la nueva dedicación, el P. Thomas Muniesa...*¹⁵²⁶

Por tanto, en el momento de producirse el óbito de la fundadora (17 de julio de 1695), la capilla debía de estar terminada, y a ella se trajo su cadáver desde el palacio que los duques tenían en Zaragoza, donde fue enterrado "... *sin ostentación ni pompa, tal como lo dejó dispuesto en su testamento...*"¹⁵²⁷.

La devoción al Santísimo Sacramento, materializada en la capilla que hemos analizado, y el comportamiento virtuoso y devoto de que hizo gala la duquesa no fueron en absoluto ajenos al duque don Carlos, a juzgar por las palabras que le dedica el jesuita Pascual Ranzón en el sermón fúnebre que predicó en la villa de Los Fayos el 18 de agosto de 1693, cinco días después de su muerte¹⁵²⁸

*"Y aqui resplandece el cuydado grande que tuvo en justificar su conveniencia en vida, y en muerte; en vida, porque se hallo prevenido de un santo temor de Dios, frequentava los Sacramentos con devocion, y visitaba todos los dias a la Virgen Santissima del Pilar [...] tuvo gran desengaño del mundo, se exercito en heroicis actos de amor divino, y en ardientes deseos de ver lograda su salvacion, comulgo dos vezes por devocion despues de recebido el santo Viatico para la jornada a la eternidad..."*¹⁵²⁹

El primer pensamiento para la edificación de la capilla puede situarse cuando, a los pocos meses del regreso de Barcelona (viaje en el que les acompañó ya el jesuita Tomás Muniesa), los duques habitaban en su palacio de Zaragoza, tal como relata Arbizu:

*"Llegaron todos a Zaragoza. Y, a pocos meses que vivian los Duques en su Palacio, la Excelentísima Duquesa explico al P. Muniesa sus ardientes ansias de consagrar a su devotísimo abogado y protector el Patriarca San Joseph, y dedicarle una Capilla en nuestra Iglesia, y que en ella se reservase el Santísimo Sacramento y diese la comunión a los Fieles, y a todo gasto se emprendiese la fábrica"*¹⁵³⁰

La iniciativa fue bien recibida por los superiores de la orden, así como por el propio duque, quien dio todas las facilidades para que el nuevo espacio devocional "... *en todos tiempos pareciese digna memoria de los Duques de Villahermosa*"¹⁵³¹.

El lugar elegido fue el primer altar del lado de la Epístola, junto a la puerta principal, que quedó convertido en atrio o vestíbulo de la nueva capilla; a este espacio

¹⁵²⁶ . *Ibidem*.

¹⁵²⁷ . *Ibidem*. Arbizu describe con detalle las exequias que tuvieron lugar en la iglesia del colegio el 28 de julio de 1695.

¹⁵²⁸ . El sermón fue mandado imprimir por la duquesa (RANZÓN, 1693) y formó parte de las exequias que celebró la Santa Iglesia de Tarazona; así, el cabildo turiasonense resolvió enviar a Los Fayos ese mismo día al arcediano Pérez Borgas y al racionero Ibáñez para decir una misa de difuntos con música por el alma del duque (A.C.T., caja 152, *Libro de Resoluciones del Cavildo general desde 17 de Abril de 1682 h^a. 29 de Abril de 1702*, f. 183 r.), y también tuvo participación activa en la función que se hizo en Veruela (*loc. cit.*, f. 185 r.). Del mismo modo, cuando falleció la duquesa, también se acordó la celebración de una misa capitular (*loc. cit.*, f. 225 v.).

¹⁵²⁹ . RANZÓN, 1693, p. 24.

¹⁵³⁰ . ARBIZU, 1725, década V (1690-1700), cap. 2, pp. 484-488.

¹⁵³¹ . *Ibidem*. Para el resto de informaciones que siguen sobre la construcción de la capilla hacemos uso de esta misma fuente, salvo indicación contraria.

se sumaron, en profundidad y anchura, una sala de congregación existente en el claustro y que daba a la iglesia, un callejón que permitía el acceso a las cuerdas de las campanas y dos confesionarios. Para la sacristía hubo que emplear parte de los lugares de habitación de los porteros del colegio, y el sitio resultante permitió incorporar una escalerilla que accedía a una tribuna en la cual la duquesa, tras haber comulgado, se retiraba para orar ante el Santísimo.

En la ejecución de las obras de arquitectura y de ornamentación intervinieron tres maestros jesuitas de la provincia: los hermanos Mateo Juan y Francisco Sierra, y para los estucos Miguel de Sesse (¿Sesé?). En la concepción y programa iconográfico, y por deseo de María Enríquez, desempeñó un papel destacado el P. Muniesa, al que Arbizu cita expresamente como mentor del ciclo ejecutado por Berdusán:

*“El P. Thomas Muniessa, tomadas las medidas de los lienzos que se havian de pintar para llenar las Paredes, escogio la Idea, de unos santos con especial milagro y relacion al Santísimo Sacramento: y en tanto que estos se pintavan, encomendados al valiente pincel de Verdusan Pintor afamado de Tudela, se entendio en la fabrica de la Capilla”*¹⁵³².

El mencionado Mateo Juan, con la colaboración de Sierra, realizó las guarniciones y marcos de los cuadros, obra exitosa que fue digna de imitación por otros maestros y para la que Arbizu no escatima elogios:

*“Y los dos hermanos unidos como hermanos, entendieron en idear y ejecutar con estudio y empeño digno de sus talentos las guarniciones y marcos de los cuadros de la capilla de San José y el Sacramento, con sus divisiones y colgantes tan delicado todo en su sabor, y tan precioso en su idea y ejecución, que es obra alabada de los mas peritos maestros y de estos algunos, han venido a sacar dibujos de la talla, para imitarla”*¹⁵³³.

La dotación de la capilla se extendió también a la sacristía, que recibió tanto alhajas procedentes del oratorio del palacio ducal como otras piezas realizadas *ex novo*; entre estas últimas, Arbizu cita un gran número de jocalías y ornamentos, una reliquia de san José y otra de san Plácido, siete misales, tres Niños de Nápoles (dos de ellos en escaparates de ébano) y sendas estatuas de san Joaquín y san José.

Todos estos trabajos de construcción y ornamentación se prolongaron por espacio de dos años y la traslación del Santísimo pudo realizarse a mediados de 1694, de tal forma que al año siguiente ya se pudo celebrar en la capilla la fiesta de su advocación, en la que predicó el P. Muniesa y a la que asistió la duquesa (viuda desde 1693) “... con todo aquel jubilo de su Alma que se deja entender”¹⁵³⁴.

El coste de lo invertido por los duques en la capilla, evaluado por maestros y peritos, superaba los doce mil ducados de plata doble, a los que es preciso sumar los empleados en las funciones públicas de culto y adoración al Santísimo Sacramento, para lo cual María Enríquez dejó dispuesto en su testamento la fundación de dos legados, uno de treinta mil ducados dado por sus padres como parte de la dote matrimonial y otro de la misma cantidad cargado sobre la villa de Madrid. En total, y según los cálculos de Arbizu, la cantidad que, en una u otra forma, revirtió en la fundación zaragozana, fue de unos cincuenta y dos mil ducados de plata

¹⁵³² . *Ibidem*, cap. 2, p. 486.

¹⁵³³ . *Ibidem*, cap. 26, p. 592.

¹⁵³⁴ . *Ibidem*, cap. 3, pp. 488-491.

“... con que selló su amor a la Compañía, y singularmente a este Colegio, mereciendo dignisimamente por su liberal y magnánimo corazón y afecto ternísimo a nuestro Instituto, ser contada entre los Insignes Bienhechores de la Universal Compañía, y honrada su memoria con estimaciones, como favorecida su Alma con universales sufragios de toda ella”
1535

Respecto del P. Tomás Muniesa (Alacón, Teruel, 21-XII-1627 - Parma, Italia, 17-XI-1696), autor intelectual –y muy probablemente iconográfico- de la capilla ¹⁵³⁶, sabemos que estudió en la Universidad de Zaragoza, donde recibió clases de Teología del carmelita fray Raimundo Lumbier, e ingresó como novicio en la Compañía en 1649; examinador sinodal del arzobispado de Zaragoza, calificador de la Inquisición y profesor en los colegios de Tarazona y Barcelona, del que fue profesor y rector. Siendo provincial de su orden en Aragón se desplazó a Roma para asistir a la XIV congregación general, pero cayó enfermo y murió durante el viaje. El historiador jesuita Antonio Astraín le cita a propósito del probabilismo (o probabiorismo), de cuyas tesis era partidario, como lo demuestra alguno de sus escritos (v.gr. el *Stimulus conscientiae*). Entre sus obras impresas destacan las siguientes: “Sermón del Beato Padre San Juan de la Cruz”, en *Jardín de sermones* (Zaragoza, Agustín Verges, 1676); *Quaresma tercera que dixo año 1682 en el templo de Santa Maria del Mar en Barcelona* (Barcelona, José López, 1683); *Disputationes scholasticae, de mysteriis incarnationis, et eucharistiae* (Barcelona, José López, 1685); *Cuaresma Quarta que dixo en el templo de Santa Maria del Mar en Barcelona* (Barcelona, José López, 1685); *Cuaresma segunda que dixo año 1681 en el insigne templo de Santa Maria del Mar en Barcelona* (Barcelona, José López, 1687); *Disputationes escolasticae, de Essentia et Attributis Dei* (Barcelona, José López, 1687); *Vida de la V. y Exma. Sra. D. Luisa de Borja y Aragón, Condesa de Ribagorza, Duquesa de Villahermosa* (Zaragoza, Pascual Bueno, 1691); *Vida exemplar de la Venerable Marina de Escobar* (Zaragoza, Pascual Bueno, 1691); *Disputationes scholasticae de Gratia* (Zaragoza, Pascual Bueno, 1694); *Doctrinis Theologorum* (Zaragoza, Pascual Bueno, 1696); *Stimulus conscientiae* (Zaragoza, Pascual Bueno, 1696); y *Disputationes Scholasticae de Providentia Dei, de Fide Divina, et de Baptismo, Opus Posthumum* (Zaragoza, Domingo Gascón, 1700).

Fue precisamente Barcelona, donde el duque ejercía como virrey y capitán general del Principado, el lugar en el que entablaron relación el jesuita y los duques, quienes le eligieron como confesor; los motivos de esta elección quedan bien patentes en el texto de Arbizu:

“... y movidos de aquella innata inclinación a los Hijos de la Compañía, heredada de sus ascendientes, y propagada en estos Principes, con demostraciones de afectos correspondientes a su dignacion trataron en Barcelona a los de la Compañía, eligiendo por confesor de sus Excelencias al P. Thomas Muniessa, sugeto venerado en aquella Ciudad y Provincia, y estimado por la excelencia de su doctrina acreditada en cátedras, como por la virtud, prudencia y gran juicio que habia mostrado en los gobiernos de la Religión, y

¹⁵³⁵ . *Ibidem*.

¹⁵³⁶ . Para esta biografía se han utilizado las siguientes fuentes: ARBIZU, 1725, década 5ª (1690-1700), cap. 30, pp. 641-648; BERNAL Y SORIANO, 1880; LATASSA Y ORTÍN, 1798-1802 / GÓMEZ URIEL, 1885, t. II, pp. 373-374; ASTRAÍN, 1912-1925, libro II, caps. III, XIII y XIV; y SIMÓN DÍAZ, 1975, pp. 212-214.

*en las consultas del Tribunal de la fe, donde era Calificador, y en materias gravísimas que le proponían los Señores Obispos del Principado y los Magistrados de su Palacio”*¹⁵³⁷.

El propio Muniesa pone fecha al inicio de esta relación:

*“Porque el año pasado de 1690 estando los Excelentísimos Señores Duques presentes de Villahermosa en Barcelona, Virreyes del Principado de Cataluña, donde me tenía también entonces la Obediencia...”*¹⁵³⁸.

En el momento de abandonar el virreinato y regresar a Zaragoza, los duques expresaron a Muniesa su voluntad de llevarle consigo como confesor:

*“... para el gobierno espiritual de sus conciencias y dirección de su casa y familia; y que habiendo su Excelencia la señora Duquesa escrito a N. P. General sobre esto, su Patd. Rma. se lo había concedido, como constaba de su respuesta”*¹⁵³⁹.

El padre provincial, Gabriel Sierra, aprobó la marcha de Muniesa, *“... aunque sentía en gran manera la falta que hacía en Barcelona un sugeto de tan notable distinción, así en pulpito como en cátedra...”*¹⁵⁴⁰. La estimación que, en un plazo relativamente corto de tiempo, dispensaron los duques a su confesor, queda bien patente en el testamento de la duquesa, quien le dejó de gracia especial, *“... por lo que le estimo y por lo que le he debido de asistencia y consuelo...”*, quinientas libras jaquesas para ayudar a la impresión de sus libros¹⁵⁴¹.

La estancia de Muniesa en el colegio de Zaragoza, además de por su destacada intervención en la capilla, estuvo marcada también por otro hecho relevante: la renovación y enriquecimiento de la librería, a la que aquél destinó los beneficios obtenidos por la venta de sus publicaciones, de tal forma que:

*“con estas diligencias ejecutadas eficazmente dejó el P. Muniesa, en lo material y formal concluida, llena, abastada y hermosa la librería del Colegio, como hoy la vemos, siendo a juicio de todos, en todo, una de las mejores librerías de toda la ciudad”*¹⁵⁴².

En la biografía de la *Santa Duquesa* escrita por Muniesa a instancias de María Enríquez encontramos interesantes referencias sobre la devoción a san José, practicada por Luisa de Borja -y heredada por su imitadora-¹⁵⁴³; así sucede cuando habla del doctor de la Iglesia san Juan Crisóstomo, quien:

“... puso por espejo la Vida del Iusto mas dichoso entre los puros hombres, el glorioso S. Iosef: favorecido de Dios en su Desposorio, y atribulado

¹⁵³⁷ . ARBIZU, 1725, década 5ª (1690-1700), cap. 2, pp. 484-488.

¹⁵³⁸ . MUNIESA, 1691, pp. 117 y 118.

¹⁵³⁹ . ARBIZU, 1725, década 5ª (1690-1700), cap. 2, pp. 484-488.

¹⁵⁴⁰ . *Ibidem*.

¹⁵⁴¹ . Doc. 39.

¹⁵⁴² . ARBIZU, década 5ª (1690-1700), cap. 7, p. 511.

¹⁵⁴³ . En este sentido cabe apuntar que en la dedicación de la capilla a san José pudo también influir el hecho de que el duque, en su bautismo en Pedrola el 20 de agosto de 1634, recibiera el nombre compuesto de Carlos José (LACARRA DUCAY, 1985).

en sus zelos; favorecido en su desengaño, y atribulado en los desprecios de los vezinos de Belen; favorecido en el Divino alumbramiento de su esposa Virgen...” (p. 36)

Habla también el erudito jesuita de la costumbre observada por Luisa de Borja de comulgar dos veces por semana, circunstancia que aprovecha para aludir a la normativa establecida en 1679 por el papa Inocencio XI, recogida en una de sus publicaciones:

“Traigolo con algunas Notas de buenos Autores en mi Tomo de Eucharistia, Disp. 32, Sect. 3. Donde lo puede ver quien no lo tenga mejor, o mas a mano en otra parte” (pp. 163-164)¹⁵⁴⁴.

Alude finalmente al culto dispensado por la Santa Duquesa al Santísimo Sacramento, como lo demuestra el hecho de haber instituido en su iglesia de Pedrola la cofradía de la Minerva:

“... compuesta de lo Eclesiastico, y Secular, mas luzido de aquella Noble, y devota Villa, en honor, y culto del Santissimo Sacramento, que se expone, y festeja con Missa, y Procession solemne en una Dominica de cada mes” (p. 168)

y también a la protección dispensada por aquélla a la Compañía de Jesús:

“Lo que muy en particular hizo con los Padres Iesuitas de Zaragoza en los trabajos, y contradicciones, que padecieron en la Fundacion de aquel Colegio, pide memoria mas dilatada, y especifica, como se hará en los Capítulos 36 y 37” (p. 170)

Vemos, por tanto, cómo las acciones de Luisa de Borja tuvieron profundo eco en María Enríquez, quien con su deseo de erigir una capilla en el colegio zaragozano dedicada a san José y al Sacramento no hacía sino culminar brillantemente el camino trazado por su antecesora en el título, que fue para ella, en todos los sentidos, espejo de virtudes y modelo a imitar. Para llevar a cabo su idea, recurrió a su confesor, el jesuita turolense Tomás Muniesa, persona erudita que reunía la preparación y conocimientos necesarios para garantizar el “decoro” y la coherencia teológica del proyecto, así como a destacados artífices encargados de darle forma material. Entre estos últimos, además de los foráneos, estaban algunos hermanos legos de nombre conocido, y por supuesto Berdusán. Acerca de cómo y cuándo los duques de Villahermosa pudieron conocer a este artista de “*valiente pincel*” podemos plantear la siguiente hipótesis: el contacto se

¹⁵⁴⁴ . Se refiere a su obra *Disputationes scholasticae, de mysteriis incarnationis, et eucharistiae*, dedicada precisamente a Carlos de Gurrea, duque de Villahermosa, y dividida en tres tratados, el último de los cuales (pp. 422-655) trata sobre el sacramento de la Eucaristía. La *disputatio* 32, *sectio* III, citada en el texto, lleva por título “SS.P.N. INNOCENTII Papae XI. Decretum circa frequentiam Communionum” (pp. 632-633). La importancia dispensada por la Compañía de Jesús al tema de la comunión, que conecta de lleno con el auge eucarístico iniciado como movimiento de reacción en la Contrarreforma, contaba ya por entonces con el excelente sustrato doctrinal de la obra de Baltasar Gracián *El comulgador* (GRACIÁN, 1655), texto que ha pasado casi desapercibido en su producción pero que es considerado por algunos autores como la culminación de su sentimiento ascético. Se trata de un conjunto de lecturas persuasivas, a modo de sermones escritos, apoyados en pasajes bíblicos y dirigidos a la preparación fervorosa de la comunión.

pudo producir a través del monasterio de Veruela, lugar particularmente querido por los duques, como ya se ha visto ¹⁵⁴⁵, donde desde comienzos de la década de 1670 existía una buena muestra de lo mejor del arte del ejeano. Recordemos además que, por las razones ya expuestas ¹⁵⁴⁶, Berdusán podía haber trabajado ya en 1684 para estos mismos clientes en el retrato del *Obispo bautizando* que identificamos como el patriarca Juan de Ribera. A los argumentos anteriores podemos añadir otro que, sin ser determinante, pudo contribuir a la elección del pintor afincado en Tudela: la presencia en el colegio de Zaragoza del P. Martín Alfonso, que fue rector al menos en dos ocasiones (1676-1679 y 1686-1690) ¹⁵⁴⁷ y que sin demasiadas dudas podemos identificar con el que residía en el colegio oscense cuando Berdusán pintó el grueso de su producción en esta ciudad, es decir, el mismo que mantuvo una estrecha relación tanto con José Santolaria como con los condes de Atarés, de quienes fue ejecutor testamentario, y a quien suponemos mentor iconográfico de la capilla de San Joaquín ¹⁵⁴⁸. Entre las acciones llevadas a cabo por Alfonso durante sus rectorados en el colegio zaragozano destaca la refacción de la portada de la iglesia, “... de buena *Architectura* [...] con una estatua de la *Purísima Concepción* en su principal nicho: obra del insigne estatuario Gregorio de Messa, que por entonces había venido a Zaragoza” ¹⁵⁴⁹.

Para finalizar, diremos que la primera referencia escrita a la serie, atribución incluida, la debemos a Enrique Lafuente Ferrari en su conocido texto para el catálogo de la exposición *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya* ¹⁵⁵⁰, aunque la existencia de la inscripción con la firma y fecha fue dada a conocer por los profesores Arturo Ansón y Belén Boloqui ¹⁵⁵¹.

En la misma iglesia del colegio jesuita (luego Real Seminario de San Carlos Borromeo), Francisco Abbad Ríos ¹⁵⁵² creyó ver dos obras que atribuyó a Berdusán, por comparación con el *San Francisco Javier apóstol de las Indias* de Tarazona: los lienzos de la *Adoración de los Pastores* y la *Adoración de los Magos* que ocupan los muros laterales de la capilla de la Natividad (o del Nombre de Jesús). Son copias de modelos rubenianos que, según nuestra opinión, corresponden a un artista menos dotado, apegado en exceso al dibujo y falto de dinamismo y expresión en los personajes. Curiosamente, el profesor Federico Torralba Soriano ¹⁵⁵³ se hizo eco de otra atribución al ejeano, cuyo origen desconocemos, referida al lienzo principal de la misma capilla, que representa la *Natividad*, aunque lo juzga “... de calidad superior a lo habitual de este pintor”. Esta pintura, de diferente y más diestra mano que las dos anteriores, continúa no obstante las pautas estilísticas del naturalismo pictórico.

La María Magdalena arrepentida de Los Fayos (Zaragoza)

¹⁵⁴⁵ . Vid. apartado 3.2.3.

¹⁵⁴⁶ . Vid. apartado 3.2.4.

¹⁵⁴⁷ . ARBIZU, 1725, década 3ª (1670-1680), cap. 19, p. 286; y década 4ª (1680-1690), cap. 10, p. 425. Cfr. LOZANO LÓPEZ, 2001, pp. 414-417.

¹⁵⁴⁸ . Vid. apartado 3.2.2. y 3.2.3.

¹⁵⁴⁹ . ARBIZU, 1725, década 3ª (1670-1680), cap. 19, p. 286.

¹⁵⁵⁰ . LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. Vid. lo dicho sobre este texto en el apartado 3.1.

¹⁵⁵¹ . ANSÓN NAVARRO y BOLOQUI LARRAYA, 1982 / 1991, pp. 279-280.

¹⁵⁵² . ABBAD RÍOS, 1942, pp. 5-6.

¹⁵⁵³ . TORRALBA SORIANO, 1952 / 1974 c, p. 46.

En las mismas fechas que la serie eucarística podemos situar el lienzo central del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena en Los Fayos (Zaragoza), que representa *El arrepentimiento de la Magdalena (La Magdalena despojándose de sus joyas)* (cat. 68) (ils. 395-397). El retablo consta de sotabanco, banco, cuerpo de calle y piso únicos, y remate. El sotabanco está prácticamente oculto por un frontal de altar dieciochesco que anteriormente cumplía su función ante la mesa, desplazada ahora al centro del presbiterio. El banco lo componen dos potentes plintos con sendas guirnaldas frutales, el sagrario en la parte central y dos casas, ahora vacías, que pudieron contener pinturas. El cuerpo está ocupado por un gran lienzo, flanqueado por dos columnas salomónicas de capitel corintio cubiertas por decoración de vides, y por las polseras, aguinaldadas y con algún detalle antropomorfo. Un entablamento de ornamentación fina y profusa da paso al remate, formado por dos elementos avolutados en los extremos que forman un falso tímpano partido y, en el centro, por un copete con las armas heráldicas de los Villahermosa.

El gran cuadro de altar que preside el retablo presenta en la actualidad un estado de conservación desigual, con un deterioro más evidente en la mitad inferior y con algunas partes (brazo derecho, pies...) que parecen, por su torpeza, repintes posteriores. En él aparece la titular, de pie, junto a una mesa vestida con paño de acusados pliegues sobre la que apoya la mano izquierda, con la pierna derecha ligeramente elevada y flexionada, la cabeza y la mirada dirigida hacia lo alto y la mano izquierda en ademán de quitarse un collar de perlas con pedrería. La santa ha sido representada con larga cabellera y rica vestimenta de doncella (túnica en tonos oscuros verdes-azulados y paños y gasas blancos y rosáceos de gran vaporosidad rodeando las extremidades), acompañada de una serie de objetos que aluden a la vida mundana que está a punto de abandonar para entregarse a la penitencia; tal sucede con el pequeño bodegón dispuesto sobre la mesa, en el que se aprecian un pañuelo y varias joyas (un anillo, un broche todavía entre los dedos...¹⁵⁵⁴), o con la bandeja de plata situada en el suelo sobre la que se sitúa una magnífica jarra de pico, o con el pequeño espejo que la refleja parcialmente en el ángulo inferior izquierdo. En la parte superior se abre un rompimiento de gloria formado por cabezas aladas de angelotes y por un denso y pesado haz de luz dorada que cae sobre la santa, dejando los laterales en oscuridad casi total, mostrando así, de forma simbólica, la intervención divina en la transformación de la hermana de Lázaro y su particular “viaje de Damasco”. Al fondo, detrás de la protagonista, se adivina una balaustrada y tras ella una construcción columnada de planta central, trabajada de forma muy abocetada y difusa, que puede identificarse con una lujosa residencia (tal vez una visión idealizada del castillo de Magdalo que heredó de sus padres) y cabe interpretar, del mismo modo que el resto de los objetos mencionados, como símbolo de su anterior vida pecadora.

El lienzo, en las partes mejor conservadas (el busto de la santa y su brazo izquierdo), muestra una calidad pictórica notable, y el efecto general que produce es de gran impacto, tanto por sus dimensiones como por la actitud de la protagonista, a la par devota y contrita, tal como manifiesta su rostro elevado y mirada perdida hacia lo alto, expresión que responde a modelos clasicistas italianos bien conocidos.

En esta obra, la Magdalena arrepentida parece haber sido tratada como una inversión o contrafigura de la imagen prototípica del orgullo y la presunción, en la que aparecen –aunque dotados de sentido opuesto– los mismos elementos (el espejo, la mesa, las joyas...), como lo muestra la *Mujer presumida* de Giuseppe Maria Mitelli, estampa que forma parte de la serie “Ventiquattr’ hore dell’ humana felicità” (Bolonía,

¹⁵⁵⁴ . El estado de conservación de la obra en esta zona nos impide identificar el resto de los objetos.

1675) (il. 398). En este sentido, la presencia del espejo es particularmente interesante, pues en la cultura visual desde la Antigüedad, este objeto y la acción de mirarse en él se asocia con la soberbia, la lujuria y el engaño¹⁵⁵⁵, como se aprecia en un grabado de Jacob Matham según Hendrick Goltzius perteneciente a la serie “Las Virtudes y los Siete Pecados Capitales” (il. 399); aquí, por contra, el espejo yace en el suelo, como un trasto desposeído de su función.

En la historia de la pintura existen algunos referentes para este asunto, y todos ellos plantean la renuncia a las riquezas mediante la metonimia visual de despojarse de la ropa y las joyas; así lo hacen, entre otros, un discípulo de Tintoretto (San Sebastián, Museo Municipal de San Telmo; depósito del Museo del Prado) (il. 400), José Leonardo (1639; retablo mayor de la iglesia de la Magdalena en Getafe)¹⁵⁵⁶ (il. 401), Juan de Valdés Leal (h. 1660-1665; Villamanrique de la Condesa, Sevilla; col. de S.A.R. Esperanza de Borbón) (il. 402) y Alonso del Arco (1685; Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias) (il. 403).

De las versiones citadas, nos interesan especialmente las de Leonardo y Valdés Leal. En la del bilbilitano, la figura principal, vestida de dama rica, ocupa el eje vertical, gira la cabeza hacia lo alto y delicadamente se despoja de sus joyas, que deposita sobre una mesa vestida; la escena se desarrolla en una habitación en la que se aprecia un dosel y, a la derecha, un vano de medio punto a modo de balcón dotado de balaustrada que se abre a un paisaje natural, aunque aquí falta el rompimiento de gloria; bajo la mesa asoma un gato, elemento naturalista que en el cuadro de Berdusán ha sido sustituido por objetos inanimados (espejo, bandeja y jarra de pico). William Stirling-Maxwell nos dejó de esta pintura la siguiente descripción:

“[...] *la bella penitente, ataviada con un vestido de seda amarillo y piel de armiño, con ojos enrojecidos por el llanto, se está quitando las joyas de su cabello de ámbar; un gato policolor, muy bien pintado, espía debajo de la mesa y a través de un arco se percibe un agradable paisaje*”¹⁵⁵⁷.

La Magdalena del sevillano, elegantemente ataviada y rodeada de claras alusiones a la riqueza y los placeres mundanos (telas y joyas sobre un sillón frailer), ha sido dotada de una movilidad expresiva muy valdesiana, con el rostro hacia lo alto, gesto vehemente de rechazo con la palma de la mano derecha abierta tras arrojar una de sus joyas, y la otra mano sobre el pecho.

Observamos en todos estos ejemplos la existencia de una concordancia gestual, de un mismo vocabulario cinésico, así como la presencia ineludible de un *atrezzo* que se repite con escasas variantes.

En cuanto a los modelos gráficos, tal vez el más cercano sea el buril abierto por G. Edelinck a partir de la *Magdalena penitente* pintada en 1656-1657 por Charles le Brun para las carmelitas de la rue Saint-Jacques de París¹⁵⁵⁸ (il. 404); en él, la santa

¹⁵⁵⁵ . MATEO GÓMEZ, 2000.

¹⁵⁵⁶ . Acerca de esta obra, antiguamente atribuida a Alonso Cano (Ponz, Ceán Bermúdez, Schubert y Stirling) y también a Claudio Coello (Madoz), M^{ra}. Dolores Palacio Azara (PALACIO AZARA, 1918, pp. 211 y ss.) documentó ya en 1918 que las seis pinturas de este mueble litúrgico se contrataron con Félix Castelo, Angelo Nardi y Jusepe Leonardo, si bien los autores no se ponen de acuerdo a la hora de asignar a cada pintor los dos cuadros que les correspondieron, y sólo Diego Angulo (ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1969, p. 284; ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, 1983, p. 90 y lám. 102) mantiene la autoría de Leonardo para la escena que comentamos, mientras Alfonso E. Pérez Sánchez la adjudica a Nardi.

¹⁵⁵⁷ . STIRLING-MAXWELL, 1848, v. II, pp. 800 y ss.

¹⁵⁵⁸ . Cfr. TORRES GUARDIOLA, 2001, pp. 81-82 y 92-93.

aparece en un interior, sentada –más bien apoyada-, con la mirada hacia lo alto y en ademán de retirar un rico manto que la cubre, rodeada de un ambiente visiblemente opulento formado por muebles, tejidos y objetos diversos, entre los que distinguimos un espejo (sobre el tocador) y algunos recipientes de plata (en la parte superior del mueble). Una ventana permite la visión de un paisaje urbano, y por ella penetran, de forma sobrenatural, nubes tormentosas. El joyero volcado que se dispone a sus pies, y de la que salen algunas joyas, es un elemento que también está presente en el cuadro de Alonso del Arco y también vemos en la *Magdalena arrepentida* (Viena, Kunsthistorisches Museum) de Rubens (il. 405), pintura que presenta algunas variantes respecto de lo ya visto, pues la protagonista aparece sentada y acompañada por una sirvienta; por lo demás, se sitúa en un interior dotado de amplio cortinaje y balaustrada que da paso a un paisaje, viste un vestido rico de raso, eleva su mirada y estira sus brazos con las manos unidas y hacia fuera, de acuerdo con las convenciones apuntadas para este tema.

La iglesia actual de Los Fayos es de nave única dividida en cuatro tramos, cubiertos con bóvedas estrelladas; a ella se abren capillas-hornacina y en los pies se dispone un coro elevado. Fue levantada a partir de 1570 en el solar de otra anterior que fue derribada a tal efecto –y de la que sólo se aprovechó el muro norte- y en 1575 se contrató la decoración y acondicionamiento del edificio ¹⁵⁵⁹.

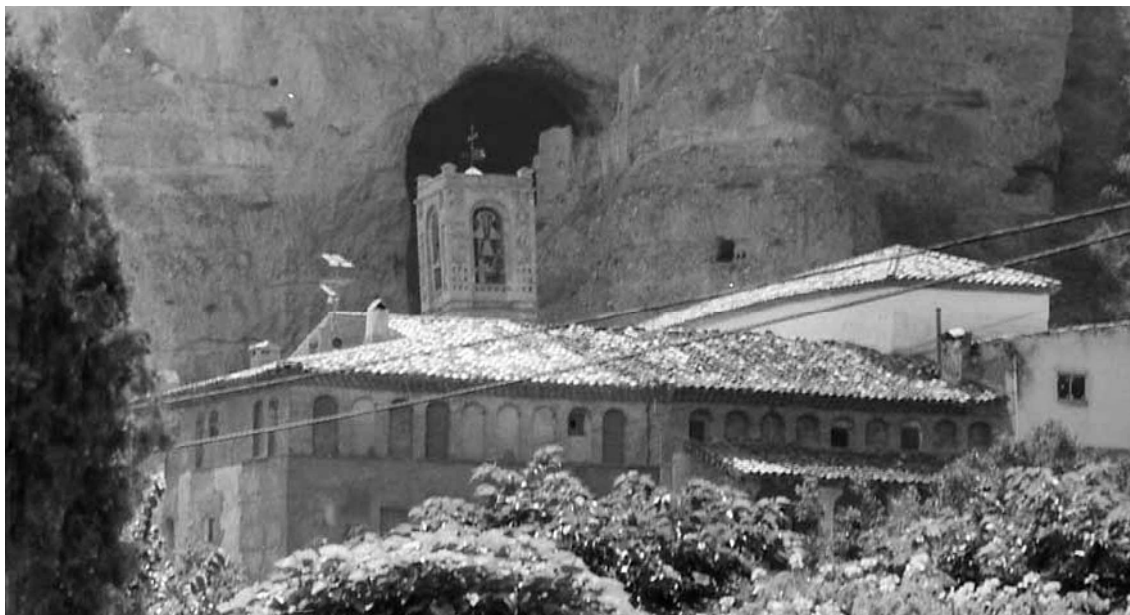
El presbiterio, de planta poligonal, se encuentra destacado en altura –tal vez para evitar la humedad de la acequia de Magallón, que discurre junto a la iglesia y ha sido causa de continuos problemas para la fábrica- y es accesible mediante gradas. A él se abren dos capillas colaterales cubiertas con veneras que descargan sobre conchas más pequeñas. De estas capillas, la del lado del Evangelio sirve de paso a la sacristía, mientras la otra dispondría de un acceso –hoy tapiado- que pondría en comunicación la iglesia con el palacio de los duques de Villahermosa, que se dispone perpendicular al templo y está adosado a él por ese lado (il. 406). Puede por tanto descartarse la hipótesis de que el vano cegado situado sobre esta capilla hiciera las veces de tribuna nobiliar, como parece afirmar Pascual Madoz: “... un antiguo palacio del Sr. duque de Villahermosa inmediato a dicha iglesia, con una tribuna que cae encima del presbiterio...” ¹⁵⁶⁰, pues sería el espacio de esta capilla (il. 407) el que acogería a los duques durante su presencia en los oficios religiosos. Presencia que obviamente coincidiría con las visitas periódicas y estacionales que los duques de Villahermosa, señores de la villa ¹⁵⁶¹, efectuaban a una de sus posesiones más apreciadas -a juzgar por la abundantes referencias que las fuentes nos proporcionan ¹⁵⁶²-.

¹⁵⁵⁹ . Para todo lo concerniente a la construcción y ornato esta iglesia, sus artífices, tipología y singularidades, remitimos a: IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2000, pp. 25-65.

¹⁵⁶⁰ . MADOZ, Pascual, 1845-1850 / MADOZ, 1985, p. 156). Esta misma idea en: ARRÚE UGARTE, Begoña, 1991, p. 29.

¹⁵⁶¹ . Carlos de Gurrea, Aragón y Borja y su esposa María Enríquez de Guzmán, eran también señores de la baronía de Torrellas, Los Fayos y Santa Cruz.

¹⁵⁶² . *V.gr.* el citado sermón fúnebre predicado en Los Fayos por el jesuita Ranzón (RANZÓN, 1693), o el testamento de la duquesa, por el que deja a Isabel Calvo, esposa del alcaide de la baronía de Torrellas, todas las alhajas y pinturas de su casa-palacio de Los Fayos (doc. 39).



Vista exterior de la parte trasera del palacio de los duques de Villahermosa en Los Fayos, con la iglesia parroquial en segundo término.

Este palacio, al que se refiere el P. Ranzón como “... *arbol plantado en las delicias de aquel pequeño Paraíso*”¹⁵⁶³, pasa por haber sido el lugar donde pernoctó el rey Felipe IV en su viaje a Zaragoza del año 1643. El monarca permaneció nueve días en Tarazona, aposentado en el palacio episcopal, y en ese tiempo visitó, además del monasterio de Veruela, la localidad de Los Fayos, donde “... *gustó mucho de ver...*” el acueducto romano existente en esta localidad¹⁵⁶⁴ y el convento rupestre de San Benito en el que pudo tomar los hábitos san Atilano¹⁵⁶⁵.

En cuanto al encargo del retablo y su dedicación, pensamos que no sólo obedece al mantenimiento de una advocación histórica, sino que, como intentaremos demostrar a continuación, responde también a una especial devoción a María Magdalena por parte de la entonces duquesa, María Enríquez de Guzmán, quien de esta forma mostraría -una vez más- la afinidad y sintonía personal que sentía por su antecesora más ilustre, Luisa de Borja y Aragón, la *Santa Duquesa*, cuyo comportamiento y virtudes debieron ser para aquélla, como ya se ha visto anteriormente, modelo y referencia constante. La mejor prueba de ello la encontramos de nuevo en la biografía escrita por el jesuita P. Tomás Muniesa¹⁵⁶⁶, quien no cesa de ponderar, contrastándola con su condición noble y abundancia material, la actitud piadosa, generosa y sencilla que siempre observó la *Santa Duquesa*:

“... *pues desde sus primeros años, hasta el ultimo periodo, que cerró su Vida, todo fue dar, y dexar exemplos de agigantadas Virtudes. Supo niña obrar como muger perfecta, y vivir en los Palacios, como en los Claustros; en las*

¹⁵⁶³ . RANZÓN, 1708, p. 45.

¹⁵⁶⁴ . ZUGARRAMURDI, 1881, p. 79.

¹⁵⁶⁵ . ARGAIZ, 1675, pp. 472 y 596-597. También se hace eco de esta visita Pascual Ranzón (RANZÓN, 1708, p. 46).

¹⁵⁶⁶ . MUNIESA, 1691.

riquezas, pobre, y en medio de la mayor grandeza, con corazón humilde” (en la censura del jesuita Orencio Ardanuy)

A lo largo de los cuatro libros que componen la *Vida*, el autor va desgranando las virtudes de la biografiada –en lugar de hacerlo en un capítulo independiente, como era lo habitual-, sin que resulte difícil establecer un paralelismo, en ocasiones explícito, con la trayectoria vital –pecadora, arrepentida y penitente- de María Magdalena. Así, cuando al relatar las frecuentes visitas que, siendo niña, cursaba al monasterio de franciscanas descalzas de Santa Clara en Gandía (Valencia), donde vivían su abuela y su tía, se dice que:

“... *quando bolvia de ellas en casa de su Padre, ya la ofendian las ceremonias, y cortesias de Palacio, la desconsolavan, aun en otras, las galas preciosas, y joyas ricas; la entristecian las musicas, y festines; la melancolizavan los divertimientos; la amargavan los regalos; no la servian sino de pesadumbre los rendimientos oficiosos de los criados, y los obsequios de los vasallos; y la desengañavan las mismas vanidades, que llevan engañado el mundo...*” (p. 26).

y al hablar de las virtudes en el gobierno de sus vasallos:

“*La Clemencia, y la Iusticia son dos Polos, en cuyo medio bien tomado, al compas de la prudencia, consisten los aciertos de cualquier gobierno humano. En el divino lo celebró un pecador como David, alabando de una vez la misericordia, y la justicia de Dios: Misericordiam, ex iudicium cantabo tibi, Domine [al margen: Psal. 100]; y nos lo enseñó a reconocer otra grande pecadora, que fue la discretissima Madalena en observacion de San Bernardo: Osculabatur pedes Domini: pedes funt misericordia, ex iudicium [al margen: S. Bern.]: no adorava solo el un pie de Iesuchristo; con los dos se abrazó, y los dos adorava...*” (p. 141)

La Magdalena también estaba presente en su oración matutina, inspirada en el salmo octavo de David:

“... *a ti te suplico humildemente, Señor clementissimo, me mires, aunque indigna pecadora: y acuerdate de mi, pues te acordaste de la muger Cananea, y de Maria Madalena...*” (p. 156)

y tenía un puesto destacado entre sus devociones:

“*Tambien [era devota] de los Santos Iuan Bautista, y Iuan Evangelista. De Santo Domingo, de San Martin, de Santa Ana, Santa Madalena, Santa Catalina y Santa Inés*” (p. 166)

De hecho, con el fin de paliar la pobreza de los altares de san Juan y de santa María Magdalena en el monasterio de Veruela, fundación que gozó siempre de la protección de los duques, la Santa Duquesa:

“*Embió de su Casa dos Imágenes de buen pincel, correspondientes a los Titulos de los Altares: con que quedaron acomodados, e ilustrados*” (p. 170)

El propio Muniesa, al ver el cuerpo incorrupto de la *Santa Duquesa*, exhumado en la iglesia de Pedrola, experimentó un consuelo similar al que la devota Magdalena sintió ante el cuerpo incorrupto de Jesucristo en el Sepulcro ¹⁵⁶⁷.

La identificación de la *Santa Duquesa* con la figura de la Magdalena se demuestra también por el apelativo que ella misma se aplicaba, “*vilissima pecadora...*”, y también por su afición a la penitencia, que practicaba mediante disciplinas sangrientas en la tribuna de la capilla del Santo Cristo de la iglesia de Pedrola, “*lugar muy devoto, y apartado, que tenia destinado con transito desde su Casa para este ejercicio...*” ¹⁵⁶⁸. Penitencia que también ponía en práctica con “*... ejercicios humildes de caridad con los pobres, y enfermos*”, para los que además “*... usava extraordinariamente de un vestido humilde, cortado a medida de su corazon humilde, desasido de las galas superfluas, aplaudidas del mundo soberbio...*” ¹⁵⁶⁹. Ambos ejercicios penitenciales quedaron explícitamente reflejados en un grabado que, junto con el que sirve de portada, ilustró la biografía de la *Santa Duquesa* (il. 408), estampas ambas que debemos al buril de Bernardo Bordas ¹⁵⁷⁰.

De ese mismo talante humilde y austero, forjado a imagen y semejanza de la santa penitente, hizo gala María Enríquez al redactar sus últimas voluntades:

“*... que traygan mi cuerpo a dicha capilla con todo el secreto y se haga mi entierro sin aparato ni pompa de banidad sino con toda humildad y que se me hagan honrras y cavo de año y que mi cuerpo lo lleben solo mis criados, y que no sea embalsamado, y que se me amortaje mi cuerpo con el havito de la Concepcion francisca que trahen las Religiosas descalzas de la villa de Agreda*” ¹⁵⁷¹.

La Magdalena estaba presente también en el pensamiento y la obra de su confesor, el jesuita Tomás Muniesa, quien en la dedicatoria de sus *Disputationes scholasticae...* (1685), dedicadas al duque, escribe:

“*Argute quidem ingeniorum apex, Magdalenam intuitus ad pedes Domini inter epulus irruentem: Irruens, inquit, quasi importuna convivio; opportuna beneficio*” ¹⁵⁷².

De acuerdo con todo lo dicho, parece que en la erección del retablo mayor de Los Fayos confluyeron una advocación preexistente y una devoción particular, la de la Luisa de Borja y Aragón, transmitida a su vez por ésta a su sucesora en el título ducal, María Enríquez, quien al sufragar el nuevo retablo y su espectacular lienzo principal con la imagen de la Magdalena arrepentida no hacía sino perpetuar dicha devoción, dando

¹⁵⁶⁷ . *Ibidem*, p. 241.

¹⁵⁶⁸ . *Ibidem*, p. 190. Recordemos que María Enríquez hizo construir, en una segunda altura de la sacristía de su capilla de San José, una tribuna para su oración personal.

¹⁵⁶⁹ . *Ibidem*, p. 194.

¹⁵⁷⁰ . Bordas realizó también uno de los grabados más conocidos de los monasterios viejo y nuevo de San Juan de la Peña y, según algunos datos localizados por la investigadora Natalia Juan en el *Libro de Fábrica* (1675-1733) conservado en el archivo de las benedictinas de Jaca, realizó para los monjes el primer diseño de la traza del panteón real, inicialmente proyectado para el crucero del monasterio alto.

¹⁵⁷¹ . Doc. 39.

¹⁵⁷² . “*El fénix de los ingenios viendo a la Magdalena arrojar a los pies del Señor entre los del rico banquete, dijo: su entrada es inoportuna para el banquete, pero oportuna en beneficio de la Magdalena*” (trad.).

de paso continuidad a una secular y espléndida labor de mecenazgo artístico por parte de los Villahermosa. Tal vez incluso pueda irse un poco más lejos y ver en esta obra una especie de homenaje artístico de María Enríquez a su antecesora que expresara al mismo tiempo, en coherencia con la propia representación, la voluntad expiatoria que sigue al acto de contrición y precede a la penitencia. De hecho, la Magdalena -como san Pedro en el episodio de las lágrimas- se convirtió para el arte postrentino en símbolo del arrepentimiento, la penitencia y la mortificación (en contraste con su anterior vida mundana y placentera), del mismo modo que la comunión de los santos –y en especial la recibida antes de la muerte- fue el mejor argumento para la defensa de la eucaristía frente a los movimientos heréticos. Puede establecerse, por tanto una clara conexión doctrinal entre la serie de la capilla de San José y el lienzo de Los Fayos –extensible incluso al *Obispo bautizando*, que aborda también un asunto sacramental-, lo que invita a pensar en un mismo mentor iconográfico.

La atribución de esta pintura fue propuesta por Begoña Arrúe, quien la consideró “... *obra probable de Vicente Berdusán*” y la dató a fines del s. XVII¹⁵⁷³. Respecto del retablo, y aunque no se ha localizado ningún documento relativo al encargo, no podemos dejar de señalar la similitud formal y estilística con el que preside la capilla de San Pedro de Alcántara en la parroquial de Pedrola (**il. 409**). Este mueble litúrgico, junto con el sagrario del altar mayor, fueron realizados por los hermanos José y Pedro Villanoba (Villanueva) Modrego, pertenecientes a una conocida familia de maestros ensambladores y escultores¹⁵⁷⁴, por encargo (1685) de José Calvo en nombre de la duquesa de Villahermosa, de quien éste era secretario¹⁵⁷⁵.

Dos retablos en Ojos Negros (Teruel)

Las dos obras de las que trataremos a continuación se encuentran vinculadas a la labor de promoción artística llevada a cabo por el obispo turiasonense Bernardo Mateo Sánchez del Castellar (episc. 1683-1700), natural de la localidad turolense de Ojos Negros, y a los encargos que para este prelado ejecutó Berdusán en su última etapa profesional. Se trata del **retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar** y el **retablo de la Inmaculada de la ermita de Santa Engracia**, sita en el casco urbano de la villa.

La monumental máquina de la parroquial (**cat. 61**) (**il. 410**), realizada en madera dorada y policromada, presenta planta mixtilínea y corresponde al tipo churrigueresco. Se halla elevada sobre un zócalo de mampostería parcialmente oculto por una sillería de madera¹⁵⁷⁶ y consta de sotabanco (sustituido en su parte central por el mencionado zócalo, en el que cuelga un cuadro moderno y de escaso valor artístico de la *Santa Cena*), banco, cuerpo de tres calles –la central más desarrollada- de una altura, separadas por cuatro columnas salomónicas de orden corintio con profusa y carnosa ornamentación de vides, y ático de calle única. En el sotabanco, los plintos extremos –pues los interiores han sido eliminados- llevan ornamentación de rosetas y las dos casas laterales está ocupadas por escudos en relieve policromados con las armas del prelado encargante rodeados por decoración de rocalla (**il. 412**); el escudo, partido: 1º en campo de azur, árbol de sinople terrazado y surmontado de luna menguante de oro; 2º en campo de gules torre de oro mazonada y donjonada de uno; timbrado con las insignias episcopales (capelo y borlas en tres órdenes de 1, 2 y 3). En la zona central del banco

¹⁵⁷³ . ARRÚE UGARTE, 1991, p. 29.

¹⁵⁷⁴ . Vid. BOLOQUI LARRAYA, 1983, pp. 230-231.

¹⁵⁷⁵ . ALMERÍA GARCÍA, 1980, doc. 12, pp. 289-294.

¹⁵⁷⁶ . El presbiterio también ha sido elevado modernamente unos 60 cms. sobre el nivel de las naves.

está el sagrario, en forma de templete poligonal con columnas y figuras en relieve, que dada su altura mantiene su función simbólica pero no la cultural, y en los colaterales hay relieves con parejas de ángeles tenantes afrontados, rodeados de decoración vegetal, que sostienen sendas mitras; sobre los cuatro plintos se han dispuesto ménsulas de roleos bastante voluminosas. El lienzo central del cuerpo representa la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos*. En las calles laterales, sendas glorificaciones de santa Engracia (izda.) y santa Catalina de Alejandría (dcha.). Los tres lienzos del cuerpo rematan con complejas estructuras decorativas de motivos vegetales muy voluminosos en torno a molduras escaleriformes y a cabezas de querubines; estructuras que hacen las veces de entablamento, pues junto con los cuatro elementos situados sobre los capiteles –sobre los que habría sendos jarrones, de los que únicamente se han conservado los centrales, tal vez debido a la elevación de la máquina– sirven de transición al ático. Éste consta de calle única ocupada por un lienzo del *Calvario*, muy deteriorado, flanqueado por pilastras decoradas con carnosas guirnaldas de flores y frutas y por dos aletones calados, y termina en un frontón partido (que actualmente parece hundido, pero que pudo ser en arco muy rebajado) con una “panoplia” episcopal que cobija un escudo con las mismas armas del banco. En el espacio formado por el lienzo y la moldura curva, se lee el siguiente texto: “SE DORO AÑO 1696”. En la parte más alta de la máquina hay tres remates desiguales: el central, más desarrollado, presenta un óvalo enmarcado con la paloma del Espíritu Santo; los laterales están formados por adorno de rocalla, y el derecho encierra en una cartela oval la inscripción “CHA / RI / TAS”. El estado de conservación de las pinturas es bastante deficiente (en menor medida el del retablo, al que no obstante le faltan algunas piezas), lo que dificulta cualquier juicio crítico sobre las mismas.

El lienzo de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos* (cat. 61b) (il. 413), firmado y fechado en 1693, nos ofrece una versión que, sin repetir ningún elemento de los modelos compositivos de Huesca (capuchinas) y Tarazona (catedral), intenta ser una solución de compromiso entre ambos. Berdusán vuelve al esquema axial (o mejor de cruz en aspa) con la Virgen en el centro de la “X”, sentada sobre trono de nubes, con el apóstol –muy próximo al de Tarazona– y sus compañeros repartidos en dos grupos uniformes en la parte terrenal y, en la parte celeste, otros dos grupos en los ángulos formados por ángeles músicos (izquierda) y ángeles portando la columna.

La *Glorificación de santa Engracia* (cat. 61a) (il. 414) nos presenta a la santa de pie en un paisaje abierto de horizonte bajo, con la palma del martirio en su mano izquierda y el clavo en la frente, en el momento de ser coronada por un ángel. En el otro colateral, la *Glorificación de santa Catalina de Alejandría* (cat. 61c) (il. 415) nos ofrece una composición más dinámica, con la mártir de pie en un paisaje abierto, ricamente vestida de doncella con túnica marrón sobre camisa de amplias mangas blancas y un vistoso manto rojo bordado con forro albo que se pliega de forma caprichosa sobre la pierna derecha flexionada; lleva en su mano derecha la palma de los mártires y en la izquierda la espada con la que fue ejecutada, y a sus pies se aprecia la rueda rota con púas aceradas y una corona, atributos todos ellos característicos. En el ángulo superior izquierdo sobrevuela un angelito con paño rojo ondulado y en la parte derecha del fondo se columbra una masa arquitectónica poco definida. Estas representaciones de santas mártires, muy habituales en la producción berdusanesca, aparecen también, en formatos más reducidos, con encuadres de tres cuartos y figuras monumentalizadas, en el retablo de la ermita de Santa Engracia.

El *Calvario* (cat. 61d) (il. 416), en pésimo estado de conservación y situado a gran altura, resulta difícilmente valorable, pero no parece aportar nada a la tipología berdusanesca vista, por ejemplo, en el retablo mayor de Villafranca de Ebro ¹⁵⁷⁷.

Una vez descritas las pinturas, nos centraremos en la historia constructiva del edificio que las alberga y en la justificación de los asuntos representados.

El edificio parroquial tiene muros de mampostería y presenta tres naves de la misma altura separadas por pilares y capillas laterales; la nave central y las capillas cubren con bóveda de cañón con lunetos, las laterales con arista y el crucero con cúpula sobre pechinas ¹⁵⁷⁸. La fábrica actual fue erigida, como veremos, en el tercer cuarto del s. XVIII, aunque existieron dos templos anteriores. El primero, de dimensiones reducidas y probablemente emplazado en el castillo, estaba ya derruido en 1592 y sus retablos fueron trasladados momentáneamente a la ermita de Santa Engracia (de la que más adelante se hablará). En ese mismo año estaba ya en construcción el segundo templo parroquial, que tres años más tarde debía de estar prácticamente acabado, como parece demostrarlo la fecha “1595” que aparece en la puerta actual, que fue reaprovechada; no obstante, en los años siguientes se fueron incorporando algunos elementos (púlpito, coro) y también se efectuaron algunas reparaciones en la torre.

La construcción del tercer y definitivo edificio se inició a raíz de la visita pastoral del 12 de mayo de 1741 ¹⁵⁷⁹, en la que se concede “... *licencia al Ayuntamiento, y vecinos del lugar de Ojos negros para que puedan mejorar, o, reedificar su Iglesia Parroquial...*” y para que durante las obras se utilice la nueva ermita de Santa Engracia, que ya estaba terminada, pues en el mismo documento se da licencia para bendecirla; las obras debieron de comenzar h. 1750-1751 y en la visita de 1774 ¹⁵⁸⁰ se da permiso para bendecir los altares y capillas, lo que demuestra que los trabajos habían finalizado.

De la biografía de Bernardo Mateo Sánchez del Castellar, de la que ya nos hemos ocupado *ut supra*, nos interesa especialmente su vinculación con Zaragoza y con la basílica de Nuestra Señora del Pilar, de la que fue canónigo y prior, lo que justificaría la presencia en el retablo mayor del lienzo de la *Aparición de la Virgen del Pilar*, como también la de san Pedro Arbués en el retablo de la ermita, del que se hablará luego. En ambos retablos aparecen también santa Catalina de Alejandría, tal vez obedeciendo a una devoción particular cuyo origen ignoramos, y santa Engracia, que tuvo especial culto en la localidad debido a un suceso milagroso acaecido en el s. XV, sobre el que más adelante volveremos. La especial inclinación del obispo por estas dos santas viene además subrayada por el hecho de que en la relación de obras que aquél donó a su sobrino Felipe figuran un cuadro de *Santa Engracia* y una lámina de *Santa Catalina*. En cuanto al *Calvario*, si bien resulta bastante frecuente encontrar este asunto ocupando el ático de los retablos, en este caso apreciamos una justificación añadida en el culto dispensado por Bernardo Mateo al Santo Crucifijo, manifestado en otro acontecimiento taumátúrgico sucedido en Ojos Negros en vida del prelado. Dicho acontecimiento, relatado por el P. Faci ¹⁵⁸¹, tuvo como protagonista a un pastor que habitaba en una ermita cercana a la población, “*fundada de tiempo inmemorial*” y al parecer dedicada a san Pedro, donde se veneraba una imagen medieval del Cristo de Santa Cruz; al cruzar un arroyo, las aguas le arrastraron y, al invocar la ayuda del Cristo, éste le ayudó a salir

¹⁵⁷⁷ . Vid. apartado 3.2.4.

¹⁵⁷⁸ . Para lo concerniente a los sucesivos edificios parroquiales de la localidad y para la descripción detallada de la fábrica actual, remitimos a: UTRILLAS VALERO, 1995, pp. 154 y ss.

¹⁵⁷⁹ . A.P.O.N., *Quinque libri*, t. III (1677-1751), f. 484 v. Texto citado y reproducido en: UTRILLAS VALERO, 1995, p. 161 y doc. 6.

¹⁵⁸⁰ . A.P.O.N., *Quinque libri*, t. III bis (1751-1776), ff. 240 r.-241 r. Texto citado y reproducido en: UTRILLAS VALERO, 1995, p. 162 y doc. 8.

¹⁵⁸¹ . FACI, 1739 y 1750 / 1979, t. I, parte 1ª, pp. 84-85.

sirviéndose de una banda que los devotos le habían colocado, y que apareció mojada cuando el pastor regresó a la ermita. La divulgación del hecho movió el ánimo del obispo turiasonense -quien había recibido un trozo de la banda (convertida ya en reliquia)- para erigir un templo más suntuoso junto a la fábrica anterior¹⁵⁸², que a juzgar por la visita pastoral de Antonio Ibáñez de la Riva Herrera de 25 de octubre de 1688 estaba “*maltratada y sin la decencia necesaria*”¹⁵⁸³. Según cuenta el P. Faci, al abrir los cimientos se hallaron los huesos de un ciervo y unas medallas o monedas alusivas al milagro de san Eustaquio, hecho que el autor interpreta de la forma siguiente:

“... *las Medallas, o Monedas pueden ser indicio de la devocion de su Fundador al S. Crucifixo, y S. Eustachio: y aviendo en dicha Pardina muchos Ciervos, sucederia algun favor del Cielo, a quien fundo dicha Hermita...*”

La devoción a Cristo Crucificado por parte de Bernardo Mateo se materializó también en el obsequio a la parroquial de una talla que el profesor Santiago Sebastián fecha h. 1625 y adjudica, interpretando las siguientes palabras del P. Faci, al escultor Juan de Mesa (1583-1627):

“*En la Capilla, y Retablo, que llaman del Santo Christo Crucificado, donde oy se venera una devotissima Imagen de Christo Crucificado, obra de aquel celebrado Artifice Mesa, y de la Piedad de el Illustrissimo Señor Obispo de Tarazona Don Bernardo Matheo, natural de Ojos Negros...*”¹⁵⁸⁴

aunque el propio Santiago Sebastián observa en ella algunas diferencias respecto del maestro andaluz¹⁵⁸⁵.

Además del propio Bernardo Mateo, otros miembros de su familia residentes en Ojos Negros destinaron importantes cantidades, en forma de fundaciones, al mantenimiento del culto en la iglesia parroquial. Así, en 1691 un Miguel Gerónimo Matheo, caballero infanzón domiciliado en la localidad, funda y carga siete misas y seis aniversarios a intención del prelado, para cuyo cumplimiento asigna un censal de 1.300 libras de propiedad y da limosnas para las luminarias, la cera y los sacerdotes; las misas se habían de celebrar en la capilla familiar, dedicada a san Mateo y presidida por un retablo manierista¹⁵⁸⁶, y una de ellas en el día de la venida de la Virgen del Pilar¹⁵⁸⁷.

El **retablo de la Inmaculada (cat. 62) (il. 411)** se sitúa en el lado de la Epístola de la ermita de Santa Engracia de Ojos Negros. Se trata de una curiosa máquina de

¹⁵⁸² . Esta nueva ermita, conocida también como del Cristo de Herrera (por encontrarse en el lugar donde estuvo la pardina de Herrera –o Ferrera- de Ojos Negros, que fue destruida en 1356, durante la guerra de los dos Pedros), y particularmente la imagen milagrosa del Crucificado (llamado desde entonces el Cristo de la Banda), gozaron de especial culto en los lugares próximos (Ojos Negros, Pozuel del Campo y Villar del Salz) y su asilo se invocaba en las necesidades comunes.

¹⁵⁸³ . A.P.O.N., *Quinque libri*, t. III (1677-1751), ff. 343 v.-344 r. Texto citado y reproducido en: UTRILLAS VALERO, 1995, p. 166 y doc. 5.

¹⁵⁸⁴ . FACI, 1739 y 1750 / 1979, t. II, parte 3ª, p. 10.

¹⁵⁸⁵ . SEBASTIÁN, 1973, p. 243-244. Más recientemente se ha propuesto también para esta autoría al escultor bilbilitano Gregorio de Mesa (Messa) Martínez (1651-1710); *vid.* UTRILLAS VALERO, 1995, p. 153.

¹⁵⁸⁶ . SEBASTIÁN, 1970, p. 101.

¹⁵⁸⁷ . A.P.O.N., Caja “Testamentos. Censales. Varios”, legajo *Censales y documentos. Parroquia de Ojos Negros*, s.f. El acto de institución y fundación fue testificado por el notario Juan Clemente Aznar de Ojos Negros el 24 de octubre de 1691.

estructura cruciforme, sin parangón –hasta donde conocemos– en la retablística aragonesa, dispuesta sobre una mesa de altar y que consta de banco, cuerpo de tres calles (la central más desarrollada) y ático de calle única, aunque en realidad podríamos hablar de una mazonería que incorpora los cuatro lienzos y sus marcos (verdes y dorados, con decoración de perlas y elementos florales y frutales). En esta mazonería encontramos una notable diversidad de elementos ornamentales (il. 417) decoración incisa de punteados y motivos vegetales y florales, relieves de hojarasca, rocalla –ya presente en el retablo mayor– y pinjantes en forma de pirámide escalonada invertida terminados en círculos (motivo éste que también hemos visto en algún retablo de la cercana localidad de Pozuel del Campo), florones encadenados por paños recogidos con borlas colgantes y cornucopias con copetes y cartelas que contienen elementos simbólicos relacionados con los asuntos representados en las telas; elementos que, como se ve, responden a una estética propia del s. XVIII, tal vez demasiado alejada de la cronología de los lienzos y del estilo de los marcos, lo que provoca, junto con la peculiar forma del retablo, un claro desajuste estilístico y un efecto general algo extraño. A falta de comprobación documental, todo lo anterior nos lleva a pensar que los lienzos y sus marcos originales pudieron ser despojados de la mazonería primitiva que los acogía (si es que ésta existió) y fueron dotados de una nueva de estilo rococó; este cambio debió de producirse coincidiendo con las obras de la parroquial (tercer cuarto del s. XVIII), periodo en el que el culto –y con él, tal vez, algunos bienes muebles– se trasladaron a la ermita. En este sentido, un detalle que puede parecer anecdótico pero que puede apoyar esta hipótesis es que, frente a lo que suele ser habitual en las figuras de Berdusán emplazadas en las calles laterales de los retablos, aquí la orientación de las mismas es centrífuga, es decir, que sus cuerpos y cabezas se disponen en sentido contrario al de la calle central, hecho que puede obedecer a un error en la colocación de las pinturas en su nueva mazonería. No se trataría, en cualquier caso, de la única remodelación atípica de retablos, pues el de la capilla del Sagrario en la parroquial, donde ahora se ubica la virgen románica de Nuestra Señora de las Santas Masas –de la que se hablará–, está formado, como ya señaló el profesor Santiago Sebastián¹⁵⁸⁸, por la yuxtaposición de uno del s. XVII y otro del s. XVIII. Este mismo autor se refiere al retablo de la Purísima como “... formado por tres lienzos [¿?], en estilo del siglo XVII, dentro del ensamblaje de rocalla característico de la segunda mitad de la centuria dieciochesca”¹⁵⁸⁹, interpretación que respalda también la teoría que planteamos (y que en cualquier caso sometemos a la opinión de los especialistas en retablística barroca).

El lienzo central de este singular mueble litúrgico está dedicado a la *Inmaculada* (cat. 62b) (il. 418) y nos ofrece el tipo inmaculista que Berdusán utiliza en la década de 1690; tipo que ya conocemos por la “autocita” contenida en el cuadro de *San Carlos Borromeo* (1693) de la serie eucarística de la capilla de los Villahermosa y que podemos encontrar también en un retablo de la parroquial de Fuendejalón (Zaragoza), en la iglesia de San Ildefonso de Madrid y en una pintura de origen desconocido que puso a la venta recientemente una casa de subastas madrileña¹⁵⁹⁰.

Este modelo de Inmaculada se aleja de la rotundidad, estatismo y simetría del pintado por el ejeano para el ático del retablo mayor de Magallón, en el que se intuye el influjo de Carreño, para optar por una figura que flexiona la pierna izquierda y desplaza

¹⁵⁸⁸ . SEBASTIÁN, 1970, p. 101.

¹⁵⁸⁹ . *Ibidem*, 1970, p. 103.

¹⁵⁹⁰ . De todos estos ejemplos, de sus diferencias y de sus antecedentes y posibles modelos se trata al final de este apartado, a propósito del ejemplar de Fuendejalón.

hacia ese mismo lado las manos unidas en actitud orante, produciendo un *contraposto* serpenteante y dinámico al que colabora de manera decidida la forma de cruzar el manto y de hacerlo “volar” por un lateral. La Virgen, con rostro dulce, mirada baja y larga cabellera ondulada y rubia, viste túnica blanca de calidades sedosas con forro de color rojo, y sobre ella un voluminoso manto azul oscuro. Se sitúa sobre la esfera lunar y va acompañada de los símbolos de las letanías lauretanas (rosa, lirio, espejo, estrella, puerta...) que proclaman sus glorias; algunos de estos símbolos son portados por el séquito de ángeles que se arremolina a sus pies y otros apenas se intuyen sobre el fondo dorado. En torno a su cabeza se dispone la corona de las doce estrellas y, a ambos lados, en los ángulos superiores, sendos “racimos” de cabezas aladas que equilibran el nutrido grupo inferior. Sobre el marco de este lienzo, formando parte de la cornucopia de rocalla, encontramos un tondo que encierra el símbolo inmaculista de la media luna y la corona que proclama a María como “reina de los cielos” (il. 419).

El lienzo colateral izquierdo representa a *Santa Engracia* (cat. 62a) (il. 420) sentada, de medio cuerpo y posición de tres cuartos, con la palma del martirio en la mano izquierda y su atributo específico: el clavo en la frente. El rostro, de mirada perdida, presenta la fisonomía típica del pintor, pero en esta ocasión con un mohín poco agraciado. Lo más destacado que el deficiente estado de la obra permite atisbar es el tratamiento de las calidades y textura de la túnica estampada. Sobre este lienzo se sitúa un copete con tondo ocupado por una columna en relieve.

El colateral derecho está ocupado por un lienzo de *Santa Catalina de Alejandría virgen y mártir* (cat. 62c) (il. 421), representada de idéntico modo a la santa anterior pero con el rostro y la mirada elevados, muy próximos a la Magdalena de Los Fayos. Su mano izquierda se dirige hacia el pecho, mientras con la izquierda sostiene la palma y sujeta, en su regazo, un fragmento de la rueda con púas, objeto alusivo a su martirio. El fondo es neutro en tonos marrones, con leve resplandor en torno a la cabeza de la santa. El tondo del copete situado sobre el lienzo alberga en esta ocasión una rueda con radios.

Este tipo de santas de medio cuerpo resultan particularmente apropiadas para cuadros de caballete, donde se suele apreciar un trabajo más esmerado y una pincelada más jugosa, acordes con un encargo individualizado y sobre todo con una contemplación cercana; magníficos ejemplos casi coetáneos en la producción de Berdusán son la *Santa Catalina* (1690; Museo de Navarra) (il. 422) y la *Santa Cecilia* (1691; colección particular) que formaban pareja y dio a conocer la profesora M^a. Concepción García Gainza¹⁵⁹¹, quien destacó en ellas las formas blandas y suaves, la atmósfera densa y coloreada, las “*tintas aticianadas*” y los estilemas fisonómicos.

Un posible modelo para esta pintura pudo ser la *Santa Catalina* grabada por Jacob Matham siguiendo a Bloemaert (il. 423), uno de cuyos ángeles (el de la derecha) ya había sido empleado por Berdusán, en una estampa similar a ésta, para uno de los grandes lienzos de Veruela (il. 179).

La pintura del ático nos presenta a *San Pedro Arbués* (cat. 62d) (il. 424), de medio cuerpo y con vestimentas canónicas, con el cuello sangrante, los brazos extendidos hacia delante y las palmas boca arriba en señal de entrega. El fondo es neutro y no se observa ningún otro detalle digno de reseñar. Apreciamos en esta obra unas maneras algo descuidadas y una sensación general de flojedad e inconsistencia que podría hacerse extensible a algunas partes del resto de los lienzos, aunque por el momento mantenemos la cautela a que obliga el estado de las pinturas.

El interior del copete que se sitúa sobre la pintura es ocupado por un puñal y una palma cruzados, en alusión a la muerte del santo de Épila.

¹⁵⁹¹ . GARCÍA GAINZA, 1985, pp. 301-302 y 306 (figs. 6 y 7).

La actual ermita de Santa Engracia, enclavada en el centro de la localidad, fue construida durante la primera mitad del s. XVIII; en el cerrojo de la puerta aparece la fecha “1742”, que con toda probabilidad se refiere a la fecha de finalización de las obras, cronología que concuerda con esta frase del P. Faci, escrita con anterioridad a 1739 (año de publicación de la primera parte de su magna obra):

*“Considerando la devocion de Ojos Negros los beneficios, que deben a N. Sa. y a los Santos Engracia, y sus Compañeros, especialmente, en tiempos de seca, como alli saben todos, comenzo la fabrica de su Hermita nueva, sumptuosa, y se espera dedicarla quanto antes, con que se renovaran tantos favores antiguos...”*¹⁵⁹²

Esa data también se aviene perfectamente con lo que se dice en la visita pastoral de 12 de mayo de 1741, ya citada a propósito del inicio de las obras de la parroquial, en la que el arzobispo Tomás Crespo de Agüero concede

“... licencia al mismo Rector, Regente, para que observando lo prevenido en el ceremonial Romano pueda bendecir la [iglesia] de la S^a. Santa Engracia respecto de havernos constado de su decencia a cuya Hermita damos facultad se pueda trasladar el Santisimo durante la fabrica de dicha Iglesia Parroquial”.

Levantada en mampostería, consta de una sola nave que cubre con bóveda de medio cañón, y en el crucero dispone de cúpula con linterna sobre pechinas. Este edificio se levanta sobre el solar ocupado por una ermita anterior de la misma dedicación, construida en conmemoración de una aparición milagrosa de la Virgen y en la que se daba culto a una imagen de Nuestra Señora de las Santas Masas, copia de la venerada en la cripta del Real Monasterio de Santa Engracia en Zaragoza. El relato de la aparición, del que hace memoria fray León Benito Martón¹⁵⁹³, consta en acto público testificado en Ojos Negros por el notario Pedro García el 4 de marzo de 1561, y es recogido por el P. Faci¹⁵⁹⁴. La aparición se produjo en 1406 y tuvo como protagonista a la doncella María Monterde, a quien la Virgen expresó su voluntad de que se construyera una ermita cuyo perímetro quedó señalado de forma prodigiosa. Esa primera ermita, que como ya se ha dicho sirvió en 1592 como lugar de culto tras el derribo del primer templo parroquial, fue la que pudo ver en 1611 el viajero portugués Juan Bautista Labaña¹⁵⁹⁵, quien explica la devoción a la santa mártir cuando habla de su paso por la localidad en el viaje que realizó desde el sur de Portugal hasta Zaragoza.

En la década de 1960 la ermita fue cerrada para proceder a su restauración, que culminó en 1990. En la segunda fase de la intervención (1988) se procedió a la limpieza de los retablos. Actualmente es utilizada como lugar de culto, reviviendo así la función vicaria de la parroquial que en el pasado había desempeñado.

El retablo de San Sebastián en la parroquial de Magallón

Un obra tardía viene a incorporarse al grueso de la producción de Berdusán en la localidad de Magallón, que se concentra en la primera mitad de la década anterior. Se

¹⁵⁹² . FACI, 1739 y 1750 / 1979, t. I, parte 2ª, p. 110.

¹⁵⁹³ . MARTÓN, León Benito: *Origen y antigüedades del subterráneo y celeberrimo santuario... hoy Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza* (Zaragoza, Imp. Juan Malo, 1737).

¹⁵⁹⁴ . FACI, 1739 y 1750, t. I, parte 2ª, pp. 109-110.

¹⁵⁹⁵ . LABAÑA, 1895, p. 144.

trata del lienzo de *David como pastor*, firmado y fechado en 1694, que ocupa el ático del **retablo de San Sebastián (cat. 64) (il. 425)**, ubicado en el lado del Evangelio de la iglesia parroquial de San Lorenzo.

El retablo es de estructura y dimensiones similares a las del contiguo de la Virgen del Pilar. Consta de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles (aunque en realidad las laterales han sido cubiertas por paneles decorativos) separadas por cuatro columnas salomónicas cubiertas por profusa decoración vegetal, y ático de calle única. En la calle central del banco puede verse una urna de cristal que alberga una tosca talla policromada de san Mamés, aunque hasta hace poco tiempo permanecía oculta por un mediocre óleo sobre tabla –tal vez procedente de otro retablo y datable en el s. XVIII– con una *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* flanqueada por san Valero y san Vicente y con las almas del purgatorio en la parte inferior. En la calle central del cuerpo se abre una hornacina gallonada que cobija una imagen de mediana factura con el martirio del santo titular. El ático está formado por un lienzo central flanqueado por columnas y por aletones calados y remata en un copete también calado que contiene el escudo de la villa.

La tela (**il. 426**) representa a un personaje ubicado en un paisaje natural abierto, de pie, vestido con túnica corta y manto, llevando el cayado y una honda en la mano izquierda. Alrededor suyo se dispone un rebaño de ovejas y, sobre una roca, una corona, un cetro y varios guijarros. El fondo lo componen una masa arbórea en el lado derecho, una línea de horizonte bastante nítida y un celaje denso en tonos ocre-dorados con un resplandor que penetra por el ángulo superior izquierdo.

La identificación del personaje ha planteado algún problema. M^a. Isabel Álvaro y Gonzalo M. Borrás hablan de un “Santo Pastor”¹⁵⁹⁶, y Ricardo Fernández Gracia se refiere a él como “San Pastor”¹⁵⁹⁷; además de desconocer la existencia de un santo de este nombre, distinguimos en la obra bastantes elementos que suelen estar presentes –aunque no mezclados, como sucede aquí– en las distintas representaciones de David: la túnica corta, el *atrezzo* pastoril (las ovejas, el cayado), la honda y las piedras, la corona y el cetro. Faltan, sin embargo, el instrumento musical y la cabeza de Goliat, que despejarían por completo cualquier duda. No obstante, mantenemos como bueno el título de *David como pastor*. Según Louis Reau, una de las iconografías más frecuentes de David le presenta joven –recién superada la adolescencia– e imberbe, bien antes del combate con Goliat, dispuesto a disparar la honda, o bien después de la victoria, con la cabeza del gigante a sus pies o en la mano. Conocido es el papel prefigurador que algunos autores conceden a este personaje, cuya biografía se compara con la de Jesús, como hace Hugues de Saint-Victor:

*“Así como David ha sido sacado de su condición de pastor para recibir el reino, Cristo ha salido de su hogar judío para reinar sobre las naciones...”*¹⁵⁹⁸.

El cuadro nos trae a la memoria el lienzo de *Santa Eufemia* (1693) de la parroquia tudelana de la Magdalena (**il. 427**), tanto por la pose y actitud de los santos titulares como por la utilización de idéntica postura en alguno de los animales.

Como ya sucediera con otros retablos de la parroquia de Magallón, la atribución a Berdusán de esta pintura fue planteada, en función de criterios formales, por los

¹⁵⁹⁶ . ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 286.

¹⁵⁹⁷ . VV.AA., 1998, p. 131.

¹⁵⁹⁸ . REAU, t. 1, vol. 1, pp. 300-301.

profesores M^a. Isabel Álvaro y Gonzalo M. Borrás ¹⁵⁹⁹; atribución que se ha visto corroborada con el hallazgo de la firma y fecha ¹⁶⁰⁰.

El encargo del retablo correspondió, tal como indica el escudo que campea en lo alto, al concejo de la villa, aunque también pudo intervenir la cofradía de los Pastores (lo que justificaría la presencia de David); así parece indicarlo un apunte de un libro de cuentas de la parroquia donde consta una pequeña cantidad que dicha cofradía debe para la realización del retablo ¹⁶⁰¹. No obstante, las aportaciones del concejo y la cofradía no debieron de ser suficientes para la terminación del retablo, pues la documentación nos indica que para el dorado hubo de recurrirse a las aportaciones de particulares ¹⁶⁰², y de otras cofradías de la localidad; así, en 1704 consta que la cofradía de San Miguel debe 11 libras y 7 sueldos para dicho retablo, y en la misma fecha constan algunas donaciones de particulares para el dorado del mismo ¹⁶⁰³, de tal forma que el trabajo no quedó concluido hasta los primeros años del s. XVIII. En función de las características formales señaladas y de la similitud con el retablo de la Virgen del Pilar, la realización de este mueble litúrgico pudo corresponder al taller de Francisco Franco.

Nuevas obras en Tarazona

Tres obras más de Berdusán, correspondientes a sus últimos años de actividad, sirvieron para enriquecer la seo turiasonense. Dos de ellas, datables en 1696, forman pareja y respondieron a un nuevo encargo del obispo Bernardo Mateo; de la otra, firmada y fechada dos años antes, carecemos de datos que documenten el trabajo, que pudo deberse al mismo comitente, o en cualquier caso ha de ser entendido como una consecuencia de la apreciada labor anterior del pintor ejeano en Tarazona.

Este último lienzo representa a ***San Francisco Javier apóstol de las Indias (o San Francisco Javier bautizando a los gentiles)*** (cat. 63) (il. 428); Francisco Abad ¹⁶⁰⁴ lo vió en la sala capitular, y Begoña Arrúe ¹⁶⁰⁵ lo situó en el segundo tramo del lado del Evangelio, aunque actualmente se encuentra embalado debido a las obras de restauración de la catedral ¹⁶⁰⁶. El cuadro responde a un conocido episodio de la vida del santo navarro, ocurrido h. 1544 en el reino de Travancor, en la parte meridional de la costa occidental de la India, y se refiere a los bautizos y conversiones masivas que el santo navarro realizó en ese lugar. Los hechos son narrados por Dominique Bouhours, uno de los muchos biógrafos del jesuita, de esta forma:

“C’est pourquoy reprenant le chemin des costes de l’Occident que les Portugais gardoient, il alla par terre & tûjours à pied selon sa coustume vers la coste de Travancor, qui depuis la pointe de Comorin s’étend environ trente lieuës le

¹⁵⁹⁹ . ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 286.

¹⁶⁰⁰ . El hallazgo se produjo durante una limpieza y fue dado a conocer por la profesora María Concepción García Gainza (VV.AA., 1998, p. 84 (nota 60), aunque sin incluir la transcripción de la firma ni su ubicación. El estado actual del lienzo y su emplazamiento hacen imposible, por el momento, la localización de la inscripción.

¹⁶⁰¹ . A.P.M., Ligamen 30, *Memoria de todo lo que se debe al Archivo asta el dia primero de abril de 1717*, s.f. Citado en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, t. I, p. 135 (nota 199).

¹⁶⁰² . *Loc. cit.*

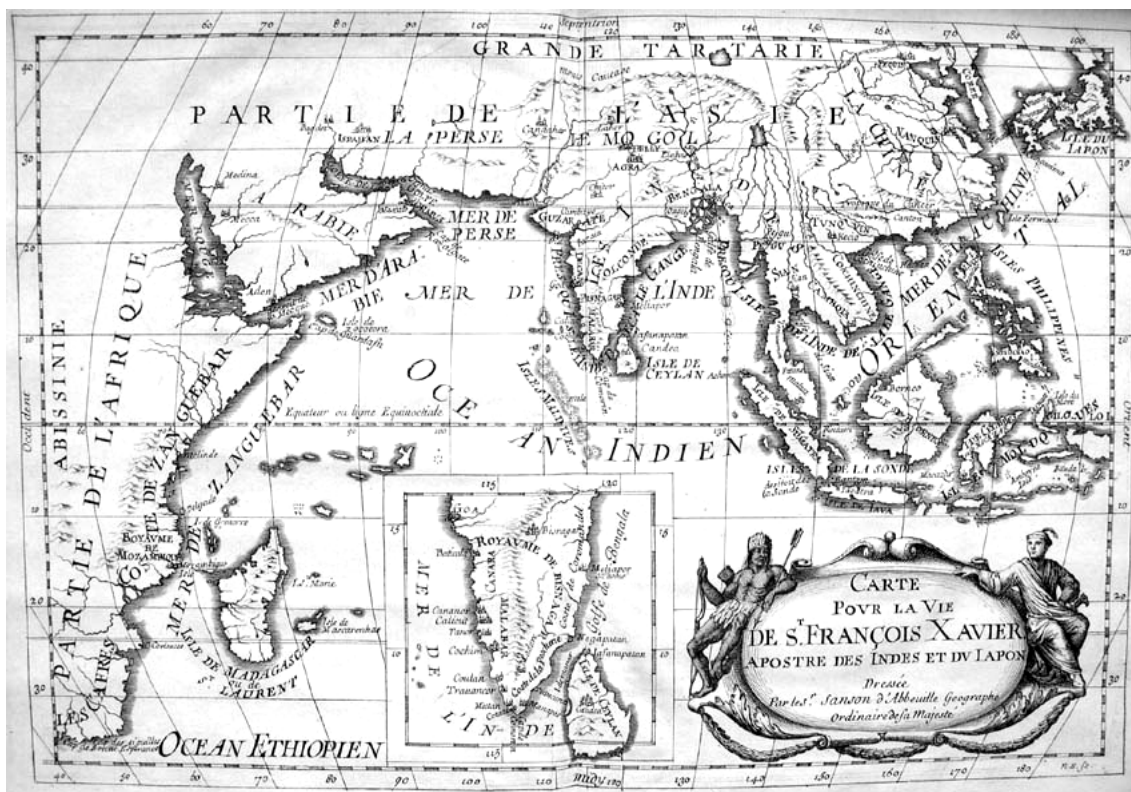
¹⁶⁰³ . A.P.M., *Libro de aniversarios de 1633 en adelante*, que incluye “Memoria de los frutos que la iglesia de Magallon tiene en ser para enjugar lo que debe... de 1704” (f. 9 r.). Citado en: ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 284 (nota 18).

¹⁶⁰⁴ . ABBAD RÍOS, 1957, p. 755.

¹⁶⁰⁵ . ARRÚE UGARTE, 1991, p. 140.

¹⁶⁰⁶ . Por este motivo, no nos ha sido posible el contacto directo con la obra, y nuestro análisis de basa en una fotografía.

*long de la mer, & est rempli de villages. Y estant arrivé, & ayant obtenu du Roy de Travancor par l'entremise des Portugais la permission de publier la loy du vray Dieu, il tint la mesme methode qu'il tenoit à la Pescherie; & cette pratique réüssit si-bien, que toute la coste devint chrestienne en fort peu de temps, jusques-là qu'on bastit d'abord quarante-cinq églises. Il écrit luy-mesme qu'en un mois seul il baptisa de sa main dix mille idolâtres, & que souvent en un jour il baptisoit un village tres-peuplé. Il dit encore que c'estoit pour luy un agréable spectacle de voir que dès que ces infidelles avoient receû le baptesme, ils courroient à l'envi l'un de l'autre démolir les temples des idoles”*¹⁶⁰⁷



Mapa trazado por Sanson d'ABBEVILLE que ilustra el libro *La vie de Saint François Xavier* (Paris, 1682) de Dominique Bouhours.

Berdusán plantea una composición en friso con gran número de personajes que se sitúan en torno a la figura del santo, destacada tanto por su posición erguida en el eje vertical del cuadro como por el color blanco y luminoso de su sobrepelliz. Viste la sotana negra jesuita, y sobre ella roquete y estola que le identifican como evangelizador; lleva en su mano izquierda el crucifijo de misionero mientras con la derecha vierte agua con una concha sobre la cabeza de un personaje masculino semiarrodillado y semidesnudo que cruza sus manos sobre el pecho. Tras ellos se sitúa una mujer con un niño en brazos, y a izquierda y derecha dos grupos de infieles que esperan ansiosos para recibir las aguas del bautismo. En estas figuras encontramos abundantes detalles anacrónicos en fisonomías, peinados, barbas y vestiduras (v.gr. las dos figuras femeninas o el personaje situado en primer plano y a contraluz, cuyo aspecto y posición recuerdan más bien a los de un mago en una Epifanía, de donde con toda probabilidad

¹⁶⁰⁷ . BOUHOURS, 1682, pp. 114-115.

se tomó el modelo), junto a elementos convencionales y tópicos de la iconografía del “indio americano” (por ejemplo los penachos de plumas o el arco). El fondo está formado por un celaje nuboso en el que se abre un resplandor por el ángulo superior izquierdo y sobre el que destaca la aureola que rodea y resalta la cabeza del protagonista.

Tanto formal como conceptualmente, podemos establecer una conexión entre esta obra y el *Obispo bautizando*¹⁶⁰⁸; de hecho, la figura del protagonista y la del bautizando guardan bastantes similitudes, y en ambos aparece la mujer con el niño del conocido – por usado- diseño de Vouet (il. 24). La otra mujer que lleva a un niño en brazos en el cuadro de Tarazona responde, sin embargo, a un tipo rubensiano, aunque pasado por el “tamiz” berdusanesco (como vimos también, por ejemplo, en las santas mujeres de la *Asunción* de Huesca).

Como aproximación a la idea, señalamos el grabado de D. Vernessan (¿?) (il. 429) que ilustra la vida del santo escrita por Dominique Bouhours¹⁶⁰⁹. Para la figura del santo, Berdusán pudo servirse –aunque muy libremente- del grabado de Gregorio Fossman y Medina que sirvió de portada a la edición príncipe de los *Anales del Reino de Navarra* (1684) del P. José Moret (il. 430). En él, los copatronos de Navarra, san Francisco Javier y san Fermín, sostienen el escudo con las cadenas en una escenografía típicamente barroca consistente en arco triunfal de fondo y panoplia en la parte inferior. La posición serpenteante del cuerpo, con la pierna derecha elevada y flexionada, es muy similar, aunque el resto de detalles (por ejemplo la cabeza, cuyos rasgos responden a la fisonomía con la que el ejeano representó al de Javier en múltiples pinturas) se distancian bastante del hipotético modelo.

Con esta acumulación tanto de personajes -ya occidentalizantes, ya “exóticos”- como de modelos, Berdusán construye con notable acierto esta pintura-*collage*, cuyo efecto general, al que contribuyen el tamaño del lienzo, el original marco de época y el destacado protagonismo del santo, se sobrepone a las incoherencias y dispersión de las partes que la componen.

A lo largo de su trayectoria, el pintor ejeano inmortalizó en bastantes ocasiones este episodio; lo hizo casi siempre, como es lógico, para localidades navarras, y en todos estos casos en fechas anteriores al ejemplar turiasonense: para la parroquia de San Jorge en Tudela (procedente de los jesuitas) (1674), para la iglesia de San Nicolás (ahora en la de la Magdalena) y para otras localidades como Caparrosos, Mérida (1682) y Urzainqui¹⁶¹⁰. En todas estas versiones encontramos diferencias notables que afectan tanto a la composición como al tratamiento pictórico.

La primera mención al lienzo de Tarazona y a su autor se la debemos a Francisco Abbad Ríos¹⁶¹¹, quien en su *Catálogo Monumental*¹⁶¹² dio como fecha errónea el año 1603, equívoco de graves consecuencias historiográficas al que ya nos hemos referido en otras partes de este trabajo.

¹⁶⁰⁸ . Vid. apartado 3.2.4. A propósito de esta conexión, no nos resistimos a formular una interesante hipótesis sobre una posible intervención de la duquesa de Villahermosa en el encargo y donación del lienzo a la catedral turiasonense, tal vez en agradecimiento por la activa y generosa participación del cabildo en las exequias por la muerte del duque (1693). La coincidencia de fechas, el tema sacramental elegido y el protagonismo del jesuita navarro son argumentos bastante sólidos que apoyan nuestra teoría, que por el momento no cuenta con ningún apoyo documental.

¹⁶⁰⁹ . BOUHOURS, 1682.

¹⁶¹⁰ . Cfr. GARCÍA GAINZA, 1985, pp. 302-304 y 307 (il.); FERNÁNDEZ GRACIA, 1994; y ECHEVERRÍA GOÑI, 1998, p. 92.

¹⁶¹¹ . ABBAD RÍOS, 1942, pp. 5-6.

¹⁶¹² . Ídem, 1957, p. 755.

Los otros dos lienzos de 1696 representan a *San Andrés* (cat. 65) (il. 431) y *San Juan Bautista* (cat. 66) (il. 432). Se encuentran clavados a dos paneles decorativos que hasta el desmantelamiento del coro de la catedral estuvieron colocados sobre los machones laterales de la reja de acceso a este espacio, tal como se observa en alguna fotografía retrospectiva (il. 433). Estos paneles llevan en la parte superior una decoración dorada de medio punto gallonada, imitando el efecto de una hornacina, y en la inferior un rombo enmarcado por un rectángulo (il. 434).

El lienzo situado en el machón izquierdo era el de *San Juan Bautista*, como corresponde a la posición de la figura, orientada hacia el lado opuesto. Ha sido representado de pie, alto y demacrado, como corresponde a su iconografía tradicional de asceta del desierto, en actitud serena, sobre un paisaje natural, vestido con la túnica corta de piel de camello que deja todo su pecho al descubierto y un vistoso manto rojo. Lleva en su mano derecha un cayado con filacteria en el extremo donde puede leerse: “ECCE AGNUS DEI”, mientras con la derecha sujeta el *Agnus Dei*, que descansa sobre un alto pedestal rocoso vestido en su parte superior por el manto del santo precursor. La figura aparece en ligero *contraposto*, debido a la elevación del pie y al arqueamiento del cuerpo, que queda remarcado por la línea recta pero oblicua del palo, produciendo una cierta tensión. Este san Juan recuerda bastante al del flamenco Gaspar de Crayer (Madrid, iglesia de San Francisco el Grande; depósito del Museo del Prado) (il. 435), pintor cuyas obras, como es sabido, ejercieron gran influencia en los pintores castellanos y andaluces.

El otro lienzo, firmado y fechado en 1696, representa a *San Andrés*, también de pie y de cuerpo entero, barbado y de edad avanzada. Viste túnica larga de color carmesí y manto anaranjado cruzado de forma caprichosa a la altura de los muslos. El cuerpo adquiere una ligera forma ondulante, que contrasta con la rigidez geométrica de la cruz en aspa, símbolo del martirio, que se sitúa a sus espaldas y sostiene con la mano izquierda. El modelo para esta composición pudo ser un grabado de Jacob de Gheyn según composición de Karel van Mander (1607) (il. 436), perteneciente a un apostolado completo y que fue usado también por Zurbarán (iglesia parroquial de Marchena), aunque queda algún recuerdo del modelo escultórico realizado por Francesco Duquesnoy h. 1629-1640 para una de las hornacinas del crucero de la basílica de San Pedro del Vaticano (il. 437), de la que no conocemos reproducción gráfica (aunque debió de existir).

La reja del coro fue costeadada por el obispo Bernardo Mateo Sánchez del Castellar¹⁶¹³; efectivamente, en las actas del cabildo del periodo 1682-1702 figura la resolución, tomada el 19 de febrero de 1696 para expresar el agradecimiento al prelado por esta obra, gesto que éste estimó mucho “...y *insinuo el hacer mucho mas si Dios le dava vida*”¹⁶¹⁴. No obstante, la reja no estaba hecha todavía, pues los capitulares resolvieron en la misma reunión quitar el rejado de la otra parte del altar mayor para aprovechar el hierro¹⁶¹⁵; en cualquier caso, el proyecto global y el encargo de los lienzos ya se habrían efectuado, dada la fecha que uno de éstos ostenta.

El *San Francisco Javier* de la parroquial de Encinacorba (Zaragoza)

En la sacristía de la iglesia parroquial de Santa María (Nuestra Señora del Mar) de Encinacorba cuelga un lienzo de *San Francisco Javier evangelizador y misionero*

¹⁶¹³ . BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 132.

¹⁶¹⁴ . A.C.T., Caja 152, *Libro de Actas del Cabildo General* (1682-1702), ff. 171 v.-172 r.

¹⁶¹⁵ . *Loc. cit.*, ff. 239 r. y v.

(cat. 67) (il. 438) cuya atribución al ejeano, basada en criterios formales, no ofrece duda. Por las razones que luego detallaremos, situamos esta obra en los últimos años de la trayectoria vital y artística de Berdusán, h. 1696-1697.

El santo jesuita ha sido representado de medio cuerpo y levemente girado, con la mirada perdida hacia lo alto, sosteniendo un crucifijo con su mano derecha a la altura del pecho y un ramo de azucenas en la izquierda, que además apoya sobre un libro cerrado colocado sobre una mesa vestida con un tapete rojo. Lleva la sotana negra de su orden y, sobre ella, un sobrepelliz de cuello de pico y la estola que le identifican como evangelizador, ocupación que queda subrayada por la presencia de la cruz, objeto vinculado a los misioneros (y que en el caso del santo navarro se convierte también en atributo personal debido a la conocida fábula del cangrejo). En el ángulo superior derecho, un grupo de cabezas de ángeles surgen de un fondo neutro de tonos ocres dorados.

Fueron numerosas las veces en las que Berdusán se enfrentó con la representación de este santo en los pasajes más habituales de su biografía, tanto en tierras navarras (Garde, Roncal, Mélida, Caparroso y Tudela) como en Aragón; a modo de recapitulación de obras ya analizadas, encontramos imágenes del misionero navarro en uno de los retablos laterales de la capilla de San Joaquín de la seo de Huesca (1668), en el ático del retablo de la Inmaculada en la parroquial de Magallón (1684) y en un lienzo de la catedral de Tarazona (1694). De todos los ejemplos conocidos, el que más se aproxima en composición y estilo al cuadro de Encinacorba es la pintura de la parroquia de Santiago en Garde (Navarra) (il. 439), firmada y fechada en 1696¹⁶¹⁶, si bien se observan algunas diferencias que van más allá del encuadre elegido –mucho más cerrado y focalizado en el primer caso– y de algunos detalles como los ángeles y la mesa, inexistentes en el ejemplar navarro. En la obra de Encinacorba el brazo derecho del santo desciende y se aproxima al pecho, de tal forma que su mirada ya no se dirige al crucifijo, sino que se pierde en el resplandor del ángulo superior izquierdo, mientras el otro brazo está ligeramente más flexionado, dando una mayor sensación general de quietud e intimismo. Esta impresión se acentúa por la presencia de la mesa, única referencia espacial para situar la escena en un interior, al contrario de lo que sucede en Garde, donde un delicioso y agitado paisaje natural colabora al dinamismo que transmite la obra.

Si bien el paralelismo formal entre las pinturas de Garde y Encinacorba permitiría por sí solo situar esta última en fechas próximas, los datos que hemos obtenido del archivo parroquial corroboran y concretan esta aproximación cronológica y nos proporcionan alguna pista sobre el posible encargante. Así, en el *Cabreo* del periodo 1670-1716 aparece un pago de cincuenta libras jaquesas (con cincuenta sueldos de censo anual) por la festividad de san Francisco Javier, fundada el 3 de marzo de 1697 por Pedro Ruiz de Azagra, según un acto testificado por el notario Miguel Feliciano Jimeno¹⁶¹⁷. El citado Pedro Ruiz tuvo un papel bastante activo en la vida de la parroquia, a juzgar por las menciones que aparecen en el archivo; así, se le cita como fundador a propósito de un pago de cien sueldos que tenía cargados para que el Capítulo pudiera hacer frente a la obligación de aportar dos capitulares el día de Jueves Santo para que, de forma alterna y desde que se pone a Nuestro Señor en el Monumento hasta que se quita, canten “*submissa voze el Phsaltherio*”¹⁶¹⁸; y también aparecen referencias

¹⁶¹⁶ . Un estudio de esta obra en: VV.AA., 1998, pp. 206-209.

¹⁶¹⁷ . A.P.E., *Cabreo de actos censales e imposiciones...* (1670-1716), f. 9 v.

¹⁶¹⁸ . *Loc. cit.*, s.f.

a misas cantadas en honor a san Francisco Javier encargadas por él y por Catalina Romeo y Colás ¹⁶¹⁹.

Este personaje pertenecía a la familia infanzona de los Ruiz de Azagra, que ostentaba el señorío de Albarracín y, desde 1647, se afincó en la localidad zaragozana de Miedes, significativamente próxima a lugares donde se ha localizado obra de Berdusán: Calatayud, Maluenda y Daroca. Por el archivo parroquial sabemos también que tenía un hermano llamado Miguel y que murió sin descendencia ¹⁶²⁰.

Por otro lado, esta familia obtuvo en propiedad una capilla en la colegiata de Daroca, que se concedió a Juan Ruiz de Azagra en 1593, y luego pasó a Roque Juste de Azagra, que residía en Paniza, localidad vecina de Encinacorba ¹⁶²¹.

A falta de datos documentales más precisos, pensamos que todos estas informaciones parecen convertir a Pedro Ruiz de Azagra en probable encargado del cuadro que estudiamos. Dada la relación del personaje con la parroquia y su fallecimiento sin hijos es posible especular con una donación en vida o bien en un legado testamentario de los que, por ahora, no tenemos constancia.

En la sacristía de la parroquia de Encinacorba existe otro lienzo de dimensiones algo inferiores e idéntico marco que hace *pendant* con el que estudiamos. No obstante, esta obra, que representa un *Ecce Homo*, es de una calidad notoriamente inferior, por lo que no cabe en absoluto plantear su atribución a Berdusán. Sin embargo, el hecho de que ambas obras dispongan de idéntica enmarcación y que se dispongan simétricamente respecto de un retablito de la Inmaculada nos lleva a pensar en la posibilidad de un repinte.

El retablo de la Inmaculada en la parroquia de Fuendejalón (Zaragoza)

Al periodo 1690-1697 pertenece, según nuestra opinión, el lienzo central del **retablo de la Inmaculada (cat. 69) (il. 440)** que cuelga en el lado del Evangelio de la capilla de la Virgen de la Sierra en la iglesia parroquia de San Miguel de Fuendejalón (Zaragoza).

Se trata de un retablito colgante dotado de falso sotabanco, banco, cuerpo y ático. El sotabanco es en realidad una pieza única lisa que sirve de apoyo a toda la estructura y está decorada toscamente con pinturas de tema vegetal que rodean el símbolo de María, situado en el centro de la zona inferior. El banco tiene casa única flanqueada por los plintos de las columnas y pilastras del cuerpo, decorados con tallas bastante carnosas de tema vegetal y frutal en tonos rojos y azules. La casa está ocupada por dos pequeños lienzos adheridos a tabla con marco único partido en dos, que representan a *San Juan Bautista* (izquierda) y *Santo Tomás de Aquino* (derecha). El cuerpo, de calle y piso único, presenta un lienzo con la titular, flanqueado por columnas torneadas decoradas con tallas de racimos de uvas y rematado por un elemento escultórico bastante desarrollado de tema vegetal. Junto a las columnas y en los extremos laterales del cuerpo se sitúan sendas pilastras con decoración vegetal y otras dos lisas, seguidas de polseras. El cuerpo termina en un entablamento bastante desarrollado con decoración floral en tonos rojos y azules. En el ático, copete con profusa decoración vegetal con escudo central y cruz en el remate. El escudo: en campo de azur dos árboles de sinople y

¹⁶¹⁹ . A.P.E., *Libro de los aniversarios, misas cantadas, festividades y misas de tabla...* (1654-1713), ff. 449-450. *Libro de misas y aniversarios y demas obligaciones...* (1689-1724).

¹⁶²⁰ . A.P.E., *Cabreo de actos censales e imposiciones...* (1670-1716), “Advertencias generales”, f. 197 r.

¹⁶²¹ . RODRÍGUEZ MARTEL, 1877, cap. XVI. También: A.H.N., Colección “Traggia” (sig. 9/5221), t. 3º, núm. 3, Archivos de Daroca. *Notas tomadas del Lucero que formo D. Antonio La Sala dean de dicha Iglesia en 1785*, f. 272 r.

dos leones de oro al natural afrontados y empinados al segundo, superado el primero de tres estrellas de oro.

El lienzo central (**il. 441**) nos ofrece la imagen tradicional de la *Inmaculada* dispuesta sobre la media luna, con túnica blanca de vueltas rojas y manto azul, rodeada por algunos atributos de las letanías (fuente, puerta y escalera en la izquierda, y edículo, espejo y estrella en la derecha) y acompañada por angelotes que se agrupan en los ángulos superiores de la composición. La pincelada es muy suelta, aunque escasamente legible, con toques lumínicos de gran efectismo que ayudan a representar las calidades de las vestimentas, donde encontramos algunos empastes aislados.

La composición utilizada resulta prácticamente idéntica, en cuanto a la disposición anatómica de la Virgen (especialmente la acusada curvatura corporal y de los paños, que parece concordar con el ritmo helicoidal de las columnas, y la posición de manos y rostro) a la utilizada por Vicente Berdusán para la *Inmaculada* de la iglesia de San Ildefonso en Madrid, firmada y fechada en 1691 ¹⁶²² (**il. 442**), aunque en la madrileña se observa un trabajo más esmerado –debido, tal vez, a las posibilidades que ofrecía el formato, considerablemente mayor (191 x 135 cms.)-, sobre todo en el numeroso grupo de ángeles que juegan en animadas y variadas posturas a los pies de la Virgen, así como en el rostro de ésta, más agraciado, en la mayor riqueza tonal y en un mayor dinamismo conseguido mediante una acusada extensión de los brazos. Pese a estas diferencias cualitativas, la semejanza entre ambas obras, aplicable también al tratamiento dorado-verdoso del fondo, nos ha llevado a datar la obra de Fuendejalón en fechas próximas a la madrileña, sin que podamos precisar, a falta de otros datos documentales, cuál de las dos se pintó en primer lugar.

El tipo de Inmaculada utilizado por Berdusán en este retablo y en el otro lienzo se repite, con algún cambio en la disposición del manto, en el cuadro de *San Luis Gonzaga recibiendo la comunión de san Carlos Borromeo* de la capilla de los Villahermosa, y con la misma modificación en el cuadro central, ya analizado, del retablo de la ermita de Santa Engracia en la localidad turolense de Ojos Negros. No obstante, esa tipología resulta claramente distinta de la que aparece en el copete procedente del monasterio de Veruela y en el ático del retablo mayor de la iglesia parroquial de Magallón (1680), que remite más bien a las inmaculadas de Carreño, más estáticas, simétricas y contundentes en su cuerpo fusiforme. De ello podría deducirse que en el lapso de una década se habría producido en Berdusán una evolución desde un modelo ajeno a otro más personal, aunque este último admite a su vez ciertas variantes, como hemos podido comprobar en una *Inmaculada* inédita aparecida recientemente en una casa de subastas madrileña, procedente del comercio de antigüedades ¹⁶²³; este lienzo (**il. 443**), algo más pequeño que el madrileño (189 x 121,5 cms.) y cuya atribución formal al pintor ejeano no presenta dudas ¹⁶²⁴, ofrece el mismo esquema compositivo que los anteriores, pero en esta ocasión la Virgen eleva su rostro y dirige su mirada al espectador.

El tipo inmaculista finalmente adoptado por Berdusán no era, sin embargo, demasiado original, pues se asemeja bastante, sobre todo en sus manos ladeadas y la pierna flexionada, al utilizado anteriormente por otros artistas, entre ellos los pintores

¹⁶²² . VV.AA., 1998, pp. 188-191.

¹⁶²³ . Alcalá Subastas (Madrid): *Catálogo de Pintura antigua y de los siglos XIX y XX. Muebles y artes decorativas*, lote 54, precio de salida 24.000 euros. Este lienzo inédito, tal como figura en el *Catálogo*, estuvo anteriormente atribuido (ignoramos por quién y con qué criterio) al círculo de Claudio Coello. Hasta el momento no nos ha sido posible averiguar el origen de la obra, ni su paradero actual.

¹⁶²⁴ . No obstante, no queremos dejar de señalar que, desde el primer contacto con la obra (a través de una reproducción impresa), nos pareció apreciar algún repinte en el rostro de la Virgen que altera la fisonomía habitual berdusanesca.

Antonio de Pereda (Museo de Bucarest) ¹⁶²⁵ (il. 444) y José Antolínez (1666; Madrid, Museo Lázaro Galdiano) ¹⁶²⁶ (il. 445), y recuerda también al de algunos grabados de Pedro de Villafranca Malagón ¹⁶²⁷ (il. 446), en cuyas estampas se inspiró el ejeano para otros asuntos ¹⁶²⁸. Interesa señalar también la similitud en la postura corporal de la Virgen con el grabado *La Santa Virgen. La Asunción* (il. 447) del veneciano Niccolo Nelli según original de Rafael, pues como ya hemos visto los originales de *el Divino* fueron ocasionalmente fuente de inspiración para Berdusán ¹⁶²⁹, e incluso con modelos no inmaculistas –ni siquiera marianos–, como ocurre con la figura arrodillada del grabado de Egidius Sadeler II, según composición de Martín de Vos, *David anunciado por Samuel* (il. 448).

Sea como fuere, estas inmaculadas de Berdusán tuvieron cierta influencia en otros pintores locales seguidores de su estela, pues hemos localizado algunas copias -de muy inferior calidad- en localidades zaragozanas cercanas a Fuendejalón como Tarazona (en la sacristía de la catedral y en el coro alto de la iglesia del convento de carmelitas descalzas de Santa Ana) o Maleján (en el coro de la iglesia parroquial) ¹⁶³⁰.

En cuanto a las pinturas del banco, la de la izquierda nos presenta a *San Juan Bautista* con su atuendo de piel animal, sentado sobre una roca en un paisaje natural y en ademán de recoger agua de un manantial con una concha que sostiene en su mano derecha, mientras la izquierda sujeta el crucifijo con el que parece señalar al cordero situado a sus pies. El fondo abierto de paisaje ofrece un cielo plúmbeo con nubes trazadas de forma sumaria. La pintura de la derecha representa a *Santo Tomás de Aquino*, arrodillado ante una pequeña mesa donde se dispone un libro abierto; el teólogo dominico, identificado por un sol resplandeciente a la altura del pecho (símbolo de su sabiduría), sostiene una pluma de ave con su mano derecha y vuelve su rostro ante la presencia divina, manifestada por haces de luz situados en el ángulo superior izquierdo. La escena se desarrolla en un interior cerrado, ambientado únicamente mediante un cortinaje algo pesado. En estas dos obras no advertimos la mano de Berdusán, pudiéndose atribuir a un artista menos dotado de su taller; en apoyo de esta idea, baste comparar el lienzo de *Santo Tomás de Aquino* con el del mismo tema que ocupa una de las casas del banco del retablo de la Virgen del Pilar (1685) en la parroquial de Magallón (Zaragoza), de mucha mayor calidad. Si a esta intervención del taller añadimos la ejecución descuidada del lienzo principal -incluso más de lo que resulta habitual en buena parte de la producción berdusanesca de sus últimos años- y la ausencia de firma, así como la discreta ejecución de la mazonería y el reducido tamaño del retablo, podemos deducir que se trataría de un encargo de bajo presupuesto en el que el pintor ejeano no dio, desde luego, lo mejor de su arte.

¹⁶²⁵ . Otra versión muy similar en la iglesia de San Felipe Neri de Écija (Sevilla) de Antonio de Pereda. La posición de las manos y del rostro es similar, pero el movimiento y la torsión son menos acusados, y la pierna flexionada cambia.

¹⁶²⁶ . Como es sabido, Antolínez mostró un especial entusiasmo por la iconografía mariana, lo que llevó a pintar, a partir de 1658 (fecha de la más antigua) más de veinticinco versiones de la Inmaculada, cuyo prototipo acusa los débitos del cuadro pintado por Ribera en 1635 para la iglesia de las agustinas de Monterrey (Salamanca), como ya apreció Künstle en 1928 (SULLIVAN, 1989, pp. 48-49).

¹⁶²⁷ . ECHEVERRÍA GOÑI, 1998, p. 99. En este texto se señala concretamente la influencia del grabado de Villafranca en la *Inmaculada* de la parroquia de San Ildefonso.

¹⁶²⁸ . Recordemos que así lo hizo, por ejemplo, para el lienzo que preside el retablo mayor de Funes, con *Santiago en la batalla de Clavijo*, tema que repetirá con algunas variaciones en el lienzo del ático del retablo de la Virgen del Pilar (1690) en la seo turiasonense.

¹⁶²⁹ . V.gr. en la *Transfiguración* de Daroca o en el *San Miguel venciendo al demonio* de Villafranca de Ebro, obras ambas fechadas en 1689.

¹⁶³⁰ . De todas ellas se dará cuenta en el apartado 3.3., dedicado al “berdusanismo”.

En relación a la mazonería y decoración de este mueble litúrgico, en la ermita de Nuestra Señora del Castillo, sita dentro del casco urbano de Fuendejalón, existe otro actualmente dedicado a san Juan Bautista –aunque probablemente se trata del primitivo retablo mayor de la ermita- que presenta muchas semejanzas con el que estudiamos. Según una inscripción del banco, este retablo “*dedicado a la Virgen del Castillo*” fue mandado hacer “*emblanco*” por José Pradilla y su mujer Ana Justo en el año 1690. Esta información se complementa con la que nos proporcionan los *Quinque libri* de la parroquia, donde hemos localizado el legado testamentario de un Joseph Pradilla (testificado por el notario real Antonio La Roy, vecino de Fuendejalón), fallecido el 8 de abril de 1691, por el que deja “... *un pio legado de veinte y cinco escudos para pagar el retablo de Nuestra S^a. del Castillo deste lugar ques fin de pago de las 50 libras en que se concerto con el escultor de Magallon...*”¹⁶³¹. Este retablo, encargado en blanco, es decir, sin dorar, hubo de esperar hasta 1697 para ser terminado por el dorador de Zaragoza Agustín Pérez, quien contrató el trabajo con José Soriano, guarnicionero de Fuendejalón¹⁶³².

De todas estas informaciones, nos interesa subrayar la participación de un escultor de Magallón, pues las tallas carnosas de tipo frutal empleadas en Fuendejalón recuerdan bastante –aunque no en su finura de talla- a las utilizadas por Francisco Franco en el ya estudiado retablo mayor de la parroquial de aquella localidad –contratado en 1676- y, a su vez, a las del retablo de la Virgen del Pilar y de la Inmaculada de la misma iglesia, lo que vendría a abundar en la ascendencia del modo de hacer de los escultores más importantes –como lo era Franco- sobre los talleres locales.

En cuanto al encargante del retablo de la Inmaculada, resultará definitivo –a falta de otras referencias documentales–, el estudio heráldico del escudo que lo corona, que en una primera aproximación se asemeja, con algunas variaciones, al del linaje de los Aznar, hecho que concuerda con la presencia en Fuendejalón de un Juan Jerónimo Aznar y Calcena, rector de la villa, fallecido en 1697, quien dispuso en su testamento, dado ante el notario Manuel Madre de Montalbán el 8 de abril de 1697, ser enterrado en la sepultura de su hermano Juan Francisco Aznar y “... *que un quadro que tenia de la purissima donde estaba el retrato de dicho testador se diese para el adorno de la Iglesia Parroquial de Fuendexalon...*”¹⁶³³. No es éste, obviamente, el cuadro de la Inmaculada que nosotros estudiamos, sino el que cuelga en la sacristía (**il. 449**) y lleva la siguiente inscripción que lo identifica: “Retrato del licenciado Juan Jerónimo Aznar y Calcena de Fuendejalón”. En él, el donante, arrodillado, reza ante un altar dispuesto en perspectiva sobre el que se sitúa una imagen de la Inmaculada, aunque más bien podría interpretarse como una aparición, lo que convierte la representación en una escena visionaria. Esa Inmaculada, que algunos autores han puesto en relación con la del retablo que analizamos¹⁶³⁴, presenta muchas más afinidades con la que ocupa el ático del retablo mayor de Magallón, hasta el punto de poder ser considerada –excepto en la posición del rostro- una copia bastante fiel, lo que indicaría necesariamente el conocimiento de la obra de Berdusán, bien por parte del artista o bien por el encargante o mentor. Sea como fuere, vemos una vez más cómo los retablos de Magallón, tanto en lo escultórico como en lo pictórico, dejaron su impronta en localidades cercanas, fenómeno sobre el que insistiremos más adelante.

¹⁶³¹ . A.P.F., caja IV, *Quinque libri* (1634-1782), f. 447 r.

¹⁶³² . A.H.Prot.Z., not. Dionisio Antonio Sánchez del Castellar, año 1697, ff. 393 v. – 396 r. Citado en: HERNANDO SEBASTIÁN y SANCHO BAS, 1998, p. 84.

¹⁶³³ . A.P.F., caja IV, *Quinque libri* (1634-1782), ff. 458 v. – 459 r.

¹⁶³⁴ . HERNANDO SEBASTIÁN y SANCHO BAS, 1998, pp. 68-69.

Otra prueba, esta vez de tipo documental, viene a reforzar la devoción de Juan Jerónimo Aznar a la Inmaculada; se trata de la institución de una capellanía en la parroquial de Fuendejalón bajo la invocación de san Juan Bautista ¹⁶³⁵. En dicha institución nombra como capellán a su sobrino Joaquín Quartero y ordena la celebración de una misa rezada todos los sábados del año y el día de la Concepción.

Otros datos sacados del archivo parroquial nos conducen a Miguel Quartero, natural de la cercana localidad de Pozuelo, fallecido el 8 de julio de 1998, cuyo cuerpo, por voluntad testamentaria (ante el notario de Ainzón Miguel de Mata) se encuentra “... *en la Iglesia Parroquial de Fuendejalón en el pedestral [sic] del altar de la Concepción donde fue enterrado*” ¹⁶³⁶. Este Miguel Quartero mantuvo una estrecha relación con la parroquia, pues también instituyó una capellanía bajo la invocación de san Miguel ¹⁶³⁷, y en el archivo se conserva un libro de su legado correspondiente a los años 1747-1870 ¹⁶³⁸.

En el archivo de protocolos de Borja hemos localizado varios documentos de la década de 1690 que proporcionan informaciones sobre algunos miembros de las familias Aznar y Quartero, así como de las relaciones de parentesco –algunas ya apuntadas– existentes entre ellas. Así, en una probanza de limpieza de sangre de Pedro Quartero se le nombra como teniente de justicia de Pozuelo y justicia y juez ordinario de Fuendejalón, y a Sebastián Quartero como presbítero domiciliado en dicha localidad; el mismo documento habla de Francisco Quartero y Benita Aznar, hermana de Juan Jerónimo Aznar, cónyuges y domiciliados en la villa ¹⁶³⁹. En otro documento fechado el 20 de noviembre de 1693, Miguel Quartero Alfonso y Francisco Quartero Alcaide, infanzones domiciliados en Fuendejalón, nombran procurador suyo al licenciado Juan Jerónimo Aznar, rector de la iglesia parroquial ¹⁶⁴⁰ y a su vez el citado Juan Jerónimo hace lo mismo con su sobrino Sebastián Quartero ¹⁶⁴¹.

Por último, señalar que el retablo que estudiamos ocupa un lateral de la capilla de la Virgen de la Sierra, aunque ignoramos si ésta fue su ubicación original; se trata, en todo caso, del único altar de la iglesia que estaba en manos de particulares, pues tal como indica la visita pastoral de Juan Sáenz de Buruaga de 1771-1774, todos los altares los costeaban los fieles devotos excepto el de Nuestra Señora de la Sierra “... *que lo adornan los de la familia de los Garcías, a quienes pertenece como capilla propia suya*” ¹⁶⁴².

Por el momento carecemos de argumentos concluyentes para identificar a algún miembro de las familias citadas (Aznar, Quartero o García) como el promotor del retablo de la Inmaculada, por lo que el estudio en profundidad del escudo que corona el retablo se convierte, como ya hemos dicho, en la única vía para desentrañar el enigma.

En la misma parroquial de Fuendejalón se conserva un lienzo que representa a *San José con el Niño* (**cat. 74**) (**il. 450**), situado en el ático del retablo titular de la

¹⁶³⁵ . A.H.P.B., not. Antonio Larroy, año 1687, ff. 72 r.-78 v.

¹⁶³⁶ . A.P.F., Caja IV, *Quince libri* (1634-1782), Difuntos, f. 459 v. Ese mismo altar sirvió también de lugar de inhumación de María Franco Parbula (*Loc. cit.*, f. 464 v.).

¹⁶³⁷ . A.P.F., *Libro de Beneficios, Capellanías, Píos Legados y Almas del Purgatorio de la Parroquial Iglesia de Fuendejalón*, f. 55 r.

¹⁶³⁸ . A.P.F., *Legado de M. Cuartero* (1747-1870).

¹⁶³⁹ . A.H.P.B., not. Miguel Lamata, año 1692, ff. 85 r.-86 r.

¹⁶⁴⁰ . A.H.P.B., not. Miguel Lamata, año 1693, f. 149 v. La renuncia a esta procuraduría en el mismo escribano, año 1694, ff. 160 r.-160 v.

¹⁶⁴¹ . A.H.P.B., not. Miguel Lamata, año 1694, ff. 66 v.-68 r.

¹⁶⁴² . A.D.Z., “Visitas pastorales”, caja 219, *Visita pastoral de Juan Saenz de Buruaga* (1771-1774), Arciprestazgo de Zaragoza, f. 437 v.

capilla de San Francisco Javier (la primera del lado del Evangelio), cuyas características formales parecen responder al estilo de Berdusán, si bien el estado deficiente de la obra y su ubicación en alto dificultan una correcta valoración artística. La pintura no encaja bien con el hueco disponible, lo que nos hace pensar que su emplazamiento original fuera otro que, por el momento, desconocemos ¹⁶⁴³. Por otra parte, la composición repite, con pequeñas variaciones, la utilizada por el ejeano en el lienzo de la iglesia parroquial de Hecho (Huesca) ¹⁶⁴⁴ y en uno de los lienzos laterales del retablo mayor de Villafranca de Ebro (1689) ¹⁶⁴⁵, si bien en el ejemplar de Fuendejalón san José ha sido representado de medio cuerpo y la ambientación queda reducida a una columna y su correspondiente plinto que se columbra en la parte derecha. Destaca por su calidad la figura de José, con un rostro de perfil agudo muy definido y característico, una mano derecha resuelta correctamente en su anatomía e iluminación, y un tratamiento efectista y bien trabajado tanto de la túnica azul como del paño blanco sobre el que reposa el Niño. Por el contrario, la mitad superior del cuerpo de éste presenta bastantes deficiencias –compárese con los otros dos cuadros citados-, al igual que sucede con la mano izquierda de José, de torpe ejecución, y el manto marrón de este último, que resulta prácticamente plano. Estas desigualdades apuntan a la intervención de dos manos, pero ignoramos si éstas fueron coincidentes o consecutivas, o bien se trató de un repinte posterior.

Las sorpresas que guarda la parroquial de Fuendejalón no terminan aquí, pues existen en ella algunos retablos de pintura que presentan un marcado aire berdusanesco, lo que ha provocado algunas interpretaciones erróneas. Nos referimos al retablo de la capilla de San Miguel, abierta en el lado de la Epístola, y a los retablos colaterales del mayor en el presbiterio, dedicados a la Venida de la Virgen del Pilar (Evangelio) y a San Joaquín y la Virgen Niña (Epístola). Si bien estos tres muebles litúrgicos y sus pinturas se analizarán en el lugar correspondiente ¹⁶⁴⁶, no queremos dejar de señalar la importancia que la iglesia de Fuendejalón parece tener para el estudio de la última etapa de la actividad pictórica de Berdusán, pues a tenor de lo visto la participación del taller se hace especialmente evidente en algunas obras y, por otro lado, se observa cómo pintores menos dotados que imitan su estilo y copian sus esquemas compositivos van asumiendo por entero los nuevos encargos aprovechando su estela y la fama que sin duda le granjearon algunas de sus realizaciones de mayor entidad.

3.2.6. Obras sin datación precisa

Reunimos en este apartado una serie de obras de atribución segura que, bien por su deficiente estado de conservación, bien por la falta de información, o bien por su

¹⁶⁴³ . En apoyo de esta hipótesis, el lienzo principal del retablo presenta unos rasgos estilísticos muy distintos y una calidad pictórica muy inferior.

¹⁶⁴⁴ . *Vid.* apartado 3.2.6.

¹⁶⁴⁵ . Aunque como hemos dicho ya fue utilizada en uno de los lienzos del retablo mayor de la parroquial de Olite h. 1681-1683.

¹⁶⁴⁶ . *Vid.* apartado 3.3.

propia ambigüedad estilística, presentan algunos problemas para su datación, siquiera aproximada. No obstante, hemos procurado presentarlas y analizarlas según un orden interno basado en un criterio formal de evolución.

La *Doble Trinidad* de Albalate del Arzobispo (Zaragoza)

La primera de estas obras se conserva en la iglesia parroquial de Albalate del Arzobispo (Zaragoza) y representa la *Doble Trinidad (Trinidad de la Tierra o Sagrada Familia)*¹⁶⁴⁷ (cat.70) (ils. 451-452), cuya atribución a Vicente Berdusán, a pesar del deterioro de la capa pictórica, no ofrece dudas. El lienzo, dotado de una sencilla moldura de madera dorada, ocupa actualmente el cuerpo de un retablo moderno de corte clasicista puesto bajo la advocación de la Virgen del Rosario, cuya imagen -del tipo de Olot- se sitúa sobre la mesa de altar. La ubicación de la pintura resulta a todas luces inadecuada, no tanto por razones de incompatibilidad estilística con el retablo -que también- como por quedar al descubierto el medio punto del hueco central de éste, en el que se han pintado unas cabezas de angelotes de escasa calidad artística. La pintura parece además haber sufrido una reducción en sus dimensiones, tal vez para ajustarla al espacio disponible, lo que nos priva de la lectura de una posible -y probable- inscripción.

El cuadro presenta una composición simétrica muy habitual, con la Virgen y san José flanqueando al Niño Jesús, la paloma del Espíritu Santo sobre la cabeza de éste y, más arriba, la figura de medio cuerpo de Dios Padre con el orbe, entre nubes y acompañado de angelitos que cierran la escena en los ángulos superiores. Este sencillo esquema visual, como ya hemos visto en varias ocasiones, sirve adecuadamente a un propósito doctrinal de clara raíz contrarreformista: poner en relación la terna terrenal con la celestial a través de su elemento común, el Verbo encarnado, de modo que la pintura plantea dos lecturas -horizontal y vertical- y establece un paralelismo entre las dos trinitades. La escena aquí planteada sirve pues para subrayar la doble naturaleza de Cristo, pero concediendo un claro protagonismo a las figuras de María y José. Este tema, que había surgido a fines del s. XVI, fue especialmente querido en la España de los ss. XVII-XVIII y resultaba especialmente apropiado, por su amabilidad y eficacia doctrinal, para la nueva sensibilidad postrentina¹⁶⁴⁸.

La paleta es bastante clara, especialmente en el fondo y en el rompimiento de gloria, con tonos cálidos dominantes. La luz bastante uniforme, procedente de un único foco cenital que modela suavemente las formas con golpes de luz pero sin establecer contrastes acentuados. El tratamiento de las calidades resulta correcto, si acaso más esmerado en los ropajes del Niño. Las anatomías resultan convincentes, con formas ligeramente ondulantes que proporcionan a la escena un cierto dinamismo, dentro de la rigidez general, y destaca, como rasgo de estilo, el juego visual que el pintor plantea con los gestos y la posición de cabezas y manos. Es también característica la manera de representar los rostros, con frentes abultadas, narices rectas y prominentes, bocas pequeñas pero de labios carnosos y cabellos lisos -excepto en el Niño- que dejan las orejas bien visibles.

La pincelada es bastante apretada, especialmente en las tres figuras terrenales, cuya consistencia las diferencia de la parte celestial, de aspecto más "transparente". Este hecho, unido a la todavía escasa densidad pictórica, a un cierto envaramiento de las figuras y a la claridad cromática y lumínica que se adivina en el cuadro, nos lleva a pensar en una cronología temprana, quizás los años finales de la década de 1660 o

¹⁶⁴⁷ . Nuestro agradecimiento al profesor Arturo Ansóñ, quien nos puso en la pista de esta obra.

¹⁶⁴⁸ . MÂLE, 1951 / 2001, pp. 288 y ss.

comienzos de la siguiente, aunque como ya hemos dicho el estado de la capa pictórica está bastante alterado y dificulta cualquier precisión.

En cuanto a los modelos iconográficos, Berdusán interpreta aquí de forma bastante libre, como lo hizo en otras ocasiones, el ya citado grabado de Schelte à Bolswert inspirado en el cuadro de Rubens *Sagrada Familia en el regreso de Egipto (Trinidad de la Tierra)* (il. 46), que tanto éxito tuvo entre los pintores españoles (Bartolomé E. Murillo, Sebastián Herrera Barnuevo, Claudio Coello, etc.)¹⁶⁴⁹. También puede señalarse otra fuente de inspiración, en este caso para la figura de José: el grabado *San José y el Niño* (il. 233) de Adam Elsheimer, ya citado a propósito del *San José con el Niño* (h. 1670) del Museo de Zaragoza¹⁶⁵⁰, con el que esta obra guarda especial sintonía.

Para averiguar algún dato sobre la procedencia del cuadro y a falta de la documentación antigua del archivo parroquial, destruida en la guerra civil, hemos recurrido a las fuentes orales, que nos han proporcionado algunas informaciones interesantes aunque incompletas. La obra pudo pertenecer a un albalatino conocido como José Villar *el albartero*, de quien pasó a manos de Juan Clemente Bernad Bernad, quien al parecer costeó un retablo para ella en torno al año 1950, momento que coincide con la redotación artística de la parroquial y de otros edificios vinculados a ella, que habían quedado desornamentados durante la contienda¹⁶⁵¹; ello explicaría la ausencia de cualquier referencia a la pintura en la descripción que de los altares de la iglesia hizo Julio Bernal y Soriano en 1880¹⁶⁵². Entre las obras de la parroquial que fueron quemadas o arrojadas al río estaban el magnífico retablo mayor, contratado en 1606 por el escultor Pedro Jaúregui, el ensamblador Jaime de Viñola y el pintor Francisco Florent¹⁶⁵³, artistas todos ellos vinculados con la ciudad de Calatayud¹⁶⁵⁴; también otro dedicado a san Pedro (1619) de Juan Miguel Orliens; y el de la capilla de Nuestra Señora de Arcos, que se suele datar a fines del s. XVIII pero que a juzgar por las fotografías antiguas conservadas (il. 453) pudo ser realizado mucho antes¹⁶⁵⁵, tal vez coincidiendo con la erección del retablo titular del santuario de Nuestra Señora de Arcos h. 1680-1683, que con algunas alteraciones y pérdidas se ha conservado (il. 454).

Desconocemos por el momento la procedencia remota de la obra y cómo llegó a manos de José *el albartero*, sin que pueda descartarse tampoco el origen conventual del cuadro, pues en Albalate existió un convento de Capuchinos, fundado en 1634 por Ana Gerónima Pastor, mujer de Gerónimo Muniesa de San Juan, vecino de la villa; a comienzos del s. XX el edificio fue ocupado por las religiosas de la caridad de Santa

¹⁶⁴⁹ . Cfr. VÉLIZ, 1999, pp. 148-153.

¹⁶⁵⁰ . Vid. apartado 3.2.3.

¹⁶⁵¹ . A.P.A., "Papeles varios". Son varias carpetas que contienen los presupuestos, facturas y cuentas de gastos de las reparaciones, adquisiciones y encargos efectuados fundamentalmente en la década de 1950. También se ha consultado el libro de *Visitaciones pastorales*, donde no hemos encontrado ninguna referencia válida. Por lo que respecta al archivo municipal, se perdió parcialmente en la primera guerra carlista, y en su totalidad durante la guerra civil.

¹⁶⁵² . BERNAL Y SORIANO, 1880, p. 176.

¹⁶⁵³ . PINA PIQUER, 2001, pp. 369 y ss. El contrato de este retablo fue publicado por el erudito local Vicente Bardaviú (BARDAVIÚ PONZ, 1914 / 1995, pp. 205 y ss.). Para los datos que siguen, seguimos el texto de José Manuel Pina, autor de la última y más completa historia de Albalate.

¹⁶⁵⁴ . RUBIO SEMPER, 1980.

¹⁶⁵⁵ . Responde al tipo de retablo churrigueresco con columnas salomónicas de talla carnosa, hornacina central para la titular coronada por el escudo de la villa y lienzos en las calles laterales, aunque éstos quedan cortados por el encuadre de la imagen.

Ana y el retablo mayor de la iglesia se trasladó a la ermita de San José, actual capilla del cementerio enclavada a las afueras del pueblo ¹⁶⁵⁶.

Tampoco podemos desechar que la pintura proceda de algún otro templo de la localidad, como la propia iglesia parroquial, pues en la visita pastoral hecha en 1777 por Ramón Pignatelli en sede vacante por muerte del arzobispo Juan Sáenz de Buruaga se menciona, a propósito de una sustitución de lápidas, la existencia de un altar dedicado a san José ¹⁶⁵⁷; o del santuario de la Virgen de Arcos, donde Bardavíu sitúa ¹⁶⁵⁸, a ambos lados del altar mayor, los altares de San José y la Purísima, y en la sacristía los bocetos de los cuadros de la capilla de la Virgen de Arcos en la parroquial; o incluso de la ya citada ermita de San José ¹⁶⁵⁹.

Una Levitación de san Juan de la Cruz de Tarazona (Zaragoza)

El lienzo, que representa a *Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz debatiendo sobre la Santísima Trinidad* (o *Levitación de san Juan de la Cruz en presencia de santa Teresa de Jesús y de la Santísima Trinidad*) (cat. 71) (ils. 455-456), ha sido ubicado, tras su reciente restauración, en el locutorio del convento de Santa Ana de carmelitas descalzas de Tarazona (Zaragoza).

La obra reproduce un conocido episodio de la vida del místico de Fontiveros acaecido en el locutorio del convento de la Encarnación de Ávila en la víspera de la fiesta de la Santísima Trinidad. El hecho milagroso, uno de los varios de arrebatamiento y levitación que experimentó a lo largo de su vida, aparece narrado con detalle por Jerónimo de San José en su biografía ¹⁶⁶⁰; dado que el lienzo interpreta con bastante fidelidad lo expresado en el texto, reproducimos aquí los pasajes más significativos del mismo:

“Desta manera fue arrebatado muchas vezes el Venerable Padre estando en oracion, aunque lo encubria, o lo impedia quanto le era posible. Pero una vez, ni pudo impedirlo, ni encubrirlo, porque fue delante de nuestra Madre Santa Teresa, estando con ella hablando, en la forma que ahora diré: Era la Santa Priora del Convento de la Encarnacion, y su Confesor el Venerable fray Juan, como se ha dicho, y como ambos eran tan espirituales, y se amavan tanto, solian comunicarse en el Señor muchas vezes [...] Estando, pues, una vez destas, que al parecer seria dia de la Santissima Trinidad, hablando a la reja de un Locutorio (que oy por esta causa se venera) sentado por la parte de afuera, el en una silla, y la Santa por la de adentro en un banco, començaron su platica [...] hasta que finalmente no pudiendo ya sufrirlo la flaqueza humana, arrebatado el entendimiento de tan subido objeto, se desprendio de los sentidos. Quisolo, como otras vezes, impedir el humildissimo

¹⁶⁵⁶ . BARDAVÍU PONZ, 1914 / 1995, pp. 649 y ss.. Estos datos figuran también en unos interesantes papeles sueltos del erudito alcañizano Vicente Bardavíu Ponz (1886-1929) que fueron depositados por Cosme Blasco en la iglesia de San Miguel de Zaragoza, de la que aquél fue párroco, y ahora se custodian en la Delegación Diocesana de Patrimonio del Arzobispado de Zaragoza; aunque no hemos podido constatar este extremo, con toda probabilidad dichos papeles son los borradores utilizados por Bardavíu para sus publicaciones sobre Albalate, donde también ejerció como párroco, y Alcañiz.

¹⁶⁵⁷ . *Ibidem*, p. 269.

¹⁶⁵⁸ . *Ibidem*, p. 535.

¹⁶⁵⁹ . *Ibidem*, p. 312.

¹⁶⁶⁰ . SAN JOSÉ, 1641. El ejemplar consultado (AMZ, sig. A-154) contiene dos grabados a buril de Herman Panneels, el primero de ellos con la *vera effigies*. Para la iconografía y la bibliografía sanjuanista, remitimos a: MORENO CUADRO, 1991.

*varon, pero a su resistencia crecio mas la fuerça de la impresion comunicada: y redundando su influencia en las potencias inferiores, las llevaba tras si. Aquí viendose ya sin remedio, vencido de aquel poderoso Angel, con quien luchava interiormente, no pudiendo mas resistirse, se asio fuertemente a la silla donde estava sentado, para moderar siquiera desta suerte la dulce tirania de aquella elevacion [...] porque asido como estava a la silla, dio consigo, y con ella en el techo del Locutorio [...] La Santa, que atenta a sus palabras y semblantes, iva recibiendo en si los mismos efectos, ora de oir al varon de Dios tan altas cosas, ora de verle tan admirablemente suspenso, lo quedo ella tambien en el mismo puesto, y arrodillada, según que solia estarlo quando le oia, y con semblante, y ademan como de quien le estava mirando, y venerando en el aquel divino espiritu que morava en su alma. Este espectáculo tan prodigioso de entrambos a dos assi elevados, acerto a ver una Religiosa, llamada Beatriz de Iesus, que despues fue Monja Descalça, y murió siendolo en el Convento de Ocaña, la qual entrando a dar un recado a nuestra Santa Madre, y abriendo el Locutorio, pasmo viendo representacion tan admirable y peregrina [...]*¹⁶⁶¹.

La composición, bastante simétrica y rígida, nos muestra precisamente ese instante del relato, con san Juan asido a un sillón frailer, elevándose extático –y estático- ante la presencia de santa Teresa, que arrodillada y con la mano en el pecho –tal vez en el instante previo a experimentar ella misma los mismos efectos, como el texto indica- contempla el fenómeno con cierta impasibilidad¹⁶⁶². En la parte superior-celestial, la Santísima Trinidad entre nubes y sobre un luminoso resplandor amarillo y, en la inferior-terrenal, al fondo, una curiosa ambientación arquitectónica, tratada casi de forma monocromática, que nos muestra algunas dependencias conventuales dispuestas en profundidad mediante vanos entre los que asoma, como detalle de verosimilitud, la religiosa que fue testigo de la levitación¹⁶⁶³.

La pintura es de una gran claridad y definición en el modelado de los distintos elementos que la integran, y en ella destaca la forma de construir el espacio mediante el uso de gamas reducidas, tonos desvaídos y gradaciones lumínicas. También son destacables los juegos y redundancias cromáticas que el pintor plantea, por ejemplo, con los tonos pardos y blancos de los hábitos de los dos místicos, o con los rojos del sillón y del cortinaje recogido, o con los amarillos dorados del resplandor y de la aureola del santo, o finalmente con los carmines de las túnicas de Dios Padre y de Jesucristo, también utilizados en la cortina situada tras la puerta del fondo. La disposición de las distintas figuras en el espacio simulado del cuadro y el juego de miradas establecido entre ellas obligan a una lectura zigzagueante y tridimensional que partiría, a nuestro modo de ver, del ángulo superior izquierdo, donde se sitúa la gloria, pasaría a san Juan de la Cruz, descendería en diagonal a santa Teresa y, finalmente, penetraría hasta la religiosa que contempla la escena desde el interior, que en cierto modo funciona como un *alter ego* –incluso como una imagen reflejada, al modo velazqueño- del propio espectador, pues comparte con él la visión y se sitúa en el eje del cuadro, a similar

¹⁶⁶¹ . *Ibidem*, libro 2º, cap. 9, pp. 183-185.

¹⁶⁶² . Esta actitud impasible tal vez se deba a una de las virtudes que la teología atribuye a los bienaventurados, o bien puede corresponder a uno de los cuatro grados de la oración que, según la propia santa Teresa en sus *Moradas*, conducen a la experiencia mística: meditación, quietud, unión y arrobamiento.

¹⁶⁶³ . Se trata, como hemos dicho, de Beatriz de Jesús, que había sido carmelita calzada y era sobrina de santa Teresa (*Ibidem*, “Índice de las cosas notables contenidas en esta Historia, hecho por los libros, capítulos, números, y páginas de ella”).

distancia de los protagonistas que la del espectador respecto del plano de la pintura. En cierto modo podría interpretarse como una invitación a participar del hecho místico.



Herman PANNEELS, grabado que ilustra la *Historia del venerable padre Fr. Juan de la Cruz primer descalzo carmelita* (1641) de Jerónimo de San José.

Como se ha visto, la fidelidad al relato hagiográfico es casi absoluta, incluso en la plasmación de las actitudes y los sentimientos de los protagonistas, si bien el artista se ha visto obligado, con vistas a una adecuada comprensión de la escena, a introducir el rompimiento de gloria con la Santísima Trinidad (tema de la conversación entre los dos místicos) como si de una visión se tratase, y a colocar la reja del locutorio en segundo plano, en lugar de hacerlo entre los dos personajes (como el texto parece indicar), lo que sin duda planteaba un problema compositivo de difícil solución. Esta dificultad, que tal vez explique la escasa fortuna pictórica del tema, se puede apreciar al observar el grabado de Matías Arteaga y Alfaro (1630-1703) que ilustró este episodio (il. 457) en el *Compendio de la vida del Beato Padre San Juan de la Cruz* del carmelita Jerónimo de San José que se publicó en la edición de las *Obras espirituales* de san Juan de la Cruz (Sevilla, Francisco de Leefdael, 1703)¹⁶⁶⁴. Solución muy similar (si no copia de la anterior) encontramos en la estampa de Francisco Zucchi (il. 458) incluida en la *Vita mystici doctoris S. Ioannis a Cruce* de Alberto de San Gaetano (Venecia, 1747). El pintor José García Hidalgo (1645-1713), en su conocida *Alegoría carmelitana* pintada para la capilla del santo en Sevilla, abordó el asunto desde otra perspectiva, y optó por hacer ascender a los dos santos hacia el misterio trinitario en sendos carros de fuego (como el de Elías, emblema de la orden).

¹⁶⁶⁴ . Para esta obra, Arteaga realizó un frontis a página completa con la *vera effigies* del santo y cincuenta y nueve estampas para otros tantos capítulos. El texto (al menos en el capítulo referido) es idéntico al de la citada edición de 1641.

Volviendo al cuadro turiasonense, la simulación óptica de espacios conectados en profundidad trae inevitablemente –y salvando las distancias- el recuerdo de los frescos ilusionistas de Francisco Rizi para la capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid (1678).

Si bien la plasmación pictórica de este episodio místico no es muy habitual, tal vez por la dificultad de su adecuada –“decorosa”- y digna plasmación, su presencia literaria sí lo es, y debe encuadrarse en el contexto del interés y la devoción a la Trinidad por parte del santo carmelita, que sí ha generado una iconografía paralela en forma de pinturas y grabados que le representan en éxtasis ante la Santísima Trinidad (tema que se identifica con el de la glorificación del santo), o siendo objeto de una aparición de las tres personas, en el momento de la consagración, cuando celebraba una misa en Beas. El propio Berdusán había tratado el tema de la glorificación en un magnífico lienzo, fechado en 1676 –año de la beatificación del santo-, pintado para el convento de carmelitas descalzas de Tudela ¹⁶⁶⁵ (il. 213), del que ya se ha hablado a propósito de uno de los cuadros del ciclo de Veruela ¹⁶⁶⁶; la cabeza de san Juan de la Cruz en el lienzo tudelano tiene la misma fisonomía que en el de Tarazona, pero en cambio para la Trinidad de este último se aprecian más los débitos de la parte celeste del grabado de A. Clouet (il. 214), del que aquél también se lucró parcialmente.

A falta de inscripciones visibles y de otra comprobación documental ¹⁶⁶⁷, estilísticamente cabría situar esta pintura en la década de 1670, dado el equilibrio dibujo-color, la claridad compositiva y las combinaciones cromáticas amarillo-gris-rosa empleadas; de confirmarse esta cronología, se trataría de una obra que inauguraría la producción turiasonense, pues el resto de pinturas para esta localidad se fechan en la década de 1690 y se derivan, como se ha visto, de la presencia de Gaspar Berdusán, un hijo del pintor, como secretario del obispo Bernardo Mateo Sánchez del Castellar. Predecesor de éste en el gobierno de la diócesis fue precisamente Diego Antonio Francés de Urritigoiti (episc. 1673-1682), del que ya se ha hablado a propósito de la posible intervención de esta influyente familia como mediadora o protectora del pintor ejeano en otros trabajos. Nada, sin embargo, podemos concretar acerca de un encargo coetáneo, siendo igualmente posible que el ingreso del cuadro se produjera *a posteriori*, como consecuencia de la dote de una religiosa o de una donación.

Como es sabido, el convento de Santa Ana se debe a la munificencia del obispo Diego de Yepes, que había sido asesor y consejero espiritual de santa Teresa de Jesús en Toledo; con ello, fray Diego habría cumplido la consigna dada por la santa avulense de fundar un Carmelo en el momento de alcanzar la mitra. La fundación (1600) y espléndida dotación posterior corrieron a cargo del prelado, quien además al morir (1613) donó al convento todos sus bienes, excepto la biblioteca ¹⁶⁶⁸.

Ignoramos si esta obra se puede identificar con una *Santa Teresa y san Juan de la Cruz* o con una *Visión de san Juan de la Cruz* de escuela madrileña que Begoña Arrúe sitúa, respectivamente, en el claustro bajo y en el locutorio del convento, pues las medidas no coinciden en ninguno de los dos casos ¹⁶⁶⁹.

¹⁶⁶⁵ . GARCÍA GAINZA y FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 170-173. Remitimos a este estudio del citado lienzo para lo referente a la iconografía sanjuanista y los principales repertorios grabados.

¹⁶⁶⁶ . *Vid.* apartado 3.2.3.

¹⁶⁶⁷ . Nos ha sido imposible, debido a las normas de la comunidad carmelita, acceder al archivo conventual, y han sido las propias religiosas las que han realizado algunas búsquedas que no han dado, hasta la fecha, ningún resultado.

¹⁶⁶⁸ . Acerca de los pormenores de la fundación y de los avatares posteriores del convento, remitimos a: CARMELITAS, 2003.

¹⁶⁶⁹ . ARRÚE UGARTE, 1991, pp. 259-260.

El San Lorenzo del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)

En la sacristía de la colegiata bilbilitana del Santo Sepulcro se guarda un lienzo de *San Lorenzo* (cat. 72) (il. 459), dotado de una sencilla moldura de madera a modo de marco y en no muy buen estado de conservación, cuya atribución a Berdusán es indudable.

El santo oscense, de medio cuerpo y ligeramente girado, dirige su mirada hacia lo alto. Viste la dalmática de diácono en tonos rojos-anaranjados y sostiene la palma martirial con la mano derecha a la altura del pecho, mientras con la izquierda sujeta el mango de la parrilla. Se le ha representado joven e imberbe pero con un incipiente bigote y con el pelo algo abultado por la parte posterior. El fondo es neutro en tonos ocres, con aureola en torno a la cabeza del santo.

La figura del personaje resulta prácticamente idéntica a la del lateral izquierdo del cuadro de la *Caridad de san Martín de Tours* (1678; almacenes de la catedral de Huesca) (il. 126), salvo en la colocación de los objetos (palma y parrilla), que ha sido invertida. Deducimos de esta semejanza una cronología próxima, los años finales de la década de 1670 o los primeros de la siguiente.

Carecemos de cualquier dato que nos permita averiguar el origen de la obra y las razones de su presencia en Calatayud. Únicamente podemos especular con la relación existente entre el sobrino del obispo de Tarazona Bernardo Mateo Sánchez del Castellar, Felipe Antonio (arcediano de Calatayud, dignidad y canónigo de la catedral de Tarazona, y vicario general de su obispado desde 1683), y Miguel Franco de Villalba, canónigo del Santo Sepulcro y vicario general del arzobispado de Zaragoza¹⁶⁷⁰; recordemos en este sentido que Felipe Antonio había sido objeto de una generosa donación (en la que había gran número de obras artísticas) por parte de su tío en el momento de recibir su consagración episcopal (1683).

No es, en todo caso, la única obra bilbilitana de Berdusán, pues de esta localidad procede, según su actual propietario, el *San Miguel arcángel* firmado y fechado en 1660 con el que iniciábamos nuestro catálogo.

No queremos dejar de señalar la existencia de dos interesantes cuadros, ubicados en la antesacristía de este mismo edificio, que hacen *pendant* y representan los *Ángeles con los instrumentos de la Pasión* y *Niño Jesús soñando con la Cruz* (ils. 460-461). En el primero, tres angelitos caminan sobre un espacio celeste indefinido, portando la cruz, la palma y la corona de espinas, mientras otros tres situados sobre ellos les lanzan rosas. En el segundo, ambientado en un paisaje abierto, el Niño duerme desnudo sobre un manto blanco y apoya su cabeza en un fardo de color anaranjado, mientras en el ángulo opuesto tres angelitos le sobrevuelan portando una cruz. Las obras están siendo sometidas a un proceso de limpieza, por lo que supeditamos su estudio a la finalización de esta intervención.

Una Santa Catalina de Siena en el Museo de Zaragoza

Al nutrido grupo de obras de Berdusán que forman parte de los fondos del Museo de Zaragoza, en su mayoría procedentes del monasterio de Veruela, podemos

¹⁶⁷⁰ . De esta relación da fe la aprobación de Felipe Antonio al *Sermon funebre en las exequias que celebros la Santa Iglesia de Tarazona, día 18 de Agosto al Excelentissimo Duque de Villahermosa en su villa de los Fayos* del P. Pascual Ranzón (Zaragoza, Pascual Bueno, 1693).

añadir ahora un lienzo de *Santa Catalina de Siena* (cat. 73) (il. 462) procedente del desaparecido convento de dominicas de Santa Fe en Zaragoza.

La protagonista aparece con el hábito de su orden, de medio cuerpo, levemente girada y con la cabeza inclinada y en escorzo elevando los ojos hacia el Niño Jesús que aparece flotando sobre nubes en el ángulo superior izquierdo. La santa extiende delicadamente su mano derecha para recibir una rosa que el Niño le ofrece. Lleva corona de rosas y en su mano izquierda porta un ramo de azucenas, atributo que la identifica y la diferencia de santa Rosa de Lima, con la que en ocasiones se confunde. La presencia del Niño Jesús, habitual también en el caso de santa Rosa y de santa Catalina de Alejandría, puede interpretarse como unos desposorios místicos. Si bien el estado del lienzo impide una adecuada valoración crítica, se observa que los tonos dominantes son pardos, bastante apagados, que en la producción de Berdusán comienzan a menudear desde finales de la década de 1680; esta cronología concuerda con la del retablo mayor (datado en 1689) y las pechinas de la iglesia de las dominicas de Tudela (il. 463), obras a las que el lienzo zaragozano está muy próximo.

Dos fueron las fundaciones que las dominicas tuvieron en Zaragoza: los conventos de Santa Inés y de Santa Fe. La construcción del primero data de 1649, aunque las obras se interrumpieron hasta 1666, año en que Pedro Pablo Ximénez de Urrea, conde de Aranda, contrató a dos albañiles para terminar la fábrica; este mismo personaje encargó al escultor Pedro Salado (el mismo que trabajó con Berdusán en un retablo para el convento zaragozano de Nuestra Señora de Jesús ¹⁶⁷¹) la realización de un retablo para su capilla (1662-1667) ¹⁶⁷².

De la misma procedencia que la *Santa Catalina* es un *San José y la Virgen con el Niño*, guardado en los almacenes del Museo y atribuido a Berdusán. Es una obra de calidad mediocre cuya atribución es inaceptable, por lo que la incluimos en el apartado correspondiente.

Una Glorificación de santa Águeda en paradero desconocido

La única referencia visual que disponemos de este lienzo, de 125 x 100 cms. y que representa la *Glorificación de santa Águeda* (cat. 101) (il. 464), es una fotografía en blanco y negro, fechada en 1962, del Archivo Mas (Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico ¹⁶⁷³). En la ficha de dicho archivo, la obra figura como perteneciente a una colección particular de Zaragoza, sin otra especificación.

En la imagen se ve a la santa de tres cuartos, sentada (¿?) y ricamente ataviada, sosteniendo con sus manos una bandeja y sobre ella los pechos que le fueron cortados en su martirio; tiene la cabeza girada hacia el ángulo superior derecho, por donde penetra un resplandor rodeado de cabezas aladas de angelitos. La luz parece desempeñar un papel destacado, pues señala los elementos esenciales de la imagen.

La atribución formal no ofrece dudas, si bien observamos algún posible repinte o alteración en el rostro de la santa que desfigura los estilemas fisonómicos del artista ejeano. En cuanto a la cronología, podemos situarla en la década de 1690, pues la obra responde a la tipología y estilo ya vistos en el retablo de la Inmaculada de Ojos Negros y en la pareja formada por la *Santa Catalina* (Museo de Navarra) y la *Santa Cecilia* (colección particular) ¹⁶⁷⁴.

¹⁶⁷¹ . Vid. apartado 3.2.2.

¹⁶⁷² . BRUÑÉN, CALVO y SENAC, 1987, p. 225.

¹⁶⁷³ . Sig. G-6156

¹⁶⁷⁴ . Vid. apartado 3.2.5.

Se trata de un lienzo de carácter devocional, habitual en la pintura de la época, que los artistas ejecutaban de forma paralela a los encargos de mayor entidad. Berdusán, pintor de pincel rápido, debió de ejecutar numerosas obras de este tipo -de difícil localización, pues su lugar natural es el coleccionismo familiar y privado- destinadas a cubrir una amplia demanda. Entre las conocidas podemos citar, por su proximidad iconográfica, la *Santa Lucía* (il. 465) del convento de capuchinas en Tudela, firmada y fechada en 1676¹⁶⁷⁵.

Tras largas indagaciones¹⁶⁷⁶, hemos podido identificar al último propietario (del que hemos de mantener el anonimato, por deseo expreso de su familia), quien se deshizo del cuadro en fecha imprecisa. Sus descendientes conservan una fotografía en blanco y negro en cuyo reverso aparece el nombre de Vicente Berdusán y una cantidad -50.000 pts.- que lógicamente corresponde a un precio de compraventa.

Tres cuadros con guirnaldas de flores

A la misma colección zaragozana que la *Santa Águeda* pertenecieron, hasta la reciente disgregación de aquélla, dos lienzos que formaban pareja y representan a *Jesús Niño en orla de flores* (cat. 99) (il. 466) y *San Juanito en orla de flores* (cat. 100) (il. 467)¹⁶⁷⁷. Actualmente se encuentran en sendas colecciones particulares de Madrid y Canarias, sin que podamos precisar su localización exacta, por lo que en nuestro catálogo han de figurar como en paradero desconocido.

El primero de estos cuadros nos presenta, en el interior de una frondosa guirnalda continua de forma ovalada, al Niño Jesús de pie y desnudo (aunque se aprecia tras él un manto oscuro y un ténue velo que apenas le tapa el sexo), agarrado al palo vertical de la Cruz, sobre un fondo abierto de paisaje. Destaca la acertada plasmación de las carnaciones tiernas y rosáceas del Niño, que contrastan con los tonos más saturados y las formas más agudas y “espinosas” de la corona floral, así como el acusado *contraposto* de la figura, que contrasta con la rectitud y verticalidad del madero.

El significado del cuadro no deja lugar a dudas, pues es una iconografía prefigurativa muy común que relaciona la naturaleza humana de Jesús -de ahí la visibilidad del sexo- con el propósito soteriológico de la encarnación mediante el trance de su pasión y muerte, de las que la cruz es metonimia visual. Este tipo de representaciones del Niño Jesús con las *arma Christi* gozaron de gran popularidad en España, Portugal e Hispanoamérica, y pueden interpretarse como un “jeroglífico de la Redención”; la victoria del Niño Jesús sobre el pecado y la muerte representa el triunfo del alma mortal sobre la existencia terrena y, al mismo tiempo, el triunfo de la fe y de la Iglesia católica¹⁶⁷⁸. La iconografía del “Niño de Pasión”¹⁶⁷⁹, que tiene un carácter apócrifo, irreal y atemporal, está presente en la plástica desde comienzos del s. XVI y evoca las palabras de santo Tomás de Aquino: “*en el momento de su concepción el*

¹⁶⁷⁵ . GARCÍA GAINZA, 1980-1996, p. 352 y lám. 574.

¹⁶⁷⁶ . Entre otras personas a las que hemos acudido, queremos destacar la colaboración de Manuel Laguens, quien nos facilitó algunas de las informaciones que aquí aportamos.

¹⁶⁷⁷ . Nuestro agradecimiento al profesor Arturo Ansón Navarro, quien nos puso en conocimiento de estos dos cuadros, que conocemos únicamente a través de fotografía.

¹⁶⁷⁸ . SULLIVAN, 1989, p. 46. Véanse en este mismo texto algunos ejemplos de la plasmación literaria que en el s. XVII tuvieron estos mismos asuntos. Para este mismo tema, cfr. SÁNCHEZ LÓPEZ, 1991.

¹⁶⁷⁹ . En su versión adulta, el tema de la aceptación del madero de la Pasión por parte de Jesús es una de las variantes que adopta la representación de Cristo como “Varón de dolores” y tendría su origen remoto en el *Cristo Resurgido* (1521) de Miguel Ángel para la basílica romana de Santa María Sopra Minerva (HERNÁNDEZ PERERA, 1954). Véase también lo dicho sobre los “niños de pasión” en el apartado 3.2.2., a propósito de la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca.

*primer pensamiento de Cristo fue para su cruz*¹⁶⁸⁰; en ocasiones se enriquece con otros elementos de la Pasión (clavos, esponja, lanza, corona de espinas, etc.), como hemos visto en la pareja de cuadros del Santo Sepulcro de Calatayud, y con la calavera y la serpiente, lo que añade a la idea de la redención del género humano la de la victoria sobre la muerte y el demonio.

Esta versión puede considerarse una réplica del *Niño Jesús* que pintó Berdusán para el colegio jesuita de San Andrés de Tudela (actualmente conservado en la parroquia de San Jorge el Real) (**il. 468**), que ha sido fechado h. 1680¹⁶⁸¹.

Como referencias iconográficas, remitimos una vez más a una obra de Francisco Camilo: *El Niño Jesús victorioso sobre el pecado y la muerte* (Ponce, Puerto Rico; Museo de Arte de Ponce)¹⁶⁸² (**il. 469**). Ahora bien, tanto el madrileño como el ejeano se sirvieron, con toda probabilidad, de modelos gráficos ajenos, como el aguafuerte *Niño con la Cruz* (**il. 470**) de Luca Ciambelano según el original pintado por Rafael para la iglesia romana de San Agustín, y sobre todo la *Sagrada Familia* (Madrid, Museo del Prado) de Rubens dado a la estampa por Schelte à Bolswert (**il. 471**), si bien – paradójicamente- en el modelo rubeniano el Niño adopta una pose más serena y estable, mientras en la pintura de Berdusán se acentúa el *contraposto*.

El otro lienzo nos presenta a san Juanito, sentado sobre una roca, vestido únicamente con una piel animal de color pardo que le cubre la espalda y el sexo, acompañado del *Agnus Dei* y de una vara con filacteria. Vuelve su rostro, en acusada torsión opuesta a la del resto del cuerpo, hacia un resplandor que irrumpe por el ángulo superior izquierdo. El significado prefigurativo es también aquí evidente, al aparecer en escena todos los elementos –con la excepción de la concha- que caracterizan al Bautista y simbolizan su misión.

La postura del protagonista recuerda, salvadas algunas modificaciones, algunas figuras de niños utilizadas por Antón van Dyck, como por ejemplo la que aparece en la *Alegoría del amor al prójimo* (Londres, British Museum), grabada por Cornelis van Caukercken (**il. 472**).

Las tupidas guirnaldas de flores que enmarcan las escenas son, sin duda, de otra mano, y como suele ser habitual se trata de orlas -y enmarcaciones interiores fingidas, aquí inexistentes- hechas de forma casi industrial por especialistas y que se vendían a otros pintores para que éstos incluyeran en la parte central las correspondientes imágenes de devoción. Ejemplos bien conocidos de estas colaboraciones profesionales entre dos artistas son Rubens y Brueghel de Velours, y en el ámbito hispano y de forma más puntual Francisco Camilo y Juan de Arellano. En algunas ocasiones las orlas y guirnaldas eran de procedencia flamenca e italiana, pero también en España (sobre todo en el entorno cortesano) aparecieron artistas locales que, bajo el influjo foráneo, tuvieron esta dedicación, como los madrileños Juan de Arellano, su hijo José, su yerno Bartolomé Pérez y Gabriel de la Corte. También en provincias, y como un reflejo lógico del éxito de este tipo de obras, aparecieron maestros locales dedicados a cubrir la demanda que esta “moda” provocó; así, en la localidad navarra de Corella estaba afincado el pintor de origen murciano Matías Guerrero, quien en 1673 realizó un *San Francisco Javier en orla de flores* para el convento de Nuestra Señora de Araceli de madres carmelitas de aquella localidad, en la que dos años antes había pintado, esta vez

¹⁶⁸⁰ . Citado en: MÂLE, 1951 / 2001, pp. 299 y ss.

¹⁶⁸¹ . La obra fue citada por primera vez en: GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. 323. Un estudio de la misma, que incluye las fuentes filológicas asociadas y el análisis iconográfico, en: VV.AA., 1998, pp. 178-179.

¹⁶⁸² . Este cuadro fue dado a conocer por el profesor Diego Angulo (ANGULO ÍÑIGUEZ, 1965, p. 59 y lám. I).

para la parroquia del Rosario, una serie de cuadros (entre ellos quince floreros) que precisamente fueron tasados por Vicente Berdusán ¹⁶⁸³. También en Zaragoza hubo artistas especializados en este género pictórico; el más conocido fue Bernardo Polo, a quien ya Palomino incluye en la voz colectiva que dedica a los artistas aragoneses, señalando su especial habilidad para la pintura de flores ¹⁶⁸⁴.

En nuestro caso, escena interior y guirnalda adquieren similar importancia, complementándose en su función. La corona floral es particularmente “apretada”, y no apreciamos en su derredor la presencia de insectos (mariposas, saltamontes, etc.). El estilo de esta parte del cuadro encaja bastante con el del citado Bartolomé Pérez, aunque éste suele añadir alguna enmarcación interior, por lo que de momento nos reservamos esta -y cualquier otra- atribución.

Berdusán debió de frecuentar este tipo de pintura de devoción de pequeño formato, de ejecución rápida y venta fácil, que atendía una fuerte demanda por abordar temas (sobre todo el del Niño Jesús de Pasión o el del Dulce Nombre de Jesús) especialmente apreciados por la clientela y promocionados por algunas órdenes religiosas como los jesuitas. Aunque la localización de estas obras resulta problemática dada su vinculación con el coleccionismo privado y su facilidad de traslado, podemos citar algunos ejemplos: además del ya mencionado *Niño Jesús* de la parroquia tudelana de San Jorge, del que existe una réplica de similares dimensiones localizado en Arnedo (La Rioja) que dio a conocer Ismael Gutiérrez Pastor ¹⁶⁸⁵, señalamos el mal llamado *Niño de la concha* –pues el objeto que porta en la mano derecha es una corona de espinas- (il. 473), lienzo localizado por nosotros en el oratorio interior del convento de Nuestra Señora de Araceli de madres carmelitas en Corella y cuya atribución formal a Berdusán parece incuestionable ¹⁶⁸⁶. A estas obras cabría añadir otras, actualmente en paradero desconocido pero de las que tenemos constancia documental; a este grupo pertenecería “... *el cuadro de los niños de Berdusan*” que el canónigo darocense Pedro Arguedas dejó en su testamento al también canónigo Jerónimo Vilana en 1684 ¹⁶⁸⁷. Ignoramos si pertenecerían al artista ejeano los “*dos niños, el uno con un cordero y el otro con una calavera con marcos dorados y negros*” incluidos en la donación en vida hecha por el obispo de Tarazona Bernardo Mateo Sánchez del Castellar a su sobrino Felipe Antonio ¹⁶⁸⁸. Por último, en el ayuntamiento de Tudela se conserva una pareja de cuadros con guirnaldas, de 97 x 82 cms., que representan en su medallón central a la *Inmaculada* y a *San Juanito* respectivamente; las orlas son muy similares a las de los dos cuadros que analizamos, aunque la de la *Inmaculada* forma un octógono irregular. Mercedes de Orbe ¹⁶⁸⁹ relaciona ambas obras, que data h. 1670, con la escuela madrileña, y en particular con algún seguidor de Vicente Berdusán. Por nuestra parte, observamos que el san Juan Niño parece ser una réplica del Niño Jesús agarrado al madero; este hecho, unido a la similitud en las dimensiones, nos induce a pensar en nuestro artista como posible autor,

¹⁶⁸³ . ARRESE, 1977, pp. 267-268. Noticia recogida también en: ORBE SIVATTE, 1988, p. 390.

¹⁶⁸⁴ . PALOMINO DE CASTRO, 1986, núm. 250.

¹⁶⁸⁵ . GUTIÉRREZ PASTOR, 1993, pp. 147-148.

¹⁶⁸⁶ . El cuadro, de 33 x 42 cms. (49 x 59 cms. con el marco de época), para el que proponemos el título de *Niño Jesús meditando sobre la Pasión*, es citado y reproducido por José Luis Arrese (ARRESE, 1989, pp. 496 y 500, lám. CLVII), quien considera que al autor “... *hay que buscarlo entre los buenos maestros de la escuela madrileña*” y menciona la proximidad estilística con artistas como Ximénez Donoso, Antolínez, Coello o Berdusán.

¹⁶⁸⁷ . Vid. apartado 3.2.4.

¹⁶⁸⁸ . Vid. apartado 3.2.5.

¹⁶⁸⁹ . ORBE SIVATTE, 1988, pp. 391, 394 y 397 (il.).

aunque nos reservamos la opinión a la espera de poder ver directamente estas obras, que sólo conocemos por una no muy buena reproducción.

Bastantes dudas nos plantea la adjudicación a Berdusán de la escena central del lienzo *Niño Jesús y san Juanito en orla de flores* (cat. 75) (il. 474), cuya localización actual ignoramos y que pudimos ver cuando pertenecía a la colección Jorge Gasca de Zaragoza.

En la zona interior de la guirnalda aparecen el Niño Jesús y su primo san Juanito en medio de un paisaje natural bastante difuso, sentados sobre una roca y en cariñosa actitud de abrazo. Jesús se presenta casi desnudo, con un paño blanco en la cintura y un manto rojo, mientras Juan viste la piel animal. En primer plano, sobre el suelo, la vara con filacteria enroscada, y en segundo término el Cordero. El estado de la superficie pictórica y ciertos detalles fisonómicos (*v.gr.* el rostro de san Juanito) nos retraen de dar una atribución segura para esta obra, cuyo mérito mayor, en cualquier caso, estaría en la magnífica corona floral ovalada que enmarca la escena principal y que está formada por gran variedad de menudas piezas vegetales de gran finura.

El juego de los dos niños ¹⁶⁹⁰ responde a una iconografía que comienza a gestarse en el s. XVI, especialmente en la pintura florentina, y adquirió carta de naturaleza, sin salir de Italia, con Leonardo da Vinci, quien por primera vez presenta a los dos niños aislados y enlazados en un abrazo amoroso, así como con artistas boloñeses como Guido Reni (il. 475). Los artistas flamencos tampoco se sustrajeron a un tema tan emotivo, como lo demuestra en fecha temprana Lucas Cranach con su impactante *Niño Jesús adorado por san Juan Bautista* (h. 1530-1540; Madrid, Fundación Lázaro Galdiano) ¹⁶⁹¹, o algo más tarde Johan Wierix (il. 476), y por supuesto Rubens, del que hay una versión dada a la plancha por Christoffel Jeghers (il. 477) cuya composición coincide plenamente con la que aparece en un cuadro con guirnalda de Jan van Kessel *el Viejo* (Madrid, Museo del Prado) (il. 478).

3.2.7. Obras de atribución rechazada

¹⁶⁹⁰ . Cfr. MILICUA, 1958, pp. 2-3.

¹⁶⁹¹ . En esta pintura, el precursor, arrodillado junto a un cordero, señala al Niño Dios, de pie y desnudo, que con la mano izquierda sostiene una cruz en la que se enrosca una serpiente mientras apoya sus pies sobre el cráneo de una calavera (cfr. HERNÁNDEZ PERERA, 1954, p. 60).

En los apartados precedentes y por la lógica que el discurso aconsejaba ya hemos dado cuenta de algunas obras cuya atribución a Berdusán, basada siempre en criterios formales, ha de ser rechazada; asimismo, se han aportado argumentos que justifican su exclusión del catálogo, proponiendo atribuciones alternativas razonadas. A modo de recordatorio, dichas obras son (por el orden en que han sido citadas): la *Entrada de san Bernardo en Milán* (cat. 95) y los cuadros de la *Lactatio* (cat. 86) y el *Amplexus* (cat. 87) procedentes del monasterio de Veruela (Museo de Zaragoza)¹⁶⁹², y el *Martirio de san Sebastián* (catedral de Tarazona) (cat. 82)¹⁶⁹³.

Las pinturas que estudiamos a continuación también han sido adjudicadas formalmente a Berdusán, y así han figurado en publicaciones solventes de diverso carácter¹⁶⁹⁴. Para su presentación, hemos optado por un criterio topográfico, es decir, el de la localización actual de las obras, por considerar que cualquier otro (v.gr. el cronológico, que hemos utilizado en el resto del trabajo) hubiera resultado inapropiado y de difícil aplicación. La mera comparación visual de estas obras, tan dispares entre sí, es suficientemente elocuente de la indefinición que la personalidad artística del pintor ejeano ha padecido en el pasado, y también –por qué no decirlo– del escaso fundamento con el que se han planteado algunas atribuciones.

Resulta lógico que sea la ciudad de Huesca, donde la producción de Berdusán es especialmente abundante, la que acumule el mayor número de atribuciones erróneas. También la provincia de Zaragoza, y dentro de ella las Altas Cinco Villas y el Somontano del Moncayo, constituyen un territorio donde algunos autores como Francisco Abbad quisieron ver la mano o el estilo del ejeano en un nutrido conjunto de obras; estas últimas adjudicaciones son, sin embargo, bastante ambiguas, y en casi ningún caso han sido secundadas por otros autores, por lo que hemos decidido no incluirlas en este apartado. En cualquier caso, la práctica totalidad de estas obras zaragozanas citadas por Abbad han sido visualizadas, con resultados negativos para nuestros propósitos, lo que nos permite dudar –al menos en este caso– del acierto atribucionista del autor. No obstante, y dado que alguna de estas pinturas se encuentra hoy en paradero desconocido, incluimos aquí su enumeración: *San Francisco Javier bautizando* (parroquial de Fréscano), *San Francisco Javier* (parroquial de Codos), *Aparición de Cristo a san Ignacio de Loyola* (parroquial de San Juan Bautista en Daroca), *San Antonio de Padua* (santuario de Nuestra Señora de Monlora en Luna), *San Rafael* (parroquial de Escó), *San Juan Bautista* (parroquial de Gordún), *San Ramón Nonato* y un confesor (parroquial de Pintano), retablo de San Sebastián (parroquial de Sigüés), *San Francisco Javier* (parroquial de Tiermas), *Sagrada Familia* (parroquial de Undués de Lerda), *San Ramón Nonato*, *San Juan Bautista*, *San Pedro apóstol*, *Sagrada Familia* y *Vocación de san Pedro* (parroquial de Undués-Pintano), *Predicación*, *Milagros de san Francisco Javier*, *Adoración de los Magos* y *Adoración de los Pastores* (parroquial de Urriés) y *Purificación* (parroquial de Lituénigo).

Obras en la ciudad de Huesca

¹⁶⁹² . Vid. apartado 3.2.3.

¹⁶⁹³ . Vid. apartado 3.2.5.

¹⁶⁹⁴ . A estos efectos, sólo se han tenido en cuenta las atribuciones explícitas contenidas en publicaciones de cierto rigor científico, o las que han sido secundadas por varios autores. Por el contrario, se han obviado las atribuciones ambiguas (tipo “escuela de”, “estilo de” o similares) y las que no han sido publicadas.

Nuestro repaso a las atribuciones fallidas se inicia en Huesca con los dos grandes lienzos que cubren las paredes laterales del presbiterio de la capilla del Santo Cristo de los Milagros en la catedral. En ellos se han representado sendas escenas de la vida pública de Cristo: *Entrada de Jesús en Jerusalén* (lado de la Epístola) (cat. 84) (il. 479) y *Jesús en casa de Simón el fariseo* (lado del Evangelio) (cat. 85) (il. 480). El primero interpreta la conocida escena bíblica en la que Jesús hace su entrada triunfal en Jerusalén montado en un pollino que había mandado coger a dos de sus discípulos¹⁶⁹⁵. La pintura recoge el momento en que una multitud heterogénea se agolpa alrededor de Cristo en el momento de su entrada en la ciudad, cuyas murallas se vislumbran a la izquierda; algunos alfombran el camino con sus mantos, los niños juegan y corren, otros jalean al que viene “... *en nombre del Señor*” y alguno, como el personaje de la derecha, corta ramas. Al fondo se aprecia la línea de horizonte y un paisaje natural.

El cuadro situado enfrente nos presenta el episodio evangélico de la unción en Betania, según el relato de san Juan:

*“Jesús, seis días antes de la pascua, fue a Betania, donde estaba Lázaro, al que había resucitado de entre los muertos. Allí le ofrecieron una cena. Marta servía, y Lázaro era uno de los comensales. María, por su parte, tomó una libra de perfume de nardo puro, de gran precio, y ungió los pies de Jesús, enjugándolos luego con sus cabellos, por lo que la casa se llenó del olor del perfume...”*¹⁶⁹⁶

Alrededor de una mesa rectangular vestida con mantel blanco sobre la que hay algunos alimentos se disponen ocho comensales, recostados sobre triclinios. Destaca entre ellos Jesús, a la izquierda, cuyos pies son ungidos por una figura femenina (María, hermana de Lázaro). Completan la escena, localizada según los evangelistas Marcos y Mateo en casa de Simón *el leproso* (también llamado *el fariseo*)¹⁶⁹⁷, los sirvientes, situados en un segundo plano –excepto el muchacho que sirve la bebida en primer término-. El fondo está compuesto por una ambientación arquitectónica formada por columnas y una balaustrada que se abre a un paisaje natural con amplio celaje.

Como ya hemos dicho¹⁶⁹⁸, éste y otros encargos artísticos se enmarcan en la especial protección que el cabildo de la seo oscense –y también algunos particulares, entre ellos Magdalena Sanz de Latrás o la familia Ezmir- dispensaron a esta capilla, especialmente tras la profunda renovación efectuada en ella e 1622 por el arquitecto barbastrense Pedro de Ruesta a instancias del obispo de Huesca Juan Moriz de Salazar¹⁶⁹⁹.

Con anterioridad, esta capilla había estado dedicada a santa Catalina, aunque también se rendía culto en ella a Santiago y a santa María Magdalena, que disponían de sus correspondientes retablos. La advocación del Santo Cristo se introdujo en 1500, momento en que el retablo de esta dedicación se trasladó desde la capilla de Todos los Santos, donde estaba desde 1497. Esta primera capilla debía de ser bastante pobre, lo que motivó la citada reforma de 1622, que la dotó, entre otras cosas, de rejas de bronce, retablo y sacristía. Desde ese momento, el cabildo destinó rentas separadas para su fábrica y “... *ha procurado siempre su mayor ornato, y de que esté surtida de*

¹⁶⁹⁵ . La escena es narrada de forma muy similar por los cuatro evangelistas: Mateo 21, 1-11; Marcos 11, 1-11; Lucas 19, 29-38; y Juan 12, 12-19.

¹⁶⁹⁶ . *Evangelio según san Juan*, 12, 1-8.

¹⁶⁹⁷ . *Evangelio según san Mateo*, 26, 6-13; y *Evangelio según san Marcos*, 14, 3-9.

¹⁶⁹⁸ . *Vid.* apartados 3.2.2. y 3.2.3.

¹⁶⁹⁹ . DURÁN GUDIOL, 1957, p. 30.

ornamentos y jocalías de buen gusto”; así, en 1677 los capitulares dispusieron ubicar en ella su propia cisterna de enterramiento ¹⁷⁰⁰, y “...en el año 1693 hizo poner los dos cuadros colaterales del retablo” ¹⁷⁰¹.

Fue Carlos Soler y Arqués quien en su “viaje pintoresco” *De Madrid a Panticosa* (1878) cita por vez primera los dos grandes cuadros de la capilla, con una referencia expresa a su posible autor y al modelo iconográfico de uno de ellos, con estas palabras:

“En el lado del Evangelio representa a Jesucristo en casa de Simón el Mago, con la Magdalena a sus pies, exacta copia pintada, al parecer, por Verdusán, de la hermosa composición de Poussin. El lienzo de enfrente, la entrada de Jesucristo en Jerusalén, es debido a los mismos pinceles” ¹⁷⁰²

Ricardo del Arco retomó estas ideas en 1914 ¹⁷⁰³ y las completó –haciendo uso del texto del *Ceremonial* de Novella- diciendo que dichos lienzos se colocaron allí en 1693. A partir de ese momento, los distintos autores que han escrito sobre la catedral de Huesca o sobre Berdusán ¹⁷⁰⁴ han incorporado a sus publicaciones –aunque con distinto acierto ¹⁷⁰⁵- el uso del modelo poussiniano, y han dado por buena la atribución, incorporando en algunos casos noticias de origen desconocido; así lo hace Antonio Durán Gudiol, quien dice –sin citar fuente alguna- que los cuadros fueron encargados a Vicente Berdusán por el cabildo ¹⁷⁰⁶ y que esto sucedió en 1693 ¹⁷⁰⁷, lo que da que pensar que se habían mezclado el dato de la colocación de los lienzos dada por Ricardo del Arco -a partir de las informaciones de Novella- con la atribución de los mismos establecida por Carlos Soler -tal vez por indicación de Valentín Carderera, quien también pudo proporcionar a éste la noticia de la fuente iconográfica-. Durán añade que la ciudad donó cuarenta libras como agradecimiento por el efecto de unas rogativas hechas por la capilla a raíz de una tormenta de nieve a 1698, dinero que se invirtió “... en los marcos de la obra de Verdusán” ¹⁷⁰⁸.

Por nuestra parte, ni en las actas capitulares ni entre las resoluciones del cabildo hemos localizado ningún acuerdo referido al supuesto encargo a Berdusán.

En cuanto a la atribución, ha habido que esperar a 1994 para que el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez cuestionara, por vez primera, la intervención del ejeano en estos lienzos, que resultan “... bien lejos de su acostumbrada fluidez y dinamismo” ¹⁷⁰⁹; el citado profesor reconoce además desconocer la composición de Poussin de la que habló Ricardo del Arco –y antes Soler-. Dicha composición ha sido finalmente identificada y dada a conocer por Frédéric Jiménez ¹⁷¹⁰; se trata de la obra *La penitencia*, perteneciente a una serie dedicada a los sacramentos que fue pintada por Nicolás Poussin para Cassiano dal Pozzo en los años previos a 1642. Destruída por un incendio

¹⁷⁰⁰ . Doc. 29.

¹⁷⁰¹ . NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, h. 1796, t. III, p. 350; t. IV, pp. 43 y ss.

¹⁷⁰² . SOLER Y ARQUÉS, 1878, p. 75.

¹⁷⁰³ . ARCO Y GARAY, 1914, pp. 1-18.

¹⁷⁰⁴ . *Vid.* apartado 3.1.

¹⁷⁰⁵ . *V.gr.* Isidro López Murías (LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 152, quien amplía a los dos lienzos el modelo de Poussin, al igual que lo había hecho anteriormente Anselmo Gascón de Gotor (GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945, pp. 71-113).

¹⁷⁰⁶ . DURÁN GUDIOL, 1987, p. 111.

¹⁷⁰⁷ . DURÁN GUDIOL, 1991, pp. 215-217.

¹⁷⁰⁸ . *Ibidem*, p. 217

¹⁷⁰⁹ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994, p. 159. Más recientemente, el profesor Gonzalo M. Borrás ha abogado también por la desestimación de la atribución (VV.AA., 1998, p. 108).

¹⁷¹⁰ . JIMÉNO, 2000, pp. 70-72.

en 1816, la obra nos es conocida gracias a la copia de toda la serie que hizo el pintor belga André de Muynck en 1785 (**il. 481**), así como a las numerosas reproducciones grabadas que del ciclo se hicieron (Jean Dughet, Louis de Châtillon, Alexis Loir, Paul van Somer, Georg Kilian...); de todas ellas, Jiménez supone que el punto de partida para el cuadro de Huesca fue la estampa de Châtillon, aunque observa ciertas diferencias respecto del modelo, que se explicarían por la adaptación a un formato distinto.

La exclusión de estas obras del catálogo berdusanesco, apoyada en todos los datos apuntados anteriormente, ha de basarse sin embargo en criterios formales, pues carecemos de argumentos de mayor peso que nos permitan adjudicar los lienzos a otro artista. Éste hubo de ser un pintor conocedor del oficio, a tenor del tamaño de las pinturas y de su complejidad en cuanto al número de personajes; su estilo, sin embargo, tiene algo de primitivo, con un claro predominio del dibujo y una cierta complacencia en el detalle, amén de una cierta rigidez e inexpresividad en las figuras. Entre sus mayores virtudes, el dominio de los efectos lumínicos, con luces fuertes en carnaciones y drapeados que crean claroscuros y modelados contundentes, luces medias para los personajes y los objetos en sombra, y acertados contraluces.

En la basílica oscense de San Lorenzo encontramos varios retablos cuyas pinturas se han relacionado con el estilo de Berdusán, aunque a nuestro juicio ninguna de ellas le corresponde. Así sucede con el **retablo de la capilla de la Virgen del Pilar (cat.78)**, abierta en el lado de la Epístola. Se trata de un mueble que se compone de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles y piso único, y ático de una calle. En el sotabanco se disponen los escudos de los Gastón, patronos de la capilla. En las casas y netos del banco, pinturas de (de izda. a dcha.): *San Martín*, *Circuncisión*, *San Pedro*, *Nacimiento*, *Santa Rosa de Lima*, *Epifanía* y *San Juan Bautista*. En el cuerpo, cuatro columnas con estrías en espiral y capitel corintio entre las que se sitúan lienzos de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos* (calle central), *San Orencio* (calle izda.) y *Santa Paciencia* (calle derecha). En el ático, pintura de la *Coronación de la Virgen*, flanqueado en los extremos por plintos que sostienen bolas. El gran lienzo central (**il. 482**), de calidad apreciable, presenta una composición simétrica, con la Virgen y el Niño sobre la columna, rodeados de ángeles músicos de gran corporeidad, y en la zona inferior Santiago acompañado de los siete convertidos; éstos aparecen agrupados en los laterales del lienzo, dejando ver en la parte central un paisaje urbano idealizado. Acerca de los posibles modelos que pudieron inspirar la composición, remitimos a lo dicho a propósito del lienzo principal del retablo mayor de la iglesia del convento de capuchinas de Nuestra Señora del Pilar en Huesca ¹⁷¹¹ (**ils. 146-149**), a lo que podemos añadir una estampa de fray José de la Cruz que apareció inserta en el *Trasunto notarial del Proceso Sentencia del Milagro de Calanda* (1640-1641) (**il. 483**) y que presenta notable afinidades con el lienzo.

La capilla fue concedida en 1626 por la parroquia a Juan Martín Gastón, con la condición de que éste hiciera un retablo en el plazo de cinco años; sin embargo, la realización de dicho retablo se demoró algún tiempo, aunque en 1651, fecha en que Gastón redactó un codicilo, debía de estar terminado, tal como sostiene M^a. José Pallarés ¹⁷¹²; esta misma investigadora, sin embargo, fecha el lienzo central en 1678 ¹⁷¹³, data que sin ser descabellada nos parece algo avanzada para el estilo dibujístico y los colores tornasolados que la pintura presenta.

¹⁷¹¹ . Vid. apartado 3.2.3.

¹⁷¹² . PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 201-202.

¹⁷¹³ . *Ibidem*, p. 74.

La atribución a Berdusán arranca de Ricardo del Arco ¹⁷¹⁴ y fue secundada, entre otros, por Juan Tormo ¹⁷¹⁵ y también –aunque de manera ambigua, pues habla de “*escuela de Berdusán*”– por Damián Iguacen ¹⁷¹⁶. Diego Angulo consideró anónimas estas pinturas, que adscribió al periodo inicial del barroco aragonés ¹⁷¹⁷. Esteban Casado planteó también sus reparos, argumentando:

“...que teniendo en cuenta que los tipos no nos parecen berdusanescos, que el autor no justifica su aseveración y además que no especifica qué cuadro sea [...] nos permitimos una duda razonable...” ¹⁷¹⁸

Lo mismo ocurre con Isidro López Murías ¹⁷¹⁹. Pérez Sánchez se muestra más categórico, pues descarta la atribución y considera que el lienzo central es obra anterior, aunque los cuadros de la predela, “... *de factura esponjosa y descuidada*”, se aproximen más a su estilo ¹⁷²⁰. Gonzalo M. Borrás desestima también la autoría de Berdusán ¹⁷²¹, y algo más ambigua se muestra M^a. José Pallarés, para quien algunas de las pinturas están más próximas a Jusepe Martínez, idea ésta que la autora fundamenta en la relación del pintor-tratadista con Vincencio Juan de Lastanosa, yerno y ejecutor testamentario de Juan Martín Gastón ¹⁷²². Esta atribución a Martínez no nos parece consistente, habida cuenta de las diferencias formales que encontramos al comparar esta *Aparición de la Virgen del Pilar* con otra, inédita, de 229 x 166 cms., que consideramos obra indiscutible de Martínez y hemos localizado en dependencias del Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza (**il. 484**) ¹⁷²³, si bien ambas presentan similar tratamiento dibujístico y casi idéntico esquema compositivo, rasgos que evidencian su arcaísmo respecto del estilo de Berdusán. Véase, en este sentido, el cuadro que preside el retablo del convento de capuchinas de Huesca, firmado por el ejeano h. 1672-673 (**il. 142**), donde la misma ordenación axial produce un efecto dinámico y expresivo totalmente distinto.

Queda pendiente, por tanto, la autoría del lienzo de la basílica de San Lorenzo, que por el momento no asociamos con ningún artista aragonés de obra conocida, razón por la que no podemos descartar la hipótesis de la intervención de un pintor foráneo (cosa que ya ocurrió, en la misma basílica, con el retablo de la capilla de San Orencio, pintado por el madrileño Pedro Núñez del Valle); hipótesis para la que tal vez habría que tener presente la estancia sevillana de los Gastón, propietarios de la capilla y encargantes del retablo.

En el mismo templo, pero en el lado del Evangelio, se sitúa el **retablo de la capilla de Santiago (cat. 76) (il. 485)**. Dicha capilla perteneció a la cofradía de los gascones, que había sido creada en 1518 y aglutinaba a los numerosos franceses de la

¹⁷¹⁴ . ARCO Y GARAY, 1914.

¹⁷¹⁵ . TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 168-169.

¹⁷¹⁶ . IGUACEN BORAU, 1969, p. 106.

¹⁷¹⁷ . ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 72.

¹⁷¹⁸ . CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 (nota 31).

¹⁷¹⁹ . LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 155-156.

¹⁷²⁰ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159. Esta observación tal vez pueda valer para los cuadritos laterales, pero no para el central, con la escena del *Nacimiento*, de claros resabios bassanescos.

¹⁷²¹ . BORRÁS GUALIS, 1998 a, p. 108.

¹⁷²² . PALLARÉS FERRER, 2001, p. 202.

¹⁷²³ . En este mismo edificio, antes colegio jesuita y ahora residencia sacerdotal, hay un cuadro de la *Inmaculada* que también puede atribuirse, sin excesivas dudas, a Martínez, y un *Calvario* que, aunque en muy mal estado, tal vez le corresponda.

Gascuña que vivían en la capital altoaragonesa; esta hermandad contrató en 1639 con Jusepe Garro la construcción del retablo, obligándose el ensamblador y mazonero a “... *hacer por su cuenta el lienço principal de Santiago y en el cuerpo de arriba la Virgen del Pilar*”. Este retablo, que debía de estar terminado en 1641, fue sustituido por otro cuando la capilla pasó a manos de la familia Castilla; la construcción de un nuevo mueble litúrgico trajo consigo la eliminación de algunas pinturas del anterior, aunque tal vez los dos lienzos principales (calle central del cuerpo y ático) pudieron ser reaprovechados ¹⁷²⁴. Esta teoría concuerda con el aspecto primitivo de dichas pinturas, que acaso traigan algún recuerdo lejano del *Santiago matamoros* (1665) pintado por Berdusán para el retablo mayor de Funes (Navarra) (il. 486), obra ésta de estilo incipiente que, sin embargo, ofrece un dinamismo del que carece la pintura oscense. El tipo ecuestre aquí empleado lo encontramos en otras obras de sabor arcaico como el *Santiago* atribuido a Francisco Camilo, datable a fines de la década de 1640, que se conserva en el camarín de la ermita de Nuestra Señora de la Poveda en Villa del Prado (Madrid), del que ya se ha hablado ¹⁷²⁵, y que a su vez se ha relacionado con el cuadro de análogo asunto pintado por Vicente Carducho (Barcelona, Capitanía General; depósito del Museo del Prado) (il. 487).

La atribución a la “escuela de Berdusán”, que arranca de Juan Tormo ¹⁷²⁶, no cuenta con una base historiográfica tan amplia como la del retablo anterior, pero ha sido mantenida hasta fechas relativamente recientes por Damián Iguacen, quien recurre de nuevo a la ambigua expresión “*escuela de Berdusán*” ¹⁷²⁷. Esteban Casado fue el primero en poner en duda la atribución ¹⁷²⁸, mientras Pérez Sánchez la descarta completamente ¹⁷²⁹, igual que lo hace Gonzalo M. Borrás ¹⁷³⁰.

Sin salir de San Lorenzo, en el lado de la Epístola, se puede contemplar el retablo de la capilla de San Andrés, que muestra en el cuerpo un espléndido lienzo de altar que representa la *Glorificación de San Andrés* (il. 488) y otro de *San Jorge a caballo* en el ático. El retablo, fechable antes de 1656 ¹⁷³¹, fue encargado por los patronos de la capilla, Vincencio Nicolás de Salinas y su mujer Petronila Lizana.

En algún momento atribuido a Berdusán ¹⁷³², Diego Angulo se lo adjudica a Jusepe Martínez por comparación formal con el que preside la capilla Lastanosa en la catedral, opinión que comparten M^a. José Pallarés y Alfonso E. Pérez Sánchez ¹⁷³³, si bien éste observa “... *una calidad y unos recursos muy superiores a los que habitualmente se le reconocen*”.

Por nuestra parte, hemos de desestimar la argumentación del profesor Angulo, pues como ya se ha dicho el citado cuadro de la capilla Lastanosa obedece a un lenguaje más avanzado, bastante alejado de las maneras de Martínez y más próximo al modo de pintar de Pedro Aybar; en todo caso, pensamos que ni Martínez ni Aybar –ni por

¹⁷²⁴ . PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 87 y 208.

¹⁷²⁵ . QUESADA VARELA, 1999, pp. 218-219. *Vid.* apartado 3.2.5., a propósito del retablo de la Virgen del Pilar de la catedral de Tarazona.

¹⁷²⁶ . TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 168-169.

¹⁷²⁷ . IGUACEN BORAU, 1969, p. 99.

¹⁷²⁸ . CASADO ALCALDE, 1978, pp. 532-533 (nota 31).

¹⁷²⁹ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159.

¹⁷³⁰ . BORRÁS GUALIS, 1998 a, p. 108.

¹⁷³¹ . PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 30 y 202-203. Esta investigadora ha documentado el dorado del retablo por uno de los Jalón en 1656, año que puede servir de fecha *ante quem* para la ejecución de las pinturas.

¹⁷³² . No nos consta, sin embargo, la existencia de referencia impresa, por lo que esta obra no forma parte de nuestro catálogo.

¹⁷³³ . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 156-157.

supuesto Berdusán- son los autores del *San Andrés*. Respecto del modelo, parece claro que el autor manejó alguna reproducción grabada de la famosa escultura de Francesco Duquesnoy (1629-1640; Roma, San Pedro del Vaticano) (il. 437), mientras para el *San Jorge* del ático recurrió, como ya señalara el profesor Pérez Sánchez, a alguna de las múltiples figuras ecuestres de Antonio Tempesta.

En cualquier caso, se trata de una magnífica obra, digna de mayor atención por parte de los investigadores.

En el Museo de Huesca se exhiben dos lienzos que tradicionalmente se han adjudicado a Berdusán: una *Santa Teresa escritora* (cat. 79) (il. 489) y una *Glorificación de los santos Pedro y Pablo* (cat. 83) (il. 490).

La santa de Ávila aparece en un austero interior, sentada en un taburete de madera ante una mesa del mismo material, en actitud de escribir. Vestida de carmelita, lleva en su mano derecha una pluma de escribir y extiende la otra con la palma hacia arriba, mientras eleva el rostro para contemplar la aparición de una paloma en torno a un rompimiento de gloria, en el ángulo superior izquierdo. Sobre la mesa se disponen un libro abierto, un tintero y una calavera.

Esta obra, que procede de los conventos suprimidos de la ciudad de Huesca¹⁷³⁴, se expone actualmente en la sala núm. 6 del museo y en la cartela que la acompaña consta (al igual que en la última guía publicada) como obra de Berdusán fechada h. 1665, atribución que, como ya se ha dicho¹⁷³⁵, aparece ya en el primer catálogo del Museo del año 1882. Ignoramos los criterios esgrimidos por José Nasarre Larruga, quien redactó este texto a partir de unas notas de Valentín Carderera, para defender esta atribución, que nos parece insostenible desde el punto de vista formal, pues ni el tipo humano utilizado ni el estilo pictórico, con formas muy acabadas de perfiles nítidos, encajan en absoluto con los modos de hacer del ejeano. Nos alineamos por tanto con la opinión del profesor Gonzalo M. Borrás¹⁷³⁶, el único que hasta la fecha ha desestimado para éste –y también para el otro cuadro del museo- la autoría del ejeano. En cuanto a la cronología, podría situarse en el segundo tercio del s. XVII.

Bien distinta en su estilo es la *Glorificación de los santos Pedro y Pablo*, incluso aunque ésta tenga el carácter de boceto, como tradicionalmente y desde 1882 se ha considerado¹⁷³⁷. No obstante, la calidez de los tonos, la soltura de la pincelada y las posturas torsionadas de los protagonistas de la *Glorificación* han podido inducir al error, por lo que proponemos comparar esta obra con los dos lienzos colaterales del ático del retablo mayor de las dominicas de Tudela (1689) (il. 30), de idéntico asunto, lo que permite comprobar las notables diferencias de factura.

En el lienzo oscense los dos apóstoles se sitúan arrodillados sobre nubes y con la mirada hacia lo alto, donde encontramos un rompimiento de gloria con un grupo de ángeles que les ofrecen las coronas y las palmas del martirio. San Pablo, a la izquierda y con vistoso manto rojo, lleva en su mano la espada, mientras Pablo porta dos llaves, una de color dorado y otra plateada. Otro grupo de ángeles revolotea a su alrededor y juguetea con sus ropas, y en los ángulos cierran la composición cabezas arracimadas de angelitos.

¹⁷³⁴ . CASAS Y ABAD, 1886 / 1996, pp. 58-63.

¹⁷³⁵ . Vid. apartado 3.1.

¹⁷³⁶ . BORRÁS GUALIS, 1998, p. 108.

¹⁷³⁷ . COMISIÓN, 1882, p. 25, núm. 91. También figuró así en el catálogo de la exposición *San Pablo en el arte* (CATÁLOGO, 1964, núm. 118).

Hasta el momento, como se ha dicho, sólo el profesor Gonzalo M. Borrás¹⁷³⁸ ha cuestionado la atribución, opinión con la que estamos completamente de acuerdo.

Por sus características formales y estilísticas, situamos este lienzo en el último tercio del s. XVII.

En el monasterio oscense de Nuestra Señora del Pilar de capuchinas se guarda un lienzo de la *Inmaculada* (cat. 77) (il. 491) que también se ha relacionado, tal vez por la existencia en este edificio de otras obras de atribución conocida, con el arte del ejeano. Ubicado en la clausura (vestíbulo de la enfermería), presenta a la Virgen en actitud estática y frontal, sobre la media luna, con las manos juntas y mirada dirigida hacia lo alto. Viste túnica blanca ceñida y manto azul oscuro enriquecidos con bordados dorados. Sobre ella, la paloma del Espíritu Santo y, a los lados de ésta, sendos grupos de ángeles músicos y querubines entre nubes. Tras la Virgen, un paisaje en el que se integran algunos símbolos de las *Letanías*.

La atribución al círculo de Berdusán fue formulada por Antonio y Joaquín Naval¹⁷³⁹. En 1976 el cuadro formó parte de la *Primera exposición de objetos artísticos poco conocidos (Obras pictóricas de los conventos oscenses)*¹⁷⁴⁰, organizada por el Ayuntamiento de Huesca, y en 1994 volvió a ser expuesta en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*¹⁷⁴¹, en cuyo catálogo el profesor Pérez Sánchez la considera “obra castellana, que evoca –aunque con mayor calidad– obras del círculo carduchesco, especialmente próximas a Matías Ximeno e incluso al citado Pedro Núñez del Valle”¹⁷⁴². En el estudio de M^a. José Pallarés que figura en esa misma publicación la autora lo atribuye a la escuela madrileña y lo data en el segundo tercio del s. XVII¹⁷⁴³, y esta misma investigadora, en su reciente monografía sobre la pintura seiscentista en Huesca, se hace eco de la atribución a Berdusán, pero advirtiendo de la falta de base documental¹⁷⁴⁴.

Por nuestra parte, y apoyándonos en criterios exclusivamente formales, descartamos totalmente esta atribución, por cuanto los rasgos de estilo de esta pintura se alejan considerablemente de los del ejeano, como se puede comprobar sin salir del propio convento capuchino¹⁷⁴⁵. El cuadro presenta una rigidez y simetría algo arcaica, una pincelada en general poco atrevida, un dibujo y modelado acusados y un gusto naturalista por el detalle, características que vinculan a su ejecutor a la pintura del primer barroco.

Finalizamos el repaso de las obras oscenses con un cuadro de la colección Luis Mur de Huesca que formó parte de la exposición hispanofrancesa y figuró atribuido a Berdusán en el catálogo de la misma¹⁷⁴⁶ –pensamos que por una confusión de nombres– como “*boceto del cuadro principal del retablo mayor de la Basílica de San Lorenzo*”. Ricardo del Arco¹⁷⁴⁷ aclara que se trata del boceto que fue presentado al capítulo y que perteneció al convento de Capuchinos “... y hoy obra en poder de D. Luis Mur Ventura,

¹⁷³⁸ . VV.AA., 1998, p. 108.

¹⁷³⁹ . NAVAL MAS, 1980, p. 141.

¹⁷⁴⁰ . PRIMERA, 1976, núm. 12. Nos ha sido imposible, hasta la fecha, localizar el catálogo de esta muestra.

¹⁷⁴¹ . SIGNOS, 1994.

¹⁷⁴² . PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 161.

¹⁷⁴³ . PALLARÉS FERRER, 1994, p. 323.

¹⁷⁴⁴ . PALLARÉS FERRER, 2001, p. 58.

¹⁷⁴⁵ . Vid. apartado 3.2.3.

¹⁷⁴⁶ . CATÁLOGO, 1908, p. 34, núm. 27

¹⁷⁴⁷ . ARCO GARAY, 1910, p. 89 y nota 1

vecino de esta ciudad?. El propio Ricardo del Arco ¹⁷⁴⁸ rectificó esta confusión e incluyó ya la obra entre la producción de Bartolomé Vicente. De la misma opinión son Esteban Casado ¹⁷⁴⁹ y M^a. José Pallarés, quien en su monografía sobre la pintura del s. XVII en Huesca ¹⁷⁵⁰ lo incluye ya en el catálogo oscense de este último artista y sitúa el boceto en la colección de los herederos de Mur Ventura en San Sebastián (Guipúzcoa).

Obras en la provincia de Zaragoza

En cuanto a las obras atribuidas a Berdusán conservadas en la provincia de Zaragoza, señalaremos en primer lugar un lienzo conservado en el salón de plenos del ayuntamiento de Ejea de los Caballeros que representa *La Virgen y san José imponiendo el collar a santa Teresa* (cat. 94) (il. 492). Este cuadro, junto con una *Aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua* procedente de la colección particular de Carmen Uguet de Resayre y Pérez de Ciriza de Ablitas (Navarra) ¹⁷⁵¹, fueron adquiridos por la citada corporación en 2000 en una subasta madrileña como colofón a las celebraciones del tercer centenario del fallecimiento de Vicente Berdusán (1697-1997) y con el fin de solventar la carencia de obras de este artista en su localidad natal.

La pintura, de procedencia desconocida ¹⁷⁵², nos ofrece una versión del conocido episodio visionario ocurrido el día de la Asunción del año 1561 en la iglesia de los dominicos de Ávila, que la propia santa relató en el capítulo XXXIII de las *Vidas*. Teresa aparece arrodillada en el centro y con las manos extendidas, recibiendo el collar de manos de la Virgen y san José, situados a ambos lados, ante la presencia de santa Ana (izda.) y san Joaquín (dcha.). En los fondos laterales se aprecian elementos arquitectónicos y, sobre los tres protagonistas, se abre una gloria con la Trinidad (apenas visible) en trono de nubes y acompañada de ángeles.

En una primera aproximación a esta pintura y antes de leer detenidamente la inscripción que ostenta, se nos plantearon muchas dudas acerca de su autoría; dudas que se incrementaron notablemente al compararla con otra de idéntico tema, firmada por Vicente Berdusán y fechada en 1696, conservada en la iglesia del convento de Capuchinas de Tudela ¹⁷⁵³ (il. 493). Las diferencias entre ambas pinturas rebasan el terreno de lo anecdótico (eliminación e incorporación de personajes y elementos secundarios, posiciones y gestos corporales...) y afectan a rasgos de estilo y al modo de pintar. Así, el cuadro de Ejea presenta un carácter más dibujístico, un cromatismo más apagado, una pincelada superficial y, sobre todo, una rigidez e inexpresividad que no resiste en absoluto la comparación con la obra tudelana.

En una segunda visita a Ejea pudimos leer, con alguna dificultad, la inscripción, apenas visible en algunas zonas: “Carlos Berdusan fac^t / [...] 171[0 ó 6]” (áng. inf.

¹⁷⁴⁸ . ARCO Y GARAY, 1954, p. 71

¹⁷⁴⁹ . CASADO ALCALDE, 1978, p. 533, nota 33

¹⁷⁵⁰ . PALLARÉS FERRER, 2001, p. 169

¹⁷⁵¹ . Para el análisis de esta obra, firmada y fechada en 1669, véase el apartado 3.2.2., la ficha de catálogo número 11 y la ilustración 74.

¹⁷⁵² . El profesor Ricardo Fernández nos ha comunicado verbalmente su conocimiento de una obra de similares características localizada en la localidad navarra de Murchante; es probable que se trate de la misma pieza que aquí analizamos.

¹⁷⁵³ . ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 a, pp. 245 y 275; y VV.AA., 1998, pp. 202-203. Existe otra versión de este asunto, fechable en 1664, en el convento de benedictinos de Lazcano (Guipúzcoa), que fue dada a conocer por los profesores Pedro Luis Echeverría y Ricardo Fernández (ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 b, pp. 289 y 295); en ella, se aprecian claramente los débitos respecto del grabado de Adrian Collaert para la famosa serie publicada en Amberes en 1613, cuya influencia en los lienzos de Tudela y Ejea parece escasa.

dcho.); con estos nuevos datos no sólo se confirmaron nuestros recelos iniciales, sino que de paso hemos podido incorporar una nueva obra al catálogo del hijo de Berdusán, cuyo conocimiento resulta fundamental, como aquí se demuestra, para depurar la producción de su padre. Recordemos en este sentido ¹⁷⁵⁴ que Carlos (1668-1717), sexto hijo del matrimonio Vicente Berdusán-Margarita Saviñán, obtuvo de su madre en 1697 como dote matrimonial “...*diferentes quadros y bosquejos y dibujos de los que quedaron por muerte del dicho Vicente de Berdusan, su padre, propios de su mano y de la de Carreño, de que se ara memoria...*” por valor de dos mil reales; los primeros datos documentados sobre la actividad pictórica de Carlos Berdusán, referentes a encargos del ayuntamiento de Tudela, fueron dados a conocer por Esteban Casado ¹⁷⁵⁵, y a ellos se han sumado con posterioridad dos obras firmadas y fechadas en 1701 conservadas en la catedral de Pamplona: una *Santa Teresa escritora* ¹⁷⁵⁶ y un *San Juan Bautista* ¹⁷⁵⁷. Esta todavía escasa producción conocida basta, sin embargo, para hacer patente un deseo –no alcanzado– de imitación del estilo y las formas del padre, y también para demostrar que el hijo no estaba ni mucho menos tan bien dotado para la pintura como su progenitor, lo que provoca una asimilación superficial de los modos de hacer de éste, tal vez por no haber podido beber directamente de las mismas fuentes. Por ello, en sus obras apreciamos un cierto aire de familia –origen de algunas atribuciones erróneas– pero también una considerable falta de consistencia pictórica, un trabajo poco esmerado en los modelados, que resultan en general poco veraces por invertebrados, y un dibujo que no soporta una observación detallada. Si se nos permite la comparación, pese a la distancia geográfica que los separa, podríamos establecer una analogía que creemos procedente con lo que sucede en el caso de Juan de Valdés Leal (1622-1690) y su hijo Lucas Valdés (1661-1725); éste, en palabras de Enrique Valdivieso, “... *no heredó el talento paterno ni tampoco pudo proseguir su estilo; su pintura es más blanda e inexpresiva y en ella aparecen personajes dotados de rasgos amables pero faltos de la energía y la vitalidad que supo captar su progenitor*” ¹⁷⁵⁸.

El lienzo de la *Glorificación de santa Bárbara* (cat. 81) (il. 494), conservado en la sacristía de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza), ha sido objeto de una atribución reciente ¹⁷⁵⁹ que hoy debemos corregir.

En el cuadro aparece la santa, de cuerpo entero y sentada sobre un podio, vistiendo túnica roja con cingulo y broche, y manto azul; la manga de la túnica deja visible una elegante y abultada puñeta blanca y, en torno a la cabeza, vuela un ligero velo o gasa. Sostiene con el brazo izquierdo los atributos que habitualmente la identifican: la torre almenada con tres ventanas y la palma de los mártires. Se sitúa en ligera postura de tres cuartos y dirige su mirada hacia el cielo, mientras su mano derecha se mantiene elevada y con la palma abierta y hacia arriba, en señal de entrega. En el ángulo inferior izquierdo, fondo de paisaje en el que se ha representado la escena de la muerte de Bárbara a manos de un verdugo. La línea de horizonte es baja y el celaje ofrece un aspecto plomizo y tormentoso, con algunos rayos en tonos naranjas.

¹⁷⁵⁴ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 50-52.

¹⁷⁵⁵ . CASADO ALCALDE, 1978, pp. 544-545. Dichos encargos consistieron en un retrato del rey Felipe V para la Sala del Consistorio (1701) y un cuadro de la *Inmaculada* para el nicho situado sobre las puertas principales de la ciudad (1713).

¹⁷⁵⁶ . ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982, pp. 240, 264 y 287.

¹⁷⁵⁷ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 50-51.

¹⁷⁵⁸ . VALDIVIESO, 1991, p. 51.

¹⁷⁵⁹ . LOZANO LÓPEZ, 1999, pp. 223-228.

La obra dispone de un bello marco en madera dorada con carnosos elementos vegetales en las esquinas y centros de los travesaños (excepto el inferior), completados en la parte superior central con una cabeza de angelito.

La atribución a Berdusán se fundamentó en argumentos formales relativos a ciertos rasgos estilísticos (tipo de pincelada, toques de luz, tonos cálidos, predominio del color sobre el dibujo, cielos densos, gasas volantes...) y en la comparación con otras obras del ejeano (sobre todo la pareja formada por la *Santa Catalina* del Museo de Navarra y una *Santa Cecilia* de colección particular, fechadas en 1690 y 1691, respectivamente). No obstante, en su momento ya observamos algunas diferencias compositivas que afectaban al encuadre, focalización y axialidad de las figuras, así como a la ausencia de angelotes (casi omnipresentes en las representaciones de santos de Berdusán) y al tratamiento de la vestimenta y del adorno; diferencias que ahora podemos ampliar a ciertos rasgos anatómicos como el rostro y las manos, que presentan en el cuadro de Fuentes unas formas más suaves y menos personales, y que nos parecen determinantes para desechar la autoría del pintor ejeano.

En cualquier caso, el autor de esta pintura no está lejos de la sensibilidad pictórica de Berdusán, aunque se muestre algo más retraído en el uso del pincel y en el dinamismo de las formas. El efecto general que produce la obra es de un cierto clasicismo (acentuado por la más que probable utilización de un modelo reniano), salpicado de algunos detalles estilísticamente más avanzados en la línea del pleno barroco.

Entre los fondos del Museo de Zaragoza hay un lienzo atribuido a Berdusán (así consta en su ficha de inventario) que representa la *Sagrada Familia* (cat. 80) (il. 495) y procede del desaparecido convento de dominicas de Santa Fe en Zaragoza. Tal vez se trate de la “*Sagrada Familia o apoteosis de San José, vulgar y retocada*”, que Julián Gállego atribuye a Jusepe Martínez en su prólogo a la edición de los *Discursos*¹⁷⁶⁰.

En el centro de la composición, san José, sentado, sostiene al Niño desnudo, que gira su cuerpo para coger un racimo de uva que le ofrece santa Ana, arrodillada a la izquierda, donde también se sitúa, en primer plano, san Juanito con la cruz y el cordero. En el otro lado, la Virgen, sentada, contempla la escena con el rostro en riguroso perfil. Tras ella, un personaje femenino (¿santa Isabel?) y dos masculinos (¿san Joaquín y san Zacarías?). Fondo abierto de paisaje.

La pintura es obra de un pintor no excesivamente diestro, pues adolece de numerosos defectos anatómicos, rigidez en las expresiones, planitud en el modelado de las figuras y poca solidez en los colores, defectos a los que se suman, en algunas zonas, un cierto aspecto “sucio” y una notable falta de criterio en la pincelada (como ocurre en la cara del Niño). No obstante, el estado de conservación del lienzo puede servir, en este caso, como atenuante de un juicio más severo. En cualquier caso, en el planteamiento del asunto llama la atención, por un lado, la aparición de elementos de simbología eucarística (como el racimo de uva) y de otros como la cruz y el cordero, prefiguraciones habituales de la Pasión; por otro, la importancia concedida a la figura de José, que centra la composición en detrimento de la Virgen.

Además de las obras antes descritas, existen en la provincia de Zaragoza otras cuya atribución no ha sido establecida de modo firme, y carecen por ello del suficiente respaldo historiográfico para ser incluidas en nuestro catálogo; no obstante, queremos dejar constancia de ellas en las líneas que siguen.

¹⁷⁶⁰ . MARTÍNEZ, 1988, p. 30.

En la iglesia parroquial de Magallón (Zaragoza), las pinturas del retablo de la Virgen del Carmen (**il. 496**) fueron relacionadas por los profesores M^a. Isabel Álvaro y Gonzalo M. Borrás con el estilo del “... taller de Vicente Berdusán”¹⁷⁶¹. La atribución se basaba en la comparación formal con el resto de retablos de la iglesia, para los que propusieron, con acierto, la autoría del ejeano. No obstante, estos mismos autores precisaban en su texto que “la calidad de todo ello es bastante mediocre”¹⁷⁶², lo que unido a la mención al taller plantea una cierta ambigüedad sobre la atribución, de la que sin embargo se han hecho eco otras publicaciones recientes¹⁷⁶³. En cualquier caso, las pinturas de este mueble litúrgico, y de modo especial las de las calles laterales del cuerpo (*San José con el Niño y Santa Lucía*) y la del ático (*San Blas*), sin carecer de un lejano “aire de familia” –por otro lado explicable debido a la influencia que las propias obras del ejeano pudieran ejercer en otros artistas menos dotados-, presentan una pincelada más apretada y menos jugosa, así como un tono general más relamido.

En la ciudad de Zaragoza, Francisco Abbad quiso ver la mano de Berdusán en sendos lienzos conservados en las iglesias parroquiales de San Pablo Apóstol y de San Felipe y Santiago el Menor. En el primer caso, se trataba de una pintura de *San Pablo consolado por un ángel* que, según Abbad, “... podría ser de Vicente Berdusán”¹⁷⁶⁴. Este autor lo sitúa en la sacristía, igual que lo hace José Luis Morales, quien secundó la atribución¹⁷⁶⁵. Tenemos ciertas dudas acerca de la identificación de esta obra, pues en la sacristía únicamente existe una pintura dedicada al santo, que representa su prendimiento (**il. 497**) y fue donada, con destino a este ámbito, por el licenciado Villanoba¹⁷⁶⁶.

En la sala capitular de este templo, sin embargo, sí hay un *San Pedro en la cárcel liberado por un ángel*. De cualquier modo, pensamos que en ninguno de los dos casos se puede adjudicar la autoría a Berdusán, si bien la primera es una pintura de calidad apreciable, que combina ciertas influencias flamencas y venecianas con algunos recuerdos naturalistas.

La obra conservada en San Felipe es una *Venida de la Virgen del Pilar* que para Abbad, quien la sitúa en la sala capitular, “... recuerda la manera de pintar de Berdusán”¹⁷⁶⁷. De esta atribución se hace eco José Camón Aznar¹⁷⁶⁸. Nada podemos decir acerca de esta obra, pues en la visita que realizamos a la iglesia no la pudimos localizar.

Obras fuera de Aragón

Repartidos entre el Museo de Arte Sacro de la Encarnación (Museo Arrese) en Corella (Navarra) y la Casa-Museo Arrese de la misma localidad se conservan seis

¹⁷⁶¹ . ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985, p. 284.

¹⁷⁶² . *Ibidem*, p. 286.

¹⁷⁶³ . PANO, HERNANDO Y SANCHO, 1999, t. I, p. 146.

¹⁷⁶⁴ . ABBAD RÍOS, 1957, p. 90

¹⁷⁶⁵ . MORALES Y MARÍN, 1980, pp. 91 y 96

¹⁷⁶⁶ . A.P.S.P., Libro de actas capitulares, año 1683 (19 de enero). No se nos ha permitido la consulta de este documento, por lo que tomamos la noticia de una cartela mecanografiada situada bajo el cuadro.

Este lienzo es citado en un inventario parroquial de 1902 como “la despedida de los apóstoles S. Pedro y S. Pablo, al ir al martirio”; en este manuscrito el cuadro se localiza sobre la puerta de la sacristía y se dice de él que “esta magistralmente ejecutado y bien pudiera atribuirse a un Giuseppe Martinez o a Francisco Jiménez de Tarazona”, observación esta última que nos parece bastante acertada (INVENTARIO, 1902, “Cuadros”, núm. 8).

¹⁷⁶⁷ . ABBAD RÍOS, 1957, p. 130.

¹⁷⁶⁸ . CAMÓN AZNAR, 1977, pp. 194-197

lienzos tradicionalmente atribuidos a Vicente Berdusán ¹⁷⁶⁹ que en origen formaban parte de las puertas del retablo del santuario de Nuestra Señora del Moncayo (o Nuestra Señora de la Peña Negra ¹⁷⁷⁰). Históricamente, estas obras han pasado bastante desapercibidas, como lo demuestran las siguientes líneas que dedica al retablo el P. Joaquín Carrión:

“El retablo principal continúa siendo el de la Virgen de Moncayo, y es ahora lo mismo que cuando se construyó. Está en disposición de cerrarse, y de hecho se cierra todo él en el invierno, con dos medias puertas de madera de pino, que le sirven de resguardo” ¹⁷⁷¹



Juan de MORETO, retablo mayor del santuario de Nuestra Señora del Moncayo. Casa-museo Arrese (Corella).

¹⁷⁶⁹ . Para las líneas que siguen, en las que se pretende esclarecer la fortuna crítica de estas obras, hemos seguido básicamente: ARRESE, 1975, pp. 94-100 y láms. XXII-XXIV; ARRESE, 1977, pp. 142-143; y ARRESE, 1989, pp. 203 y 526-527, láms. CLII-CLVI.

¹⁷⁷⁰ . Este santuario alberga dos imágenes de antiguo y amplio culto: la de la titular, aparecida y restituida, a la que se atribuyen múltiples milagros; y otra, tal vez anterior, llamada Nuestra Señora de la Aya, igualmente aparecida y restituida, que perteneció a un cenobio de monjes benedictinos que abandonaron el lugar en 1441, año en que la cofradía de Nuestra Señora del Moncayo y el cabildo turiasonense se hicieron cargo del edificio y su culto. La historia de estas dos imágenes, en: ARGAIZ, 1675, pp. 658-659; y FACI, 1739 y 1750 / 1979, t. I, segunda parte, pp. 155-156.

¹⁷⁷¹ . CARRIÓN, 1892, p. 82; esta publicación se hace eco de la devoción que la imagen del santuario tenía en muchos pueblos navarros, entre ellos precisamente Corella. Sobre los efectos de la guerra de Sucesión en este edificio, *vid.*: RANZÓN, 1708, libro 2º.

Tampoco en la descripción de la iglesia y del retablo mayor que realiza José M^a. Sanz Artibucilla ¹⁷⁷² encontramos comentario alguno.

Originalmente, estas seis pinturas de tema mariológico representaban la *Presentación en el templo*, la *Anunciación* (en dos partes: el arcángel y la Virgen), la *Visitación*, la *Asunción* y la *Inmaculada Concepción*. Junto con el retablo esculpido en 1535 por el escultor florentino Juan de Moreto, fueron adquiridas en 1959 por José Luis Arrese al cabildo de Tarazona (propietario del santuario desde 1473), tal como él mismo relata:

“Cuando en 1959 compré al Cabildo de Tarazona el retablo de Nuestra Señora del Moncayo, me encontré con la sorpresa de que las puertas que lo cerraban no tenían pinturas de su época como creía, sino unos lienzos detrozadísimos (hasta el punto de que no todos se pudieron salvar), pero pintados hacia 1673 por Berdusán; la restauración fue difícil y no les pudo dar la prestancia primera pero enseñan la calidad de su paleta formada más en la escuela madrileña de Claudio Coello, que en la otra escuela tudelana de su padre” ¹⁷⁷³.

El estado de las obras motivó una drástica intervención y una recomposición de los lienzos, de tal forma que las dos partes de la *Anunciación* formaron un solo cuadro, mientras el de la *Presentación en el templo* se cortó para separar la figura del sumo sacerdote y los medios cuerpos de san Joaquín y santa Ana; el resto de las obras se conservaron como en origen, de tal forma que el número de pinturas sigue siendo el mismo. En la actualidad, el *San Joaquín y santa Ana* (cat. 89) (il. 498), la *Visitación* (cat. 91) (il. 499) y la *Asunción* (cat. 92) (il. 500) se exponen en el museo, mientras el *Sumo sacerdote* (cat. 88) (il. 501), la *Anunciación* (cat. 90) (il. 502) y la *Inmaculada* (cat. 93) (il. 503) se conservan en una estancia de la casa-museo.

A pesar de la restauración abusiva sufrida por estos lienzos, lo que hoy se ve basta para desechar con rotundidad la atribución formal a Vicente Berdusán. La distancia con el estilo del ejeano es evidente tanto en los tonos utilizados (circunstancia ésta que el propio Arrese ya señaló), con ausencia casi total de carmines, tan habituales en su obra, como en las fisonomías de los personajes, en su rigidez e inexpresividad y en una falta general de calidad pictórica.

No obstante lo anterior, tampoco podemos dejar de apreciar en estas obras algunos rasgos que pudieran haber inducido al error, pues el artífice hace uso de una pincelada suelta –aunque sin demasiado criterio– y, en algunos casos, parece inspirarse en tipos creados por él, como ocurre con la *Inmaculada*.

Todo lleva a pensar, por tanto, en un artista próximo al ejeano, pero bastante menos dotado. Nosotros proponemos como atribución provisional la de Carlos Berdusán, hijo de Vicente y también pintor, si bien la fecha dada por Arrese resulta incompatible para un artista nacido en 1668 y cuya obra documentada se sitúa en las dos primeras décadas del s. XVIII. Basamos nuestra propuesta en la similitud formal entre algunas figuras, especialmente las de san Joaquín, santa Ana y santa Isabel, con las de *La Virgen y san José imponiendo el collar a santa Teresa* (1710 ó 1716) del Ayuntamiento de Ejea, obra de autoría cierta estudiada anteriormente.

¹⁷⁷² . SANZ ARTIBUCILLA, 1935, cap. XIII.

¹⁷⁷³ . ARRESE, 1977, pp. 142-143.

La escasez de obras seguras de este artista seguras nos priva de la posibilidad de hacer análisis más rigurosos que ayudarían a clarificar todavía más la personalidad de Carlos y, como consecuencia, a depurar la producción de su padre; producción que en muchas ocasiones se ha visto engrosada y contaminada por la existencia de una serie de obras y autores –entre ellos el propio Carlos Berdusán- que, con una evidente pérdida de calidad, imitan su estilo y también sus estilemas. A este fenómeno, que denominamos “berdusanismo”, dedicamos el último apartado de nuestro trabajo.

3.3. El “berdusanismo”

Bajo esta denominación englobamos un conjunto de autores y obras, surgidos tras la estela de Berdusán, en los que se evidencia una voluntad de imitación de su pintura. Imitación que adquiere, en la mayoría de los casos, un carácter superficial, pues atañe no tanto al estilo como a sus estilemas característicos, y especialmente a los rasgos fisonómicos de sus figuras y a los ademanes y posturas que éstas adoptan. En algunos casos la copia afecta también a las composiciones, cuya semejanza es tal que no podría explicarse exclusivamente por el uso de un modelo común, pues como ya se ha visto Berdusán no suele hacer uso literal de dichos modelos.

En todas las obras que a continuación estudiaremos -la inmensa mayoría no firmadas, dato ya de por sí revelador- se aprecia una notable disminución de la calidad pictórica, que se materializa en abundantes defectos anatómicos y falta de corporeidad en las figuras, perfiles más acusados y modelados más duros, pérdida de variedad cromática y de matices lumínicos, ausencia casi total de densidad pictórica y de efectos atmosféricos y, finalmente, una sensación general de sequedad e inexpresividad, rasgos todos ellos que inciden en la idea de una simple mimesis epidérmica, y no de una asimilación profunda de estilo.

Se da la circunstancia añadida de que estas obras suelen localizarse en los mismos lugares -o en su entorno cercano- donde se han hallado obras de sólida atribución, y cronológicamente pueden situarse a partir de la década de 1690, es decir, cuando la actividad artística del ejeano tocaba a su fin. Por tanto, no parece tratarse exclusivamente del influjo puntual de un artista de fama reconocida que impone una determinada moda a la que se suman otros pintores, sino también -según nuestra opinión- de una estrategia consciente por parte de éstos con el fin de aprovechar la fama y el éxito alcanzado por el ejeano; esta hipótesis, de difícil constatación, tiene como apoyo fundamental la coincidencia cronológica antes apuntada, así como la concentración geográfica, pues la mayor parte de las obras se agrupan en el Somontano del Moncayo, con una extensión hacia el ámbito bilbilitano, territorio donde el arte de Berdusán está muy bien representado: Fuendejalón, Magallón, Veruela, Tarazona, Los Fayos, Calatayud y Maluenda.

Identificar a los autores y plantear atribuciones sobre las obras resulta, en el estado actual del conocimiento de la pintura barroca aragonesa, bastante arriesgado, como también lo es adjudicar algunas piezas al “taller de Berdusán”, pues éste no era muy numeroso, y además la personalidad artística de sus miembros -tal vez con la excepción de Francisco Crespo y de Carlos Berdusán- resulta todavía excesivamente difusa¹⁷⁷⁴. Por ello, en este apartado nos proponemos únicamente constatar la existencia de este fenómeno, recurriendo para ello a ejemplos -algunos ya citados- que pueden resultar significativos. Pensamos que con ello contribuimos a delimitar mejor el *corpus* pictórico de Berdusán -tan adulterado en el pasado con atribuciones insostenibles- y, al mismo tiempo, perfilamos una peculiar corriente artística de filiación berdusanesca en la pintura barroca aragonesa; corriente que abarca los años finales del s. XVII y los primeros de la centuria siguiente y que no debe confundirse (pues los planteamientos artísticos son bien distintos) con otra tendencia más amplia e interesante -también por estudiar-, de la que Berdusán es representante destacado, y que engloba las obras y los pintores que responden al influjo de la pintura madrileña del pleno barroco.

¹⁷⁷⁴ . FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, pp. 51-52.

Como es lógico, algunas de estas obras berdusanescas han sido objeto de atribuciones erróneas al ejeano, mientras otras apenas han tenido repercusión historiográfica, o son inéditas.

Entre las piezas ya mencionadas en los apartados precedentes encontramos dos buenos ejemplos del fenómeno descrito: el cuadro de *San José y la Virgen imponiendo el collar a santa Teresa* (ayuntamiento de Ejea de los Caballeros)¹⁷⁷⁵ (**il. 492**), firmado por Carlos Berdusán, copia algo modificada del cuadro pintado por su padre para las capuchinas de Tudela (**il. 493**), y la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (catedral de Tarazona) (**il. 355**), copia anónima, adaptada al formato de medio punto, del lienzo de Vicente Berdusán realizado para el mismo edificio (**il. 336**)¹⁷⁷⁶.

También en la seo turiasonense, en la sacristía, encontramos una *Inmaculada* (**il. 504**) cuya referencia más próxima sería la versión de la iglesia madrileña de San Ildefonso (**il. 442**), con algunas diferencias en la disposición del manto y en el grupo de angelitos. El cuadro de la catedral ha de ser el que Begoña Arrúe sitúa en la sala capitular y fecha en la primera mitad del s. XVIII, pues lo relaciona con el del coro alto de las carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona¹⁷⁷⁷, que data a comienzos del s. XVIII y vincula a modelos de Carreño de Miranda¹⁷⁷⁸. Efectivamente, la *Inmaculada* del convento de Santa Ana (**il. 505**) es casi igual en cuanto a la composición, aunque pensamos que obedece a otra mano, al igual que sucede con otra copia, dotada de un marco de riquísima talla, que se localiza en el coro de la iglesia parroquial de la cercana localidad de Maleján (**il. 506**).

También en Tarazona, esta vez en el salón de plenos del ayuntamiento, cuelga un lienzo de la *Virgen con el Niño* (**il. 507**), copia del cuadro del convento de Santa Teresa de carmelitas descalzas en Huesca (**il. 155**). Mide 117 x 92,5 cms., está dotado de marco moderno y fue restaurado en 1994 (Zaragoza, Escuela de Restauración). En el *Inventario de bienes artísticos del Ayuntamiento de Tarazona*, elaborado por Ignacio Calvo Ruata¹⁷⁷⁹, consta como de autor anónimo y procedente de la iglesia turiasonense de San Atilano, aunque es posible que su origen remoto fuera la ermita de la Virgen del Río. Begoña Arrúe¹⁷⁸⁰ lo sitúa en la Casa del Artista, donde se depositaron temporalmente los bienes procedentes de edificios religiosos de patronato municipal. La comparación entre las dos obras deja en evidencia, entre muchas otras cosas, la sequedad, dureza e inexpresividad de la copia.

En la misma casa consistorial, pero en la zona de oficinas de la planta baja, se exhibe un cuadro de la *Predicación de San Juan Bautista*, de 215 x 150 cms.. El citado *Inventario* lo cita como obra anónima, titular de la ermita turiasonense dedicada al santo, dato que confirma Begoña Arrúe, quien todavía pudo ver el lienzo presidiendo el retablo mayor de dicho templo y lo considera “*del estilo y taller de Vicente Berdusán*”¹⁷⁸¹. Si bien en esta ocasión no conocemos ninguna obra del ejeano que hubiera servido de modelo, lo cierto es que las fisonomías de parte de la muchedumbre que rodea a san Juan sí responden a modelos berdusanescos (**il. 508**). Fisonomías que, por otro lado, se aproximan bastante a las que encontramos en las figuras del retablo de San Miguel de la parroquial de Fuendejalón, de las que luego hablaremos. Asimismo existen curiosas

¹⁷⁷⁵ . Vid. apartado 3.2.7.

¹⁷⁷⁶ . Vid. apartado 3.2.5.

¹⁷⁷⁷ . ARRÚE UGARTE, 1991, p. 179. También encontramos escuetas referencias a las inmaculadas de la catedral y de las carmelitas en: VV.AA., 1998, pp. 99 y 191.

¹⁷⁷⁸ . *Ibidem*, p. 264

¹⁷⁷⁹ . Inventario que hemos podido consultar gracias a la amabilidad de su autor y de la archivera municipal, Teresa Ainaga Andrés.

¹⁷⁸⁰ . ARRÚE UGARTE, 1991, p. 125.

¹⁷⁸¹ . *Ibidem*, p. 309.

concomitancias, que incumben también al escenario natural y al tratamiento pictórico, entre el cuadro de la *Predicación* y las pinturas de santos jesuitas que decoran las puertas de los armarios-relicario de la sacristía del Real Seminario de San Carlos Borromeo en Zaragoza (**ils. 509-511**), obras éstas merecedoras de un estudio monográfico no tanto por su calidad artística como por su valor iconográfico.

En la iglesia de Santa María en Maluenda (Zaragoza) se guarda un lienzo de *Santa Cecilia* (**il. 512**), copia del cuadro (colección particular) que Berdusán firmó en 1691 (**il. 513**) y hacía pareja con la *Santa Catalina* (Museo de Navarra) fechada el año anterior ¹⁷⁸². Si obviamos las diferencias de calidad artística, que son notables, la copia es casi literal, exceptuando la orientación de la mirada de la protagonista, que en el ejemplar de Maluenda se dirige hacia lo alto. Curiosamente, el marco de época que presenta el cuadro y sus dimensiones (96 x 77 cms. sin marco y 115 x 96 cms. con marco) son muy similares a los del *San Francisco Javier* de la parroquial de Encinacorba (**il. 438**), que fechamos h. 1696-1697.

En el caso de la *Glorificación de san Pascual Bailón* que preside el retablo de la capilla dedicada al santo en la parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles en Mallén (Zaragoza), no existe un referente pintado por Berdusán, pero sin embargo se aprecian en la obra fuertes resabios berdusanescos, especialmente evidentes en el rostro del franciscano de Torrehermosa (**il. 514**) y en los angelotes del ángulo superior izquierdo (**il. 515**). Sobre la procedencia de la obra, sabemos que existió una cofradía dedicada al santo en el convento de Nuestra Señora de Torrellas, instalado inicialmente (1616), con permiso del concejo de Mallén, en la casa y ermita de aquella advocación, aunque con posterioridad contó con un nuevo edificio que fue bendecido en 1704. Terminada la ocupación francesa los religiosos se realojaron en unas celdas junto a la ermita de Nuestra Señora del Puy, y tras la desamortización el edificio del convento se arruinó y los altares y cofradías fueron trasladadas a la parroquial de Mallén ¹⁷⁸³. Pensamos por ello que el retablo pudo ser realizado a raíz de la construcción del nuevo convento, es decir, a comienzos del s. XVIII, cronología que encaja bien con la factura del retablo y de la pintura.

Como ya hemos avanzado ¹⁷⁸⁴, la iglesia parroquial de San Juan Bautista de la localidad zaragozana de Fuendejalón constituye, a nuestro entender, un eslabón importante entre la producción de Berdusán y la de sus seguidores o imitadores, por cuanto en ella encontramos algunas obras de sus últimos años en las que participa el taller (*v.gr.* el banco del retablo de la Inmaculada), otras en las que pudieron intervenir dos manos (el *San José con el Niño*) y otras que corresponderían por entero a los epígonos. Entre estas últimas estarían: el ya citado *Retrato de Jerónimo Aznar* (**il. 449**) de la sacristía, donde aparece una Purísima idéntica a la del retablo mayor de Magallón; el anteriormente mencionado retablo de la capilla de San Miguel, abierta en el lado de la Epístola; y los retablos colaterales del presbiterio, dedicados a la *Venida de la Virgen del Pilar* (lado del Evangelio) y a *San Joaquín y la Virgen Niña* (lado de la Epístola).

El retablo de San Miguel (**il. 516**) es un mueble de estilo churrigueresco de planta mixtilínea con banco, cuerpo de tres calles separadas por estípites y ático semicircular con dosel coronado por un ángel; las pinturas ocupan las calles laterales (dos en cada lado, las inferiores de mayor altura) y dos huecos de forma circular que

¹⁷⁸² . GARCÍA GAINZA, 1985, pp. 301-302.

¹⁷⁸³ . SANCHO BAS y HERNÁNDO SEBASTIÁN, 2002.

¹⁷⁸⁴ . *Vid.* apartado 3.2.5.

flanquean el dosel. Si bien el dibujo es más marcado y el cromatismo más reducido, las figuras de santas representadas responden a la fisonomía y los ademanes típicos de las de Berdusán (il. 517), mientras el lienzo de *San Martín partiendo la capa* (il. 518) repite básicamente la composición utilizada por el ejeano en el retablo de la Virgen del Pilar (1685) de Magallón.

Los retablos colaterales del presbiterio guardan entre sí un acusado paralelismo en su estructura, aunque el de San Joaquín y la Virgen Niña es más sobrio y depurado en su decoración escultórica (il. 519). En ambos casos, los grandes lienzos que ocupan la calle única del cuerpo exhalan el mismo aliento berdusanesco, si bien el de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* recurre para ello al dinamismo de una composición diagonal con gran número de personajes y al uso de una pincelada más suelta, mientras el otro, de distinta mano y pincelada más dura, lo hace a través del tratamiento fisonómico y postural de las figuras, que resultan mucho más rígidas y dibujadas. Réplica del primero puede considerarse la pintura que preside el retablo de la capilla de la Virgen del Pilar en la iglesia parroquial de San Bernardo en Gea de Albarracín (Teruel) (il. 520); capilla debida al patronazgo de Pedro Dolz de Espejo, de la que ya hemos tratado a propósito de dos obras de Berdusán pintadas para el convento de carmelitas descalzos de esta localidad ¹⁷⁸⁵, y ambas versiones (Fuendejalón y Gea) parecen inspiradas, al menos en la zona celeste, en el grabado de Pedro Villafranca (1679) (il. 521) que sirve de frontispicio al libro de José Félix Amada *Compendio de los milagros de Nuestra Señora del Pilar* (Zaragoza, Herederos de Agustín Verges, 1680) ¹⁷⁸⁶. Esta estampa pudo asimismo ser utilizada para la pintura del ático del retablo mayor de la iglesia parroquial de Pastriz (Zaragoza), versión más simplificada que las anteriores debido a los condicionantes del formato y que probablemente corresponde a distinta mano.

Pensamos que con los ejemplos precedentes queda perfectamente justificada la existencia del “berdusanismo”, y no nos cabe duda de que en el futuro, cuando el conocimiento de la pintura barroca aragonesa avance, esta nómina de obras se verá acrecentada. En este sentido, el coleccionismo privado y el comercio de antigüedades tal vez puedan desempeñar un papel importante; sirvan como ejemplo dos piezas de pequeño formato a las que recientemente hemos tenido acceso: un *Niño de Pasión* (Zaragoza, colección particular) (il. 522) portando las *arma Christi*, vestido con hábito religioso y escapulario con la cruz roja y azul de los trinitarios; y una *Virgen con Niño* (Zaragoza, Antigüedades Naharro) ¹⁷⁸⁷ que procede de una casa de Jarque de Moncayo (Zaragoza).

¹⁷⁸⁵ . Vid. apartado 3.2.4.

¹⁷⁸⁶ . Otro magnífico ejemplo del uso como modelo de esta estampa lo encontramos en el lienzo del retablo de la Virgen del Pilar de la iglesia parroquial de Pozuel del Campo (Teruel), localidad muy próxima a Ojos Negros. En este caso, la pintura responde en mayor medida al diseño del grabado y respeta su estructura axial.

¹⁷⁸⁷ . De esta obra no nos ha sido posible obtener fotografías, por prohibición expresa de la propiedad.

3.4. Conclusiones

Sobre la fortuna crítica de Vicente Berdusán

La recuperación crítica e historiográfica de Vicente Berdusán ha tenido que esperar, tras un olvido de casi tres siglos, al último cuarto del s. XX. Dicha recuperación, sin embargo, no ha conseguido por el momento situar al artista en el lugar que le corresponde dentro del contexto español, a pesar de que los valores que atesora su pintura, como se ha podido comprobar a lo largo de este trabajo, son comparables -y en ocasiones superiores- a los de otros artistas coetáneos de fama reconocida. En este sentido, tal vez el haber desarrollado su actividad en una localidad periférica como Tudela, alejada de la Corte y de otros centros de influencia y decisión, ha sido factor decisivo para esa falta de reconocimiento. A este motivo, que consideramos fundamental, pueden añadirse otros: el desconocimiento y las dudas acerca de su origen, perpetuados hasta el año 1990, que han generado históricamente problemas y ambigüedades en su adscripción a una escuela regional determinada, impidiendo de paso su adecuada valoración artística; ciertos equívocos cometidos en la lectura de las fechas de sus lienzos, que hicieron pensar durante varios decenios y hasta 1982 en la existencia de dos pintores de igual nombre, a los que se adjudicaron, casi de forma aleatoria, las obras que en realidad pertenecían a uno solo; la ligereza atribucionista, que ha engrosado artificialmente la producción de Berdusán, lo que ha impedido la correcta definición de su personalidad artística; y finalmente, algunos vicios historiográficos, vigentes sobre todo en los ss. XVIII-XIX, como son la repetición de noticias y la perpetuación de datos sin corroboración documental, que han provocado que la fortuna del artista dependiera, en buena medida, del acierto y del criterio de la fuente primera (en nuestro caso, Antonio Palomino).

Ausente en la literatura artística de su siglo, Berdusán apenas tuvo sitio en el *Parnaso* (1724) de Palomino, pozo inagotable de noticias del que bebieron muchos otros autores, lo que originó en torno al ejeano un largo silencio bibliográfico que se prolongó hasta 1866, año de la edición de los *Discursos* de Jusepe Martínez preparada por Valentín Carderera, quien en un reseña introductoria sobre la pintura en la Corona de Aragón incluyó una primera mención –breve y genérica- a obras de Berdusán en Huesca, el monasterio de Veruela y Navarra; Carderera destiló acertados comentarios críticos sobre su arte en los que hablaba de la “*magia del color*”, las “*incorrecciones del dibujo*” y las “*obras coloridas con buen gusto*”, además de dar pie a un tópico historiográfico de amplia vigencia: el de la influencia decisiva de Claudio Coello en la pintura del ejeano. El último tercio del s. XIX asistió también a la aparición de algunas noticias de interés sobre la producción de Berdusán en Huesca, a cargo de Carlos Soler y Arqués (1878), o sobre el retablo de Villafranca de Ebro, cuya autoría dio a conocer Julio Bernal y Soriano (1880). Lamentablemente, algunas de esas aportaciones cayeron en el olvido, y en algún caso no han sido recuperadas hasta el momento presente. Algo similar sucedió con el primer catálogo impreso (1867) del Museo de Zaragoza, cuyas informaciones se fueron perdiendo o haciéndose más imprecisas en las guías y catálogos posteriores.

Si el texto de Carderera supuso, pese a su brevedad, un cambio respecto de la negativa tendencia anterior, también lo fue en la consideración y valoración del artista la voz que le dedicó el conde de la Viñaza en sus *Adiciones* (1894); estas líneas vinieron a restañar la herida abierta por Palomino con su “no cita” y, de paso, mostraban la

paulatina superación de los prejuicios académicos hacia lo barroco que habían menudeado en la literatura decimonónica.

Durante la primera mitad del s. XX, el conocimiento de Vicente Berdusán y de su producción oscense progresó gracias fundamentalmente a Ricardo del Arco, quien aplicó para ello métodos científicos propios de la moderna Historia del Arte, entre ellos la consulta sistemática de archivos y la exhumación de noticias documentales. También Enrique Lafuente Ferrari hizo su modesta aportación en 1947, incluyendo al pintor como uno de los mejores representantes de la “*veta brava*” y citando, por vez primera, la serie eucarística de la capilla de los Villahermosa. Del resto de Aragón, y con la excepción del retablo de Villafranca de Ebro, únicamente las pinturas procedentes del monasterio de Veruela fueron objeto de comentario por parte de José M^a. López Landa (1918), Juan M^a. Solá (1929) y Pedro Blanco Trías (1949), aunque ninguno de ellos abordó el estudio artístico de las obras.

Ya en la segunda mitad de la centuria, Francisco Abbad Ríos (1957) inició la identificación de obras en Tarazona con dos lienzos conservados en la catedral, pero su mala lectura de las fechas dio pie a la hipótesis errónea antes comentada; Abbad adjudicó a Berdusán (casi siempre de modo ambiguo) un gran número de piezas repartidas por toda la provincia, lo que generó también una idea equívoca, promovida por José Luis Arrese (1963), sobre su proverbial fecundidad artística, de la que se infería la necesidad de un taller amplísimo cuya intervención servía a su vez para justificar las irregularidades de su pintura.

Si la inclusión de Berdusán en el volumen de “*Ars Hispaniae*” (1971) redactado por Diego Angulo, o la biografía que le dedicó José Camón Aznar en su tomo del “*Summa Artis*” (1977), parecían indicar una cierta recuperación crítica del pintor a nivel nacional, lo cierto es que monografías sobre la pintura española publicadas posteriormente –y hasta la actualidad- le han seguido obviando.

Llegamos así a 1978, fecha del artículo de Esteban Casado Alcalde en la revista *Príncipe de Viana*, en el que este investigador puso al día, con aportaciones novedosas y sin concesiones atribucionistas, el catálogo del pintor. Este espléndido trabajo, junto con las publicaciones posteriores de Pedro L. Echeverría Goñi y Ricardo Fernández Gracia, la tesis doctoral de Isidro López Murías y, de manera especial, el magnífico catálogo de la exposición que tuvo lugar en 1998 en el Museo de Navarra, de la que fueron comisarios los profesores M^a. Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia, constituyen los hitos historiográficos que han jalonado los últimos decenios del s. XX. A todo ello hay que añadir la importancia que tuvo la realización del *Catálogo Monumental de Navarra*, bajo la dirección de la citada M^a. Concepción García Gainza, que permitió sacar a la luz un buen número de obras, así como las aportaciones puntuales de los profesores M^a. Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás para los retablos de Magallón, de Gonzalo M. Borrás para algunas obras en la catedral de Tarazona, de los diversos autores (entre los que destaca por su acierto Begoña Arrúe) que elaboraron los inventarios artísticos por partidos judiciales, del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez para obras oscenses y de nosotros mismos para algunas otras obras de autoría cierta.

El estado de la cuestión sobre el conocimiento de la obra de Berdusán en Aragón fue finalmente sustanciado por el profesor Gonzalo M. Borrás, quien ya había abordado el tema en el tomo 4 de la *Enciclopedia Temática de Aragón* (1987). Esa revisión actualizada formó parte del citado catálogo de 1998, y es el documento que marca el punto de partida de nuestra investigación y que ha de servir también, al final de estas conclusiones, para determinar y valorar los resultados del trabajo que presentamos.

El talante artístico

Si clasificásemos a los pintores por su forma personal de afrontar el hecho artístico, Berdusán pertenecería a un tipo de artista ampliamente representado en el barroco español ¹⁷⁸⁸ caracterizado por su actividad profesional sin alardes ni excesos, sin episodios llamativos en su biografía ni disquisiciones o preocupaciones conceptuales y eruditas, pero también sin honores, distinciones, cargos u otras mercedes. A gran distancia, en el extremo opuesto de esta clasificación, se encontraría el también aragonés Jusepe Martínez, pintor de la generación anterior y tratadista excepcional, cuyas diferencias con aquél rebasan con mucho el ámbito puramente artístico.

Berdusán, a la vista de los datos de que disponemos, fue un hombre de vida familiar y carácter tranquilo, de cuya formación intelectual e inquietudes poco o nada podemos decir. Dotado de un buen oficio -aunque limitado a la técnica del óleo sobre lienzo- y de un modo de pintar abreviado, aprendidos con toda seguridad en el contacto con obras y artífices de la escuela madrileña, este “practicón” de la pintura conectó bien con el gusto y la sensibilidad de la época que le tocó vivir, lo que le permitió asumir abundantes encargos en un extenso territorio artístico. Encargos de muy variada entidad, que van del gran retablo de altar al cuadrito de caballete, en todos los casos de temática religiosa -el género más común, al que se dedicó en exclusiva- y con un estilo personal y maduro al que fue fiel, por lo que no se observan grandes variaciones o saltos en su quehacer artístico. Y todo ello, al parecer, sin un taller excesivamente numeroso, al que tradicionalmente se le ha venido achacando la calidad desigual de sus obras, si bien ésta no parece tan grande una vez depurado su catálogo y, en todo caso, podría explicarse por otros motivos: entidad del encargo y del encargante, importe de la obra, etc.

Ajeno, hasta donde sabemos, a los movimientos reivindicativos de los pintores para conseguir el reconocimiento de la liberalidad, ingenuidad y nobleza de su arte, Berdusán da sin embargo algunas muestras del valor y consideración que atribuía a su trabajo al firmar con asiduidad sus cuadros -incluso con letras mayúsculas, en algunos casos especiales- y al prescindir, en la mayoría de las ocasiones, de notarios que protocolizasen los encargos, optando seguramente por el contrato privado y el contacto directo con el cliente en el caso de cuadros de caballete, o bien subcontratando con los escultores en el caso de pinturas para retablos. Por esta razón, la documentación notarial correspondiente a capitulaciones, comandas y ápoas es escasísima, lo que dificulta de forma notable la reconstrucción de la realidad histórica, haciéndose necesaria la búsqueda de fuentes alternativas y un análisis pormenorizado de las pinturas -la fuente primera y principal- que permita sacar de ellas toda la información posible.

El gran número de obras que realizó debieron de procurarle un nivel de vida desahogado y le permitieron incluso la posesión de alguna propiedad agrícola, con cuyo arriendo pudo redondear los ingresos obtenidos con la pintura y con ciertas actividades vinculadas a ella (peritajes, visuras, informes, etc.) de las que sí hay constancia documental.

Técnica, estilo y estilemas

El análisis organoléptico de algunas obras de Berdusán que han sido sometidas a procesos de limpieza y restauración nos revela que el artista solía utilizar como soporte lienzos de lino tejidos en tafetán de trama y urdimbre bastante tupidas; para los cuadros

¹⁷⁸⁸ . Aunque pertenece a una generación distinta, a este mismo tipo de pintor pertenecería el valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), cuya biografía y talante artísticos presentan curiosas afinidades con los del pintor ejeano (cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, 2000, pp. 26-27).

de gran formato hacía uso de varias piezas unidas por gruesas costuras, uniones que en ocasiones son bien visibles por el anverso.

Las preparaciones, de yeso y cola animal, son de naturaleza grasa, ligeras y están coloreadas en tonos rojos-marrones-terrosos; a veces, esta imprimación se aprovecha como fondo para construir las sombras, los claroscuros y las figuras centrales. Sobre la preparación aplicaba una base de temple y las veladuras de óleo. La película pictórica, a base de pigmentos naturales aglutinados con aceite y algún tipo de resina natural, suele ser fina y con pocos empastes (reservados para las luces), de tal forma que a veces se transparenta la capa subyacente y se hace visible la trama de la tela. La pincelada normalmente es larga y arrastrada, nerviosa y zigzagueante, pero siempre aplicada con criterio, visible en algunos casos pero muy diluida y difusa en la mayoría.

Berdusán, como la mayoría de los artistas, hubo de realizar dibujos preparatorios para sus obras, y de hecho hay constancia documental de su existencia, aunque lamentablemente sólo conocemos un ejemplar, correspondiente a la cúpula de la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca. Por cierto que esta obra oscense constituye un caso único en su producción de pintura monumental, especialidad en la que no debía de desenvolverse con demasiada soltura; así lo indica también la extraña solución dada a esta falsa cúpula, compuesta de lienzos de bastidor plano y forma trapezoidal en torno a un tondo central igualmente plano. En todos los demás casos (todos ellos fuera de Aragón) en que hubo de acometer la pintura de pechinas, volvió a recurrir al óleo sobre tela, mostrando su desconocimiento o limitación respecto de las técnicas habituales de la pintura mural (fresco seco y *buon fresco*). Este hecho llama poderosamente la atención, dado el éxito que ésta tuvo entre los pintores de filiación madrileña, y en particular los magníficos ejemplos que artistas como Carreño o Rizi nos han dejado.

Aferrado pues al método más tradicional de la pintura, Berdusán muestra su dominio del medio encarando formatos medianos y grandes, idóneos para desarrollar su estilo de pintura y muy adecuados a la estética del barroco pleno, con el que adquieren gran protagonismo visual los grandes cuadros de altar y los ciclos historiados. Sin duda estas generosas dimensiones se compadecen bien con su modo de pintar y confieren un valor añadido a sus obras; valgan en este sentido las palabras autorizadas de Rubens, para quien las cosas “... *adquieren mayor gracia y vehemencia en un cuadro grande que en uno pequeño [...] los formatos grandes permiten expresar las propias ideas de una manera más clara y realista*”¹⁷⁸⁹.

En cuanto al estilo, en la dicotomía dibujo-color, omnipresente en la tratadística artística del momento, Berdusán se alinea decididamente por el segundo, llegando a descuidar el primero; la crítica más academicista tal vez se haya centrado excesivamente en este hecho a la hora de valorar su pintura, a pesar de que esa imprecisión en el dibujo queda hábilmente enmascarada por una pincelada valiente y suelta, por el uso de armonías cromáticas claras de tonos predominantemente cálidos y por variados efectos lumínicos y atmosféricos (contraluces, gradaciones, figuras “transparentes”...). El sabio manejo de todos estos recursos plásticos hace que su pintura sea, en términos generales, vistosa y espectacular, dinámica y sugerente, vibrante y jugosa, no exenta de un cierto impresionismo, y así se mantuvo, sin apenas altibajos, hasta fines de la década de 1680, para iniciar entonces un ligero retroceso que vuelve a poner de manifiesto las incorrecciones que nunca llegó a superar; retroceso apreciable en la reducción tonal y en el uso de formas más acabadas y perfiladas, junto a otras apenas construidas a base de pinceladas excesivamente desmañadas, síntomas

¹⁷⁸⁹ . Carta de Rubens a William Trumbull, texto reproducido en: MORÁN TURINA, 1993.

todos ellos que parecen denotar una pérdida progresiva de energía, achacable en gran parte al deterioro físico natural de sus últimos años de vida.

Si en sus primeras obras se dan, como es lógico, ciertos rasgos arcaicos en el modo de componer y en el tratamiento pictórico (pincelada apretada, modelados duros, colores saturados y sin matices, sequedad y rigidez en las figuras), a partir de los últimos años de la década de 1660 sus cuadros comienzan a dar cabida, de manera progresiva, a todas las características de la escuela madrileña, crisol de elementos venecianos y flamencos: riqueza y brillantez cromática, escenarios de exuberancia teatral, disposición de las figuras en grupos animados y activos, formas huidizas y ritmos diagonales, valoración de lo externo y apariencial, rapidez y abocetamiento de la pincelada, contornos difuminados, etc. Esta forma de pintar, que se había iniciado en la Corte durante la década de 1640 y se prolongó hasta las primeras décadas del s. XVIII, fue impulsada por los grandes maestros (Camilo, Rizi, Carreño, Coello, Cerezo...) y continuada también por una pléyade de discípulos, los llamados “*dii minores*”, generación malograda por la muerte temprana de muchos de sus integrantes de la que formaron parte, entre otros, José Moreno, Pedro Ruiz González, Alonso del Arco, Francisco Solís, Francisco I. Ruiz de la Iglesia, José Antolinez, Juan A. de Frías Escalante, José Jiménez Donoso, Sebastián Muñoz e Isidoro Arredondo. Por formación y méritos, Berdusán ha de ser incluido sin reservas en este grupo de artistas, con cuyos planteamientos pictóricos comulga plenamente.

Dentro de esas pautas estilísticas y ese modo de hacer, la pintura de Berdusán ofrece también rasgos individualizadores, tanto desde el punto de vista expresivo como a través de ciertos estilemas muy personales. Así, se aprecia en sus cuadros una cierta contención expresiva (como también sucede en Carreño), consecuencia de la pugna entre el barroquismo y un clasicismo sereno, a la que contribuye también el uso de modelos grabados de diverso origen y cronología. De forma paralela, muchas de sus figuras, de canon largo, presentan un cierto amaneramiento en las actitudes y en los gestos, con cuerpos retorcidos, torsionados y en *contraposto*, como si estuvieran animados “... *por un alma ajena*”¹⁷⁹⁰, rostros fugados en escorzo que llegan incluso al “perfil perdido”, disposición variada de las manos y acusada gestualidad, y mantos agitados que son la representación plástica del *numine afflatur*¹⁷⁹¹; en ocasiones los personajes producen la sensación de actores sobreactuados que teatralizan las escenas y marcan, como en una instantánea, el momento álgido de la historia. Ese énfasis que subraya el clímax de la acción apela directamente a la emoción del espectador, aunque al contemplador actual le pueda parecer que lo hace a costa de la credibilidad de las escenas. Algo similar sucede con las ambientaciones arquitectónicas, siempre en perspectivas forzadas que buscan la profundidad espacial y animadas por cortinajes llamativos, de tal forma que lo constructivo deviene decorativo y se pone al servicio de la representación que en ellas tiene lugar. En otros casos, cuando se trata de glorificaciones o escenas de ubicación imprecisa, los fondos se vuelven dorados, o bien se tornan traslúcidos, simbolizando la infinitud y eternidad de lo divino. El mismo papel metafórico desempeñan los efectos lumínicos, ya como expresión de sentimientos anteriores, ya como elemento asociado a lo sobrenatural.

Los rostros de sus figuras responden a unos prototipos humanos que, por un lado, sintonizan con los de sus coetáneos de la escuela madrileña, pero incorporando unos estilemas que los identifican. Son rostros lánguidos que, aunque lejanamente, recuerdan la sensualidad y *morbidezza* (blandura, delicadeza, ternura sentimental) de

¹⁷⁹⁰ . OROZCO DÍAZ, 1989, p. XXXVIII.

¹⁷⁹¹ . WEISBACH, 1942, cap. 2.

Correggio, artista que en algunas obras se convierte, tal como expresó Weisbach ¹⁷⁹², en un “*manierista de su propio estilo*”, al igual que lo es Berdusán. Las cabezas suelen presentar frentes abultadas, narices rectas y aguileñas pero siempre prominentes, cabellos muy perfilados por delante y abultados por detrás, bocas reducidas pero carnosas, etc. Muy característicos son los angelotes y niños, de carnes rosáceas o nacaradas, contundentes en sus anatomías desnudas, mofletes hinchados y pelo rubio ensortijado.

Asuntos y temas de su pintura

Hasta donde conocemos, en su producción aragonesa Berdusán cultivó exclusivamente la temática religiosa ¹⁷⁹³, si bien en sus cuadros es habitual la presencia de elementos integrados pertenecientes a otros géneros (pequeños bodegones, paisajes especialmente bellos por la soltura de su pincelada, arquitecturas...) e incluso en algunas ocasiones –como en la serie de Veruela– plantea las escenas con una retórica propia de la pintura de historia o muestra un marcado interés por los tipos humanos. Próximo a lo que hoy consideramos un retrato psicológico estaría el *Obispo bautizando* de colección particular, si el protagonista resultara ser, como pensamos, el patriarca Juan de Ribera, aunque la escena en su conjunto tiene también un acusado sentido sacramental y religioso.

Al igual que ocurre con otros muchos pintores de su generación, Berdusán rehuye la representación de episodios sangrientos o violentos, pero a cambio sabe dotar a sus obras de un notable aliento dramático y grandilocuente cuando éstas lo requieren, valiéndose para ello de los recursos del lenguaje pictórico (luz y color) y de ciertos convencionalismos gestuales y posturales de amplia tradición representativa. Sus personajes, en cualquier caso, adoptan siempre actitudes que les confieren gran dignidad, sea cual sea su condición social y su papel en la historia.

Omnipresente en sus cuadros está el elemento sobrenatural, bien se trate de glorificaciones y vidas de santos, episodios místicos, apariciones, asuntos bíblicos o escenas de carácter atemporal. Dicha presencia puede ser explícita, con rompimientos de gloria donde no faltan las nubes, los diferentes estratos de la jerarquía angélica, Dios Padre con el orbe, la paloma del Espíritu Santo y otros seres que habitan en el mundo celeste (personajes veterotestamentarios como David o Moisés, o santos como Agustín de Hipona); pero también puede tratarse de una evocación metafórica a través de un resplandor, un haz de luz dirigida cuyo foco se localiza fuera del cuadro, un cielo denso con relámpagos...La separación entre los mundos terrenal y celeste tiende a desvanecerse, de tal forma que en algunas obras es difícil saber donde termina lo “real” y donde comienza lo “visionario”.

En la producción aragonesa encontramos, como es lógico, asuntos que pertenecen al “muestrario” de Berdusán y de los que éste realiza versiones en las que, sin embargo siempre introduce alguna variación, mostrando una clara voluntad de no repetición; pero también hay asuntos inéditos que obedecen a devociones locales o particulares. Entre las escenas habituales estarían, por ejemplo, san Miguel arcángel combatiendo al demonio, escenas evangélicas de la vida de Cristo y de la Virgen, la Sagrada Familia (en sus distintas configuraciones, incluida la Doble Trinidad), santos de

¹⁷⁹² . WEISBACH, 1942, p. 147.

¹⁷⁹³ . Las dos únicas noticias de trabajos de otro carácter se sitúan en Navarra: la participación en el arco triunfal levantado con motivo de la llegada a Tudela de la reliquia de Santa Ana en 1656 y el “aderezado” de un retrato de Felipe III, trabajo realizado para el ayuntamiento de Tudela por el que cobró 6 reales en 1680 (VV.AA., 1998).

reciente canonización (san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Teresa de Jesús, san Felipe Neri...), glorificaciones de santos (Catalina de Siena, Bárbara, Rosa de Lima, María Magdalena de Pazzi, etc.), san Antonio de Padua con el Niño, la estigmatización de san Francisco de Asís, Santiago en la batalla de Clavijo, san Francisco Javier evangelizador y misionero (sólo o bautizando infieles en la India) y la Inmaculada. Santa Teresa se presenta como escritora, pero también en el episodio de la Transverberación, y asimismo conversando sobre la Santísima Trinidad con san Juan de la Cruz en el conocido episodio de la levitación. La Magdalena ofrece su doble faceta de pecadora arrepentida y de penitente. La figura de José cobra un especial protagonismo cuando camina junto al niño o lo tiene entre sus brazos, y sobre todo en el dulce trance de su dormición, rodeado de María, Jesús, Dios Padre y los arcángeles. Los Niños de Pasión y, en general, los asuntos prefigurativos, están bien representados, y suelen adoptar la forma de cuadros de pequeño formato, a veces enriquecidos con exquisitas guirnaldas florales, pensados para la devoción privada, aunque también aparecen, mezclados con otros temas afines, en el programa iconográfico de la capilla de San Joaquín de la catedral de Huesca.

Otras obras encierran significados más profundos relacionados, por ejemplo, con la vocación sacerdotal, como la entrega de las llaves a san Pedro y la pesca milagrosa de la colegiata de Daroca; o con la vida ascética de san Jerónimo como modelo que encarna los ideales de la *devotio* moderna; o con los sacramentos, como ocurre con el obispo bautizando (¿el patriarca Juan de Ribera?), la serie eucarística de la capilla de San José o la Magdalena despojándose de sus joyas, obras todas ellas vinculadas a los duques de Villahermosa. Lecturas diversas (pedagógica, doctrinal, “política”...) tiene también el ciclo de la vida de san Bernardo del monasterio de Veruela, el más ambicioso y espectacular de cuantos abordó el ejeano durante su trayectoria.

A devociones locales y particulares obedecerían san Acacio (Biota), san Martín de Tours, san Lorenzo y san Vicente (Huesca), la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago (Tarazona y Ojos Negros), san Atilano (Tarazona) o Nuestra Señora de Magallón (Magallón).

Desentrañar las motivaciones que justifican la elección de un tema determinado –lo que nosotros hemos denominado las “fuentes devocionales”- ha sido otro de los aspectos que consideramos más interesante y enriquecedor, pues nos ha proporcionado informaciones que han ayudado a completar y contextualizar el hecho artístico. Un magnífico ejemplo lo tenemos en las obras encargadas por los duques de Villahermosa para la capilla de San José y para su iglesia de Los Fayos, cuya existencia y significado no se entiende sin el conocimiento de la vida y virtudes de Luisa de Borja y Aragón, la *Santa Duquesa*, y su perpetuación en María Enríquez de Guzmán, esposa del IX duque.

En todas las obras analizadas, Berdusán parece conectar plenamente con la sensibilidad contrarreformista y pone su arte al servicio de la Iglesia triunfante con programas que o bien ensalzan a las órdenes religiosas y a sus fundadores, o bien refuerzan los dogmas puestos en entredicho por los movimientos protestantes. Hemos de suponer, no obstante, que el pintor no hizo sino dar forma, con sus conocimientos técnicos y sus habilidades plásticas y expresivas, a ideas o conceptos doctrinales y pautas de representación que le vendrían dadas por los correspondientes mentores iconográficos (papel que en nuestro caso asumieron con toda probabilidad religiosos jesuitas como Martín Alfonso o Tomás Muniesa, o el cisterciense Miguel R. Zapater y López), o bien que se limitó a aplicar soluciones ya probadas con éxito que no planteaban problemas en su contenido doctrinal ni amenazaban el necesario “decoro”. En uno y otro caso, el recurso a referentes pictóricos ajenos y a modelos gráficos (dibujos y grabados) formaba parte del método habitual de trabajo de casi todos los

artistas, pues hacía más llevadera la tarea de inventar y componer y, en función de la capacidad del pintor, aseguraba en parte el éxito de la empresa.

Referencias pictóricas y modelos gráficos

En el s. XVII el uso total o parcial de composiciones y motivos ajenos fue moneda corriente entre los pintores, y Berdusán no fue una excepción. En absoluto ha de pensarse en ello como un salvavidas “*para remediavagos*”¹⁷⁹⁴, y menos todavía en el caso del ejeano, en el que casi nunca se observa una copia servil, un “*hurto*” (en palabras de Palomino), sino más bien un aprovechamiento o inspiración a partir de un modelo que se asimila o transforma en algo propio, es decir, lo que el mismo Palomino denomina “*tomar ocasión*”. No obstante, en momentos puntuales, las pinturas de Berdusán parecen haber sido construidas a partir de la suma de elementos de variada procedencia, lo que incide negativamente en el resultado final, que ofrece el aspecto de un *collage*, peligro del que ya alertaba Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*. También se aprecia una especial querencia por ciertos motivos repetidamente utilizados, como ocurre con la mujer que lleva de la mano a un niño, cierre compositivo en al menos tres lienzos que Berdusán tomó de la *Presentación de la Virgen* pintada por Simon Vouet a través de la estampa de Michel Dorigny.

La localización de referentes y modelos, que en nuestra investigación comenzó siendo un tema transversal, ha ido cobrando fuerza al compás de los hallazgos, y se ha convertido, a nuestro juicio, en una de las aportaciones principales, pues no sólo ayuda a comprender los modos de trabajo del artista y la manera en que se producía la transmisión de influencias y préstamos artísticos, sino que también nos da idea de las imágenes que conformaban su universo visual.

Cabría diferenciar, no obstante, lo que denominamos referencias pictóricas, que requieren, por tratarse de obras únicas, un conocimiento directo, y lo que son modelos grabados, que por su carácter múltiple permiten una circulación y uso público mucho más amplios. Entre las primeras, las mayores afinidades las encontramos en cuadros pintados por Francisco Camilo y Juan Carreño de Miranda, hecho que avala una formación madrileña con estos pintores que, por el momento, no cuenta con testimonio documental alguno. No obstante, como se ha visto, existen también interesantes concomitancias compositivas y estilísticas con obras de artistas de la generación anterior, como el vallisoletano Antonio de Pereda, y de otros más alejados, como los sevillanos Juan de Valdés Leal y Bartolomé E. Murillo. Algunas de estas similitudes, sin embargo, no exigirían necesariamente un contacto personal con las piezas, y podrían explicarse por la confluencia en el uso de idénticos repertorios de imágenes de amplia difusión y de un mismo lenguaje pictórico. No es extraño, por tanto, que en diversos lugares de nuestro trabajo hayamos hecho referencia, por ejemplo, a la proximidad entre Berdusán y Murillo, establecida tanto por especialistas (desde el conocimiento) como por otras personas no versadas (desde la intuición). Con toda probabilidad, estos dos artistas no llegaron a tratarse personalmente, ni tuvieron ocasión de intercambiar los resultados de su actividad, pero en cambio compartían, pese a la distancia geográfica -y salvadas las diferencias obvias de calidad a favor del segundo-, idénticos planteamientos artísticos. Por ello, y aun a riesgo de ser ambiguos y poco precisos, en ciertas ocasiones hemos preferido hablar de “*evocaciones*”, “*recuerdos*” o “*modelos visuales*”, expresiones que no implican forzosamente la influencia directa y concreta de una obra o de un autor.

¹⁷⁹⁴ . Francisco J. Sánchez Cantón, en la presentación de la primera edición de la *Iconografía* de Durán (DURÁN, 1953, p. 13).

En cuanto al grabado, medio principal –aunque no exclusivo- de difusión masiva de modelos, observamos cómo Berdusán hace uso, indistintamente, de estampas obtenidas a partir de originales renacentistas, de otras de tono manierista o clasicista, y de las más novedosas de origen flamenco, sin que apreciemos una clara predilección o una determinada evolución. En ese sentido, nuestro artista se desvía de la pauta general según la cual los modelos del manierismo se utilizan más en la primera mitad de siglo para luego ser desplazados por los rubensianos, y opta por instrumentalizar los diseños para adaptarlos a sus necesidades, sin que en la elección parezcan intervenir otros criterios. Otra cuestión es el tratamiento pictórico “moderno” que aplica a los préstamos iconográficos, que –salvo en algunos casos fallidos- terminan por integrarse y diluirse en la composición general.

En las obras que componen nuestro catálogo hemos detectado una importante presencia de diseños de Rafael, difundidos a través de estampas de grabadores italianos como Pietro Aquila, Carlo Maratta, Nicolás Beatrixet, Niccolo Nelli o Ludovico Ciamberlano. Sin salir del ámbito italiano, también ejercieron un fuerte influjo las creaciones de Antonio Tempesta, Guido Reni (traducido por Juan de Noort y Gilles Rousselet) y Federico Barocci, y en menor medida las de los Carracci (interpretado por Giuseppe Maria Mittelli, quien también pasó a la plancha los diseños esculpidos por Alejandro Algardi). De los artistas franceses, es preciso destacar a Simon Vouet, reproducido por Michel Dorigny y Pierre Daret, y a mayor distancia Charles le Brun (grabado por Gerard Audran o Gilles Rousselet) y Jacques Callot. En cuanto a los artífices alemanes, flamencos y holandeses, a lo largo del trabajo ya hemos señalado la incidencia en el arte del ejeano de los diseños de Maarten van Heemskerck, Martín de Vos, Hendrick Goltzius, Bloemaert, Adam van Noort, Peter P. Rubens y Antón van Dyck, muchos de los cuales vieron la plancha de la mano de los Wierix (Anton, Johan y Hieronymus) y los Sadeler (Jan, Rafael y Egidius), Cornelis Cort, Jacob Matham, Adam Elsheimer, Philippe Galle, el citado Goltzius, Adrian Collaert, Schelte á Bolswert, Lucas Vosterman, Paulus Pontius, Adrien Lommelin, Willem Panneels, Cornelis Galle, Pieter de Bailliu y Cornelio van Caukercken. Los grabadores españoles están representados únicamente por Pedro Villafranca Malagón.

A esta abultada nómina habría que añadir algunas series grabadas como la “Vita et miracula” (1587), dedicada a san Bernardo, donde colaboraron varios grabadores que reprodujeron los diseños de Antonio Tempesta; “Sancti Bernardi Melliflui doctoris” (1653), con grabados de Jacobus Neefs según originales de Philip Fruytiers; otra “Vita et miracula”, esta vez de san Benito, según composiciones de Bernardino Passeri; las “Icones Sanctae Clarae” de Adrian Collaert; o la “Vita Ignatii” (1609) de Jean Baptiste Barbé según Rubens.

Sabemos por la documentación que Berdusán disponía de un archivo de dibujos y grabados, de los que se serviría como inspiración, pauta o primera idea para sus cuadros, aunque la falta de relaciones o inventarios detallados impide profundizar en la cuantía y composición de ese *corpus* de imágenes, donde únicamente conocemos de la existencia de obras de Carreño de Miranda. Tampoco sería descabellado que, en ocasiones puntuales, los modelos le fueran aportados por el propio encargante o por el mentor iconográfico, en cuyo bagaje cabría incluir también muchas de las fuentes literarias que hemos ido citando a lo largo del trabajo.

La clientela

La dedicación del ejeano al género más común en la época no impidió que acaparara un gran número de encargos en un territorio bastante extenso. En este sentido, la decisión de instalar su taller en un lugar de provincias, situado en la periferia, resultó acertada, pero no basta para explicar su fama y el éxito que alcanzó su arte a nivel local. Aunque mucho más reducida y dura que en otras poblaciones de mayor entidad, la competencia artística le habría impedido desarrollar una actividad tan frenética si no hubiera sido por la calidad y modernidad de su arte, digno emulador de la mejor pintura española del momento, y por las relaciones personales con otros artistas (en su mayoría dedicados a la fabricación de retablos) que, por vínculos familiares, cultivó desde muy temprano. A estas razones cabe añadir otra menos tangible pero que nos parece igualmente importante: Berdusán supo conectar, de forma consciente o intuitiva, con el espíritu de la época que le tocó vivir. Esta conexión se percibe e intuye en su pintura, donde se dan gran parte de los rasgos que definen el concepto de “barroco”¹⁷⁹⁵: movimiento entendido como cambio, mudanza, variedad, caducidad, inconstancia y transformación; la obra de arte como expresión del devenir de una realidad siempre en tránsito; dinamismo y sensación de inestabilidad y de equilibrio amenazado; un cierto grado de indeterminación sobre los límites entre lo real y lo ilusorio, entre lo cotidiano y lo sobrenatural, con el que se pretendía hacer inmediato y aprehensible lo sagrado; valoración de lo aparencial y teatral; extremosidad entendida como exageración, desmesura, búsqueda de la sorpresa, el asombro, la admiración y la conmoción; y vindicación de lo inacabado (lo abocetado, descuidado, provisional o desaliñado) como procedimiento de suspensión, método proactivo que involucra al espectador y le invita a completar lo que falta.

Por lo demás, la clientela aragonesa de Berdusán no tiene características singulares y responde en su diversidad a la pauta general. Encontramos obras sufragadas por instituciones civiles locales (los concejos o ayuntamientos), como sucede con el retablo mayor de la parroquial de Magallón. También instituciones eclesiásticas, como los cabildos, promovieron el enriquecimiento de sus templos, y así sucedió en la colegiata de Daroca con el retablo de la Visitación y una pareja de lienzos destinados a la sacristía mayor recién construida; algunos canónigos se involucraron especialmente en estas empresas y adelantaron o comprometieron dinero de sus rentas canónicas. Otras veces, dichos canónigos actuaron como particulares, aunque a la hora de la verdad su condición y capacidad de influencia en la institución capitular les proporcionó ciertas ventajas y privilegios, tal como ocurrió con José Santolaria y la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca. También algunos obispos ejercieron de comitentes privados, aunque inevitablemente su iniciativa particular y la ascendencia de su cargo son difícilmente indisociables; el mejor ejemplo es el obispo de Tarazona Bernardo Mateo Sánchez del Castellar, a quien debemos la mayor parte de las obras de Berdusán en su catedral, así como dos magníficos retablos en su localidad natal, Ojos Negros. Por supuesto, también los particulares laicos, de modo individual o por iniciativa familiar, una vez obtenido el patronato de una capilla, solían asumir su dotación artística, además de fundar en ella capellanías y legados píos, o beneficiarla con donaciones en vida o a través de testamentos y codicilos; a este tipo de cliente se debe el retablo que Berdusán y Pedro Salado ejecutaron para una capilla del convento franciscano de Nuestra Señora de Jesús en Zaragoza.

Un porcentaje significativo de la producción aragonesa de Berdusán respondió a encargos de la alta nobleza destinados a ornamentar iglesias y conventos. Así, los condes de Atarés pagaron la ornamentación de su capilla de San Martín de Tours en la

¹⁷⁹⁵ . MARAVALL, 1983, pp. 309 y ss.

seo oscense, y también financiaron, por su vinculación familiar con la fundadora, la fabrica del convento de capuchinas en la misma ciudad, entre cuya dotación artística hubo tres retablos con pinturas del ejeano. El conde de Fuentes también contribuyó con abultadas rentas a la erección del convento de carmelitas en la villa de Gea de Albarracín, perteneciente a su dominio temporal, al que se destinaron dos interesantes muebles litúrgicos. Los duques de Villahermosa favorecieron a nuestro pintor con encomiendas artísticas de cierta entidad destinadas a varias de sus posesiones, entre las que destaca el ciclo eucarístico de la capilla de San José, que contó con la autorizada dirección del jesuita Tomás Muniesa, confesor y hombre de confianza de los duques, y se enmarca en un programa unitario de temática sacramental. También los vizcondes de Biota, título vinculado al condado de Aranda, pudieron desempeñar un papel decisivo en el encargo de un retablo dedicado a san Acacio, si bien hasta el momento no hemos hallado constancia documental alguna.

También la baja nobleza, representada por algunas familias que gozaron de buena posición social, quisieron emular a los anteriores en su función de comitentes de obras artísticas. A este grupo pertenecerían los Orera, para cuya capilla en la iglesia darocense de San Miguel pintó Berdusán un cuadro de altar con el tema de la Transfiguración, o los por ahora anónimos propietarios de la capilla de San José en la iglesia de las Santas Justa y Rufina en Maluenda. Algunos miembros de la burguesía mercantil que aspiraban a ascender en la pirámide social vieron en la promoción y mecenazgo artísticos un buen medio –bien visible- para conseguir los méritos necesarios; el caso más evidente lo encontramos en el infanzón Juan Miguel Íñiguez y Eraso, señor de Villafranca de Ebro, quien tras su intensa labor constructiva y de dotación artística en el magnífico conjunto palacial de esta localidad obtuvo en 1703 del rey Felipe V el título de marqués.

Las órdenes religiosas no sólo fueron receptores o beneficiarios pasivos de muchos de los encargos anteriores, sino que también tomaron la iniciativa en algunos proyectos importantes; tal sucede con el conjunto de obras pintadas por Berdusán para el monasterio de Veruela, encargo que se produce en un contexto muy determinado de la historia de la congregación cisterciense aragonesa, o con los dominicos, para los que el ejeano trabajó en varias ocasiones (retablo de la iglesia del convento de Santo Domingo en Huesca, colegio de san Vicente Ferrer y convento de Santa Fe en Zaragoza).

Entre los clientes habituales de la pintura seiscentista están también instituciones mixtas (pues comparten rasgos laicos y religiosos) como son las hermandades o cofradías, si bien en el caso de Berdusán su relevancia es escasa, pues se reduce a dos retablos (el de la Inmaculada y el de San Sebastián) para la parroquia de Magallón. Algo parecido sucede con las parroquias, cuyas menguadas rentas les impidió acometer en exclusiva proyectos artísticos importantes; un buen ejemplo lo tenemos, sin salir del edificio anterior, en el retablo de la Virgen del Pilar, cuya finalización y pagos se demoraron unos veinte años, lo que deja bien a las claras las dificultades económicas existentes.

Otro aspecto no menos interesante que tiene que ver con la clientela es el de las razones de la elección de Berdusán para ejecutar un determinado encargo, más allá de su propia fama como pintor y de las habituales colaboraciones profesionales con los principales retablistas del momento. En este sentido, la casuística es tan amplia como el número de obras, pero en nuestra investigación hemos podido constatar que en muchos casos las motivaciones –mediatas o inmediatas- responden a circunstancias coyunturales que tienen que ver, sobre todo, con contactos o relaciones personales. Contactos y relaciones que no suelen trascender el ámbito privado, y que por tanto son difícilmente

detectables, pues apenas dejan huella documental. Así, la actividad de Berdusán en Daroca tal vez tenga su explicación más sencilla en la relación artística con el escultor y retablista Francisco Franco, establecida poco antes para el retablo mayor de Magallón, pero quizá, en última instancia, haya que buscarla en la relación existente entre el deán Juan Crisóstomo Íñiguez, al que creemos identificar con un religioso de la parroquia de San Gil Abad de Zaragoza en la década de 1650, y los Franco, que eran parroquianos de dicha iglesia y uno de cuyos miembros, José, hijo del escultor, fue en ella presbítero y beneficiado.

También suele darse el caso de que la realización de una obra de cierta entidad propicia encargos posteriores de similar relevancia (paradigmáticos son los casos de Huesca, Magallón o de Daroca) o bien da lugar a encargos más modestos para satisfacer la devoción privada (sirvan esos mismos casos).

A veces, lo que se produce es una concurrencia de motivos, como seguramente aconteció con la capilla de San José. Por un lado, los duques de Villahermosa podían conocer perfectamente la obra de Berdusán en Veruela, fundación que visitaban con cierta frecuencia por la vinculación histórica existente. Por otro, en el colegio jesuita de Zaragoza residía –y desempeñó el cargo de rector en dos ocasiones- el P. Martín Alfonso, íntimamente relacionado con los encargos oscenses.

Una circunstancia múltiple pudo dar pie también al encargo de Veruela, que pudo llevarse a efecto bien por el paso obligado de algunos monjes (v.gr. los visitantes o los profesores) por el colegio oscense de San Bernardo, muy próximo a la catedral, o bien por la intervención de fray Miguel Ramón Zapater, cisterciense ejeano que fue cronista de su orden, circunstancia a la que pudo sumarse el hecho azaroso del fallecimiento en 1670 de Francisco Jiménez Maza, pintor que había ejecutado, unos pocos años antes, un ciclo de similares características para el monasterio de Rueda.

En los dos retablos de la iglesia del convento de Gea de Albarracín, sin embargo, lo más probable es que la elección del artista fuera responsabilidad de fray Raimundo Lumbier, y no del conde de Fuentes, gran benefactor de esta fundación, dada la experiencia del carmelita en la promoción de numerosas empresas artísticas de su orden, en las que intervinieron los mejores artistas aragoneses del momento.

Finalmente, las obras de Tarazona, a las que podemos incorporar también las de Ojos Negros, habrían sido consecuencia, según la teoría más aceptada, de la actividad de Gaspar Berdusán, un hijo del pintor, como secretario del obispo Bernardo Mateo Sánchez del Castellar, aunque tal vez pudo existir una motivación más sólida –aún no comprobada- referida a la procedencia ejeana de una de las ramas de los Sánchez del Castellar.

Berdusán en la pintura barroca aragonesa

A lo largo del trabajo hemos hecho patente nuestro escepticismo acerca de la existencia de una escuela aragonesa de pintura en el s. XVII, debido fundamentalmente a la ascendencia que en el arte local parecen tener, por encima de los rasgos propios, las influencias aprendidas o importadas procedentes de otros lugares. A ello se suma la llegada de artistas y de obras foráneas, nada despreciable en número y calidad, así como la circulación de modelos en forma de dibujos y grabados; factores todos ellos que contribuyen a diluir las posibles características peculiares -cuya existencia no negamos- en un arte con un fuerte componente de estilo híbrido y sabor internacional, pues el resultado final no es sino una suma de elementos de variada procedencia (incluso de filiación renacentista y manierista) que resultan idóneos para satisfacer una necesidad comunicativa y expresiva.

En este sentido, Berdusán es para la pintura aragonesa el artista que da carta de naturaleza a la pintura del pleno barroco, con su pintura de raigambre madrileña perfectamente asimilada en el contacto con algunos de sus mejores representantes (los repetidamente citados Camilo, Carreño de Miranda y Rizi). Tal vez el artista ejeano no pueda ser considerado el introductor de ese tipo de pintura en esta región, pues al menos desde la década de 1640 hay ya algunas obras (*v.gr.* la capilla de las Santas Justa y Rufina en la Seo de Zaragoza, con el gran lienzo de altar pintado por Camilo en 1644) y algunos autores (entre ellos algún aragonés, como el turiasonense Francisco Jiménez Maza, sin duda el más adelantado de su generación) que apuntan en esa dirección, pero desde luego sus trabajos en Huesca, que se inician h. 1668 en la capilla de San Joaquín, constituyen el aldabonazo definitivo para que en la ciudad altoaragonesa –no así en Zaragoza, más reacia a la novedad por el fuerte arraigo del naturalismo– se produjera el salto hacia la opción más avanzada de la pintura española del periodo. Berdusán no estuvo sólo en esta aventura, pues otros artistas como Bartolomé Vicente o Pedro Aybar, formados en los mismos planteamientos estilísticos, iniciaron su actividad en la década de 1670 y lo hicieron precisamente en Huesca. Esa fecha resulta crucial para el cambio generacional, pues con la excepción de Juan Pérez Galbán, que muere en 1658, Jiménez Maza fallece justo en aquel año y Jusepe Martínez abandona los pinceles poco después, coincidiendo con el momento en el que Berdusán acumulaba importantes encargos en Huesca y en Veruela.

Son pues estos tres artistas (Berdusán, Vicente y Aybar –el menos conocido, pero merecedor de mayor atención–) los mejores representantes de la tercera generación de la pintura barroca aragonesa; de ellos, Berdusán acaparó gran número de encargos en las tres provincias aragonesas, desde Hecho (Huesca) hasta Gea de Albarracín (Teruel), con una especial concentración en el entorno de la ribera del Ebro (Tarazona y lugares próximos). Sin duda, su manera de hacer se convirtió en una buena opción local, por asequible y accesible, reflejo de la mejor y más innovadora pintura del momento, lo que explica su amplia demanda.

No es exagerado, por tanto, otorgar al ejeano el primado artístico de su generación, y tal vez tampoco lo sea considerarle, por encima de cualquier prejuicio vigente en el pasado y en función de la cantidad y calidad de su obra cierta, el título de mejor pintor aragonés del s. XVII, aunque la falta de estudios y catálogos razonados sobre el resto de artistas nos obliga a plantear con las debidas cautelas esta última afirmación.

Resulta complicado establecer la incidencia directa que pudo tener el arte de Berdusán en otros artistas, pues nos consta que no tuvo muchos discípulos y ayudantes; por otro lado, su modo de pintar responde a un estilo que fue frecuentado –con mayor o menor acierto– por otros muchos artífices de la segunda mitad del s. XVII y las primeras décadas del s. XVIII, y por ello es arriesgado determinar, si no existe constatación documental, una influencia concreta. Sin embargo, no nos cabe ninguna duda de que la pintura de Berdusán generó un fenómeno de imitación superficial de sus obras en copias donde son perfectamente reconocibles sus estilemas, sobre todo la peculiar manera de trabajar los rostros y las poses y gestos de las figuras; a este fenómeno, que denominamos “berdusanismo”, corresponden una serie de piezas muy inferiores en calidad que se concentran en el ámbito turiasonense y pueden ser fechadas a partir de 1690, coincidiendo con los últimos años de actividad del ejeano. El único nombre que podemos asociar, por el momento, con esta corriente berdusanesca, es el de Carlos Berdusán, hijo y discípulo de Vicente, cuyas virtudes artísticas, sin parangón con las de su progenitor, no hacen sino poner en evidencia las altas cotas alcanzadas por éste y lo difícil que resultó seguir su estela.

Valoración de las aportaciones

De acuerdo con los objetivos que nos fijamos al comienzo de esta investigación, nuestra principal aportación ha consistido en la elaboración del catálogo crítico de Berdusán, lo que ha exigido, entre otras tareas previas, un costoso trabajo de campo y el desplazamiento a varios cientos de localidades. El resultado ha sido muy satisfactorio, pues si comparamos la situación actual con la que reflejaba el profesor Gonzalo M. Borrás en su estado de la cuestión del año 1998, veremos que se ha incrementado notablemente el número de piezas de sólida atribución. En concreto, las nuevas obras incorporadas al catálogo llegan casi a la treintena, correspondiendo la tercera parte a retablos y el resto a cuadros de caballete; si consideramos las pinturas de los retablos como obras individuales, la cifra se eleva al medio centenar, es decir, un tercio del total de obras de atribución firme. La revisión de las atribuciones anteriores ha llevado a un expurgo riguroso de las mismas, de tal forma que este apartado ha quedado compuesto por veinte obras de autoría rechazada, a las que tal vez se pueda incorporar alguna de las dos que consideramos dudosas. Con todo ello, las desigualdades cuantitativas existentes entre la producción navarra y la aragonesa han disminuido, y se han equilibrado las de carácter cualitativo; de hecho, el propio Berdusán mostró su estimación personal por algunas de sus obras aragonesas, que firmó en letras mayúsculas.

Todas las pinturas han sido convenientemente catalogadas y sus datos (incluida una descripción objetiva y una bibliografía exhaustiva) volcados a unas fichas que pueden ser una herramienta útil de consulta rápida.

El estudio individualizado de cada obra ha requerido la búsqueda de información documental, bibliográfica y de fuentes manuscritas con la que hemos tratado de conformar una historia total que pusiera en relación los datos nuevos con lo ya conocido y contemplara los múltiples aspectos que conforman el hecho artístico. Uno de estos aspectos, que nos ha interesado especialmente y ha cobrado creciente importancia en el trabajo, es el de las fuentes (gráficas, literarias y devocionales) que ayudan a entender mejor la pintura de Berdusán, cuyas características estilísticas también han sido objeto de análisis.

Pensamos que con todo ello hemos conseguido fijar la personalidad artística del pintor ejeano, eliminando todo aquello que en el pasado la adulteraba, lo que permitirá de ahora en adelante afinar las atribuciones que se puedan plantear y, al mismo tiempo, facilitará un conocimiento más ajustado del importante papel desempeñado en el devenir de la pintura barroca aragonesa, cuya historia está todavía por escribir. En este sentido, las visitas realizadas por toda la comunidad autónoma nos han puesto en contacto con una realidad compleja –en parte reflejada en este mismo trabajo– que, en comparación con lo publicado hasta el momento, parece precisar una amplia y profunda revisión.

Problemas pendientes y vías de investigación abiertas

A pesar de nuestros esfuerzos, no hemos conseguido documentar la formación artística de Berdusán y sus relaciones con la pintura madrileña, de las que sus obras siguen siendo único testimonio. Tampoco se ha podido demostrar de modo fehaciente la presencia del artista en Zaragoza, aunque sí hemos justificado, con noticias inéditas obtenidas de protocolos notariales y de archivos parroquiales zaragozanos, la existencia de un panorama favorable que la hacía posible. En cualquier caso, la solución al paréntesis biográfico del periodo 1644-1653 sigue siendo un asunto pendiente.

Falta también por precisar el origen de los encargos correspondientes al retablo de la capilla de San José en Maluenda y del retablo de la Inmaculada en Fuendejalón. Dado el vacío documentación, la información heráldica que puedan proporcionar los escudos que ambos retablos ostentan se revela como fundamental, si bien los intentos realizados hasta el momento han sido infructuoso, a pesar de haber contado con la colaboración de expertos en la materia.

Aunque la búsqueda de nuevas obras ha sido exhaustiva, no nos ha sido posible acceder a algunos conventos de clausura (*v.gr.* el de carmelitas descalzas de Maluenda o el de clarisas de Huesca). El problema que plantean las colecciones particulares es bien distinto, pues en muchas ocasiones el conocimiento de sus fondos –e incluso de su propia existencia– es nulo. Confiamos que la divulgación de éste y otros trabajos contribuyan a que nuevas obras se den a conocer, pues como todo catálogo razonado, el que aquí presentamos queda abierto a futuras incorporaciones, que con toda seguridad se habrán de producir. De hecho, durante el proceso de redacción final hemos tenido conocimiento de varias obras, todavía no vistas, que podrían tener origen aragonés, y de las que daremos oportuna cuenta si se confirma la atribución.

La revisión de algunos fondos documentales ahora inconsultables (como el reunido por Laurent Dailliez sobre el monasterio de Veruela, depositado en el Archivo de la Diputación de Zaragoza) o de difícil acceso es otra de las tareas que queda pendiente.

Finalmente, y aunque es un problema de alcance mayor, la carencia de catálogos razonados de otros artistas, de buenos repertorios de imágenes y de estudios transversales, mal histórico que aqueja a la pintura barroca aragonesa, condiciona y dificulta cualquier investigación, y lo mismo se puede decir del deficiente estado de conservación de muchas de las pinturas vistas y estudiadas. Esperemos que esta situación cambie, y que nuestro trabajo, que aquí concluye, contribuya al conocimiento, recuperación y valoración de este patrimonio.

4. Fichas de catalogación

PAUTAS METODOLÓGICAS

Esquema general *

Las obras han sido agrupadas en cuatro categorías:

- **Obras de atribución segura.** Se incluyen aquí las obras firmadas o documentadas y también las que no ofrecen dudas en cuanto a su atribución formal.
- **Obras de atribución dudosa.** Se incluyen las obras que, bien por su estado de conservación o bien por presentar características ajenas al estilo del artista, ofrecen dudas en cuanto a su atribución.
- **Obras de atribución rechazada.** Se incluyen exclusivamente las obras cuya atribución ha sido mantenida por varios autores o bien aquéllas que han aparecido citadas en publicaciones científicas, así como las que proceden de instituciones museísticas. Se han excluido, por su abundancia, las atribuciones ambiguas o no explícitas recogidas en inventarios y catálogos monumentales.
- **Obras perdidas.** Se incluyen las obras de las que se tiene constancia documental pero no se han conservado o bien se encuentran en paradero desconocido.

Campos y contenidos de la ficha de catalogación:

- **Categoría.** Obras de atribución segura, obras de atribución dudosa, obras de atribución rechazada y obras perdidas o en paradero desconocido.
- **Título.** El principal, en cursiva; los alternativos, si los hay, en cursiva y entre paréntesis.
- **Número de catálogo.** Se ha optado por una numeración corrida y única para las cuatro categorías, establecida según un criterio cronológico en cada apartado.
- **Fichas asociadas.** En el caso de pinturas para retablos, se incorporan fichas complementarias con descripción particular y numeración alfabetizada (1a, 1b, 1c...).
- **Cronología.** Con el año concreto o aproximado (en este último caso precedido de “h.” -hacia-). En algunos casos se cita como “imprecisa”, bien por el estado de la obra o por no haber tenido acceso directo a la misma.
- **Técnica.** Incluye el material y la técnica utilizados en cada parte de la obra. Se indica también si el marco es moderno o de época.
- **Dimensiones.** Se dan siempre en este orden: alto por ancho, y en centímetros. En primer lugar las medidas del bastidor (o de la zona visible), seguidas de “(s.m.)” (sin marco). Luego las medidas totales, indicadas como “(c.m.)” (con marco). En el caso de retablos, se dan también las medidas de éstos. Cuando las medidas se hayan tomado

* . Este esquema ha sido aplicado independientemente de la naturaleza de los objetos: pintura-cuadro, pintura-retablo y dibujo.

por el anverso del lienzo o no se han podido tomar directamente, se indicará “(zona visible del lienzo)” o “(aprox.)”.

- **Inscripciones.** Se incluyen tanto los textos que se integran en la composición o tienen que ver con lo representado (v.gr. una frase en una filacteria o en una cartela), como los que se refieren a otros datos de la obra (v.gr. la firma y la fecha). Se citan entrecomilladas y, entre paréntesis y con abreviaturas, su situación en la obra.
- **Localización actual.** Por este orden: localidad, edificio (institución o colección) y ubicación concreta.
- **Estado de conservación.** Se utilizan tres categorías: bueno, regular y malo; se aportan también algunas observaciones puntuales de las patologías visibles.
- **Descripción.** Las descripciones son objetivas e identificativas, aunque incorporan las informaciones iconográficas indispensables para la comprensión e identificación de la pieza. Si se trata de un retablo, se describe éste y se enumeran sólo los temas de las pinturas que lo componen, pues éstas se describen individualmente en las fichas complementarias.
- **Imagen.** Con su dimensión mayor reproducida a 11 cms.
- **Ilustraciones del apéndice gráfico.** Se dan las referencias de las imágenes de conjunto y detalle (siempre en color y a mayor tamaño) que figuran en el apéndice gráfico.
- **Historia.** Se aportan los datos fundamentales sobre la procedencia de la obra, las circunstancias del encargo, los avatares, desplazamientos y las restauraciones efectuadas con su fecha y el nombre del restaurador o taller.
- **Bibliografía y direcciones electrónicas.** Cita abreviada: APELLIDOS, año, volumen, página/s y número de catálogo. Si hay ilustración, se indica “(il/s.)”. En las direcciones electrónicas, la cita es completa.
- **Exposiciones.** Cita abreviada: *TITULO* (primera palabra significativa, en mayúsculas y cursiva), año (entre paréntesis) y número de catálogo.
- **Observaciones.** Cualquier información relevante que no tenga cabida en los campos anteriores, como por ejemplo si la obra forma parte de una serie, o hace pareja con otra obra.

Título **San Miguel arcángel**

Número de catálogo
Fichas asociadas

1

Cronología 1660

Óleo sobre lienzo. Marco moderno.

Técnica

Dimensiones 172 x 111 cms. (s.m.).

Inscripciones "Vicente Berdusan Ynventor / Año 1660" (áng. inf. dcho.).

Localización Zaragoza, colección Antonio E. Maturén.

Estado de conservación Bueno

Descripción

El cuadro presenta al arcángel san Miguel de pie, en ligera postura de avance, ubicado en un paisaje abierto y ataviado al modo de los legionarios romanos (coraza, faldellín, amplio manto rojo y otro cruzado de color blanco, y un calzado similar a las *caligae* -sandalias de suela de cuero y tiras anudadas-), con abultada melena rizada, sujetando el manto con su mano izquierda y empuñando la espada, manchada de sangre, con la diestra. La línea de horizonte se sitúa baja, dando mayor protagonismo y empaque al personaje, y el fondo está formado por un cielo nuboso en tonos ocres, un paisaje boscoso y, en la parte derecha de la composición, una escena de batalla que transcurre entre tiendas de campaña de estilo musulmán y ante un recinto amurallado formado por torreones circulares almenados. En ella participa el propio arcángel, pudiéndose por tanto interpretar como la intervención milagrosa de san Miguel en la liberación de una ciudad cristiana sitiada por gentes del Islam.



Ilustraciones del apéndice gráfico 3-5

Historia

Procede de una casa-palacio de la ciudad de Calatayud (Zaragoza). Adquirido en la década de 1970 por el anticuario zaragozano Antonio E. Maturén, quien lo restauró en 1987 (Escuela de Restauración Enrique de las Casas, Zaragoza), estuvo en su comercio hasta 1999 en que se subastó en la sala *Finarte* de Madrid (subasta E47, lote 5, precio de salida 18.030 euros), aunque no tuvo puja. Desde ese año, pertenece a la colección particular del citado anticuario.

Bibliografía y direcciones electrónicas

<http://www.finarte.es/finarte/octubre99/pintmue47/pint5.htm>

Exposiciones

Observaciones

Tradicionalmente se ha dado a la obra el título de *El ángel custodio de la ciudad*, que no parece corresponder con lo representado.

Título **Retablo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña**

Número de catálogo **2**

Fichas asociadas 2a-2h

Cronología 1668

Óleo sobre lienzo (pinturas) y madera dorada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 745 x 605 cms.

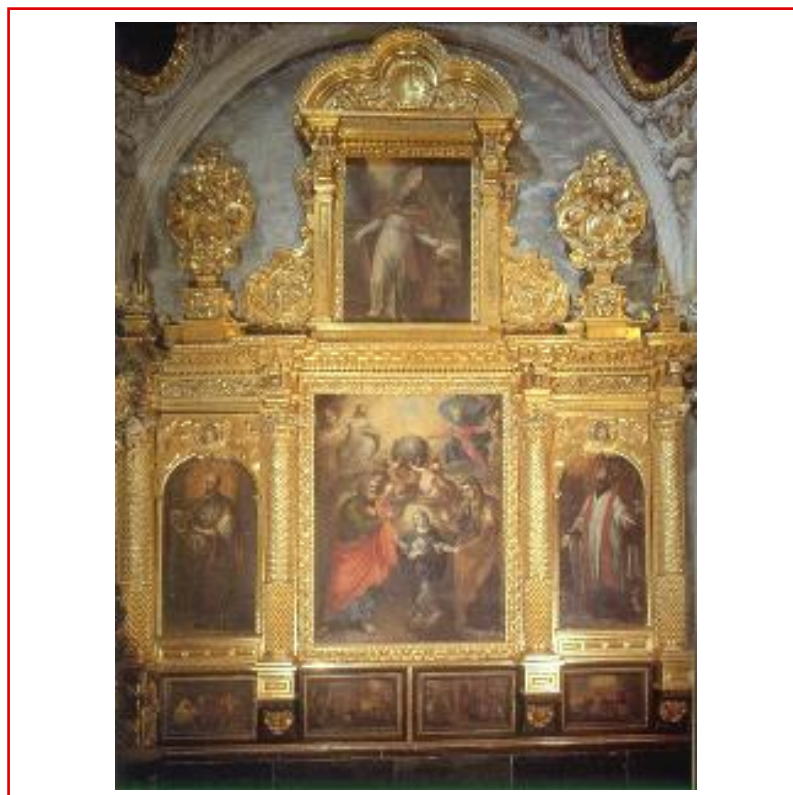
Inscripciones "IHS" (en los florones del ático)
(Ver también ficha 2f)

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín, lado Epístola.

Estado de conservación Bueno

Descripción

Retablo de pintura elevado sobre un zócalo de piedra negra, compuesto de banco, cuerpo de tres calles y ático de una calle. En las calles del banco, cuatro pinturas que representan (de dcha. a izda.): *Aparición de un ángel a san Joaquín* (**cat. 2a**), *Caridad de san Joaquín y santa Ana* (**cat. 2b**), *Presentación de la Virgen en el templo* (**cat. 2c**) y *Muerte de san Joaquín* (**cat. 2d**). En el cuerpo, tres calles separadas por cuatro columnas adosadas de orden corintio con el fuste decorado mediante puntas de diamante (tercio inferior) y escamas (tercios superiores); en la calle central, pintura de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña con la Trinidad* (**cat. 2f**); en las calles laterales, pinturas en medio punto con *San Ignacio de Loyola* (izda.) (**cat. 2e**) y *San Francisco Javier* (dcha.) (**cat. 2g**) y sobre ellas decoración de cueros recortados con cabezas de angelotes. El entablamento, con fina decoración vegetal y cintillas geométricas, da paso al ático, donde se sitúa una pintura de *San Martín obispo* (**cat. 2h**) flanqueada por pilastras cajeadas y coronada por entablamento y frontón trilobulado con tímpano avenerado; a ambos lados, sendos aletones y florones con las siglas "IHS", y dos pináculos calados en los extremos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 22, 29, 34, 39 y 41.

Historia

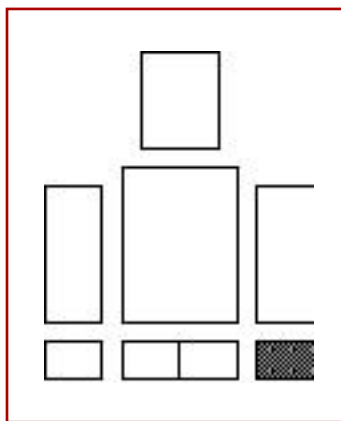
Retablo encargado para su capilla por el canónigo José Santolaria.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, pp. 59-61 • ARCO Y GARAY, 1910, pp. 41-42 y 47 • ARCO Y GARAY, 1914, p. 15 • ARCO Y GARAY, 1918, p. 87 • COMISIÓN, 1921, p. 215 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 95 • ANÓNIMO, 1928 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 102 • TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 89-90 • GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945, p. 101 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • ARCO Y GARAY, 1954, pp. 68-70 • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 25 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, pp. 330 (il.) y 333 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 (il.) • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • NAVAL MAS, 1980, t. I • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • DURÁN GUDIOL, 1987, pp. 110 y ss. • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152-155 y 173 • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 158-159 • VV.AA., 1998, pp. 69 (il.), 70-71, 92 y 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 40-42 y 157.

Exposiciones

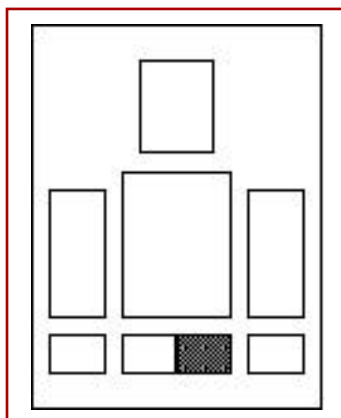
Observaciones



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña. Lienzo de la **Aparición de un ángel a san Joaquín**, 47 x 68 cms.

Descripción

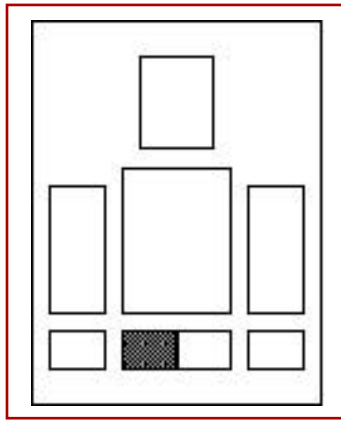
El cuadro representa la aparición del ángel a Joaquín en el lugar donde éste apacentaba sus rebaños, con un rompimiento de gloria que irrumpe entre nubes alterando la luz de atardecer e iluminando a los dos protagonistas. Joaquín, semiarrodillado, cruza sus manos ante el pecho, mientras el ángel, tratado todo él en bellos tonos dorados, aparece levemente apoyado sobre el suelo y de tres cuartos, casi de espaldas al espectador. Fondo de paisaje natural.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña. Lienzo de la **Caridad de san Joaquín y santa Ana**, 47 x 87 cms.

Descripción

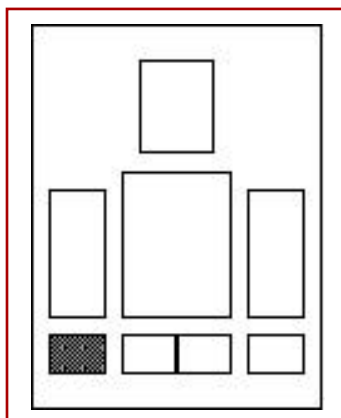
Joaquín y Ana, en el centro de la composición y elevados sobre una grada ante un escenario arquitectónico, reparten limosna y alimentos a sendos grupos de mendigos y peregrinos situados en los extremos, en presencia de un ángel que ocupa el ángulo superior izquierdo de la composición. Fondo de paisaje natural.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña. Lienzo de la **Presentación de la Virgen en el templo**, 47 x 87 cms.

Descripción

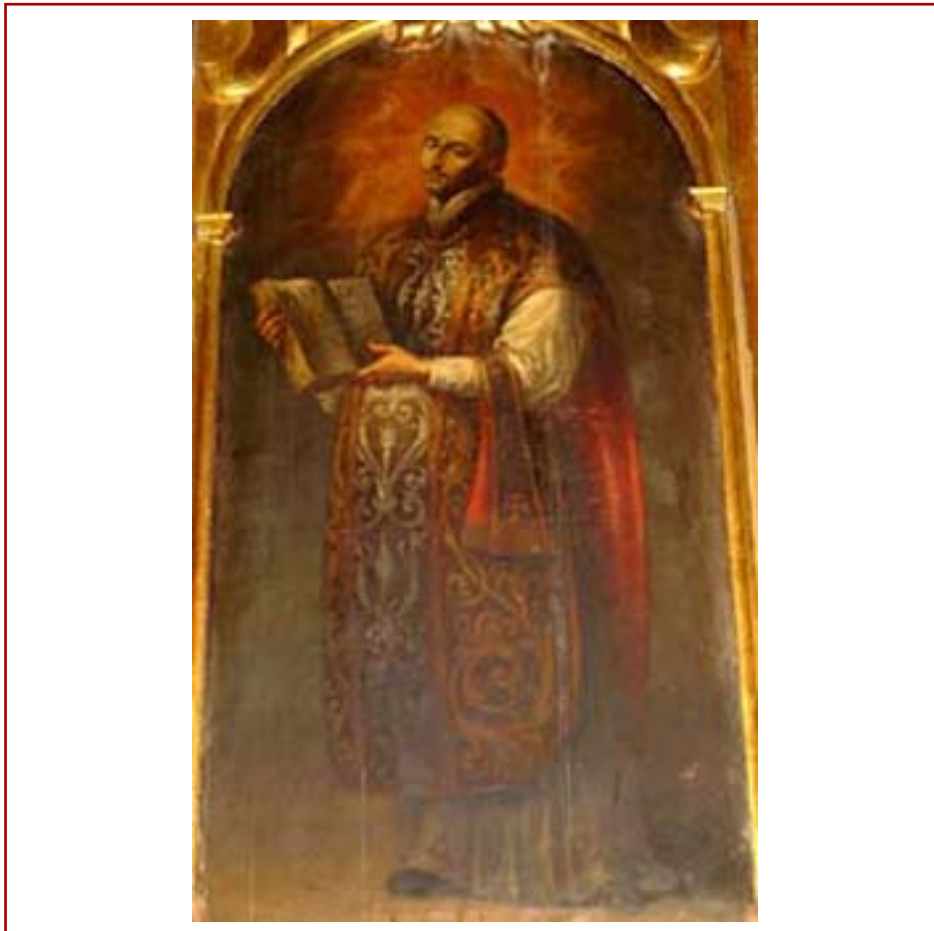
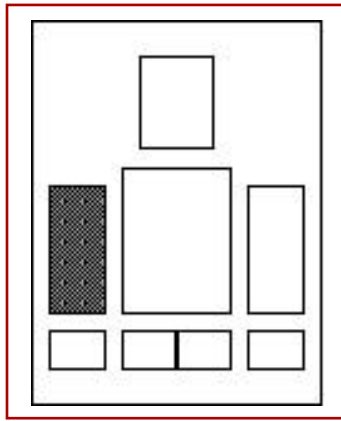
La Virgen Niña aparece subiendo las gradas del templo y dirige su mirada hacia el sumo sacerdote, que la recibe con los brazos extendidos; junto a él, en primer término, dos niñas vírgenes de las que habitaban en el templo y, al fondo, un personaje (servidor del templo o doctor) leyendo. En la parte derecha, Joaquín y Ana acompañados por tres personajes contemplan la escena, que tiene como ambientación una contundente arquitectura con detalles ornamentales claramente anacrónicos y un fondo abierto de paisaje natural en cuyo celaje se abre un rompimiento de gloria con cabezas de angelitos.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña. Lienzo de la **Muerte de san Joaquín**, 47 x 68 cms.

Descripción

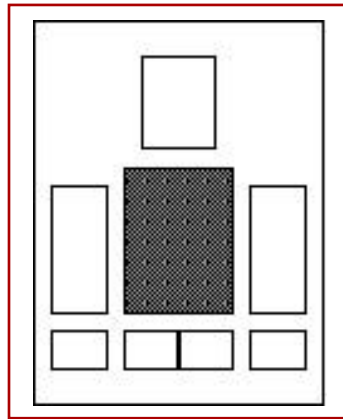
Joaquín aparece tendido en su lecho, bendiciendo a la Virgen Niña, situada en primer plano junto a su madre, quien enjuga sus lágrimas con un pañuelo. Tres ángeles situados a la derecha y al fondo y una mesa vestida completan la composición, que resulta en general algo estática, tal vez por la disposición de la cama y las figuras en paralelo al plano del cuadro.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña. Lienzo de **San Ignacio de Loyola**, 180 x 90 cms.

Descripción

El santo fundador aparece representado de pie, con vistosa casulla y estola sobre el hábito negro de su orden, y la fisonomía característica: frente calva, nariz aguileña, barba mal rasurada y mirada perdida. Sujeta con sus manos un libro abierto (el de la Regla) donde el espectador puede leer la divisa ignaciana: "AD. / MAIO / REM // DEI / GLO / RIAM". El fondo es neutro y un foco definido de luz cenital cae sobre el personaje.

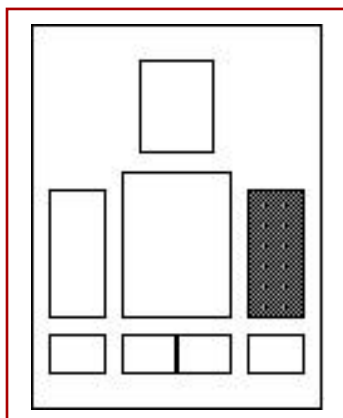


Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña. Lienzo de la **San Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña con la Trinidad**, 255 x 205 cms.

Descripción

En la zona inferior-terrenal, san Joaquín, la Virgen y santa Ana, y en la superior-celestial las figuras del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo (éste en forma de paloma) rodeando un gran orbe sostenido por cuatro ángeles. La Virgen, con la habitual túnica blanca ceñida y manto azul, se sitúa ligeramente elevada sobre un pedestal de nubes y es iluminada por un resplandor, de tal forma que se sitúa a medio camino entre las zonas terrenal y celestial; aun careciendo de otros atributos característicos (símbolos de las letanías, media luna, serpiente), su imagen evoca la de las inmaculadas. San Joaquín le ofrece una rosa, mientras santa Ana, en gesto de asombro, extiende sus manos con las palmas visibles.

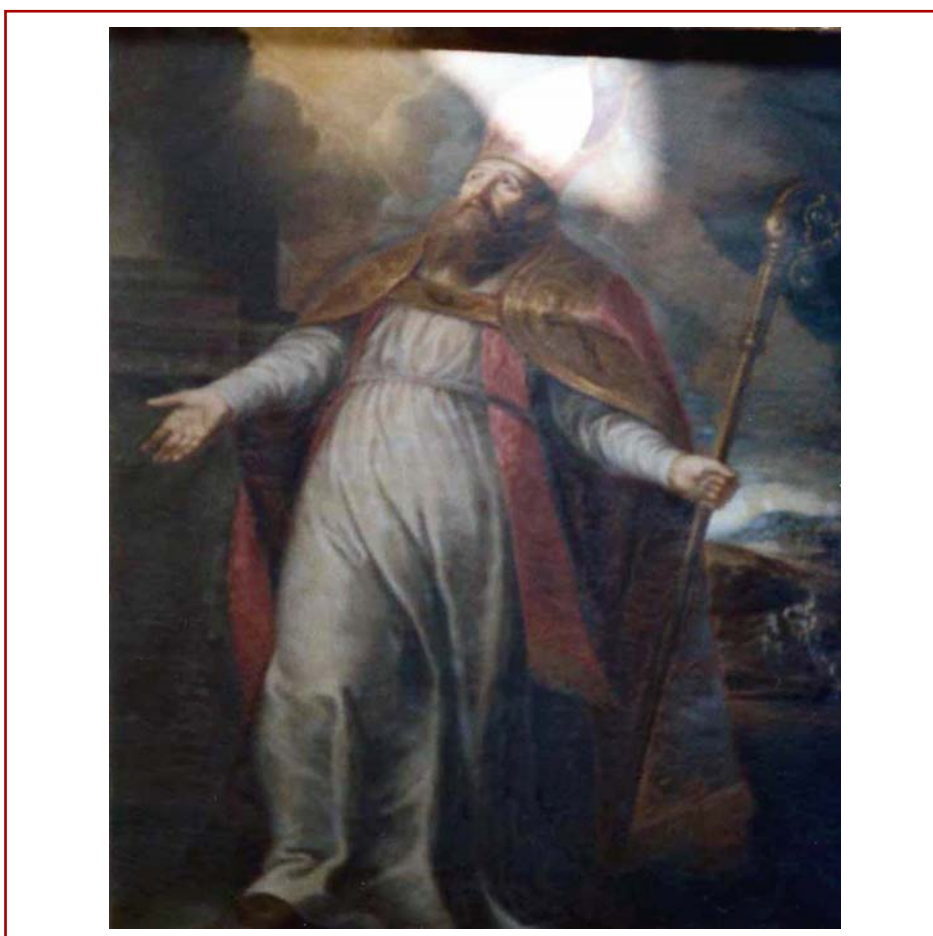
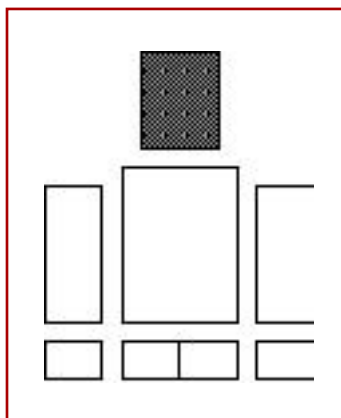
Firmado y fechado: "Vicente Berdusan / fa^t. 1668" (áng. inf. dcho.)



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña. Lienzo de **San Francisco Javier**, 180 x 90 cms.

Descripción

El santo se presenta de pie, con los brazos extendidos y la mirada hacia lo alto, vestido con el hábito negro de su orden y, sobre él, el sobrepelliz y la estola que lo identifican como evangelizador. En la mano izquierda, el bonete cuadrado y un ramo de azucenas. Fondo neutro y haz de luz sobrenatural en la zona superior.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san Joaquín, santa Ana y la Virgen Niña. Lienzo de **San Martín obispo**, 170 x 130 cms.

Descripción

San Martín, vestido de pontifical (capa, estola, mitra y báculo), tiene los brazos extendidos y la mirada hacia lo alto. Una columna y su potente plinto cierran la composición por el lado izquierdo, mientras el otro lado se abre a un paisaje natural donde se desarrolla la escena de la partición de la capa, con el santo a caballo, en un paisaje natural.

Título **Retablo de san José, la Virgen y el Niño Jesús**

Número de catálogo **3**

Fichas asociadas 3a-3h

Cronología 1668

Óleo sobre lienzo (pinturas) y madera dorada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 745 x 605 cms.

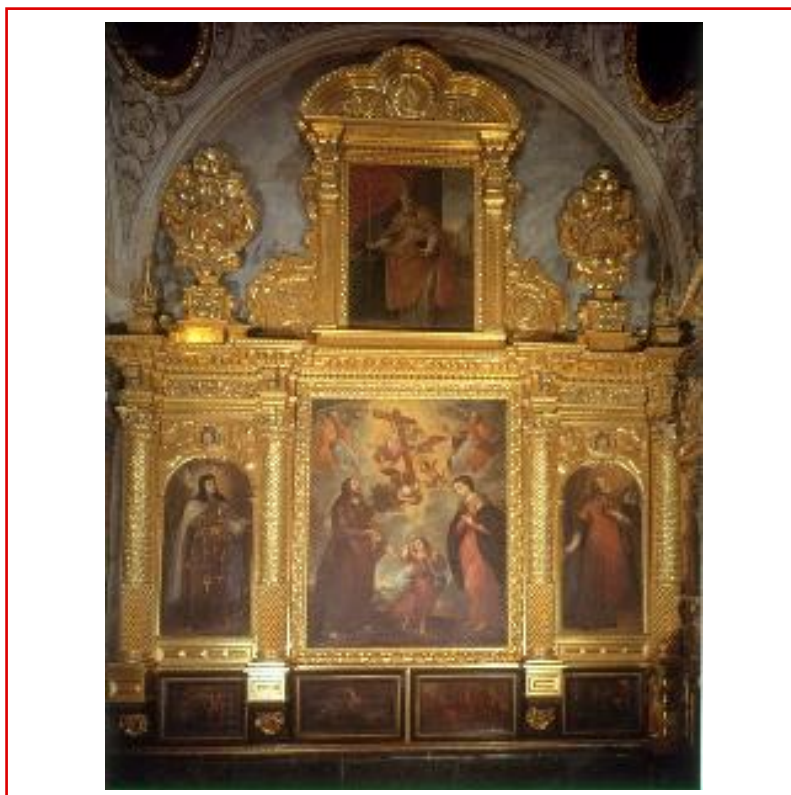
Inscripciones "IHS" (en los florones del ático)
(Ver también ficha 3f)

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín, lado Evangelio.

Estado de conservación Bueno

Descripción

Retablo de pintura elevado sobre un zócalo de piedra negra, compuesto de banco, cuerpo y ático. En las casas del banco, cuatro pinturas que representan (de izda. a dcha.): *Los Desposorios de María y José* (**cat. 3a**), *El sueño de san José* (**cat. 3b**), *El Niño Jesús perdido y hallado en el templo* (**cat. 3c**) y *La muerte de san José* (**cat. 3d**). En el cuerpo, tres calles separadas por columnas adosadas de orden corintio con el fuste decorado mediante puntas de diamante (tercio inferior) y escamas (dos tercios superiores); en la calle central, pintura de *la Sagrada Familia y ángeles con las "arma Christi"* (**cat. 3f**); en las calles laterales, pinturas rematadas en medio punto con *Santa Teresa de Jesús* (izda.) (**cat. 3e**) y *San Felipe Neri* (dcha.) (**cat. 3g**) y sobre ellas decoración de cueros recortados con cabezas de angelotes. El entablamento, con fina decoración vegetal y cintillas geométricas, da paso al ático, donde se sitúa una pintura central de un santo obispo (¿San Orencio?) (**cat. 3h**) flanqueada por pilastras cajeadas y coronada por entablamento y frontón trilobulado con tímpano avenerado, así como dos aletones y, a ambos lados, sendos florones muy desarrollados con las siglas "IHS" y dos pináculos calados.



Ilustraciones del apéndice gráfico 23, 45 y 50-52

Historia

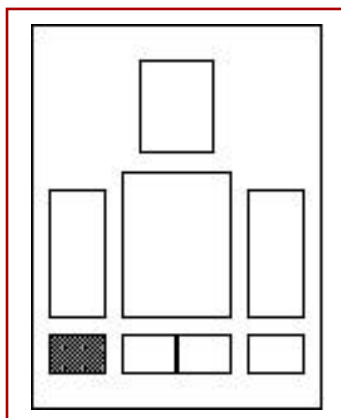
Retablo encargado para su capilla por el canónigo José Santolaria.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, pp. 59-61 • ARCO Y GARAY, 1910, pp. 41-42 y 47 • ARCO Y GARAY, 1914, pp. 7 (il.) y 15 • ARCO Y GARAY, 1918, p. 87 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 95 • ANÓNIMO, 1928 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 102 • TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 89-90 • GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945, p. 101 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • ARCO Y GARAY, 1954, pp. 68-70 • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 25 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 (il.) • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • NAVAL MAS, 1980, t. I • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982, p. 287 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, pp. 450 • DURÁN GUDIOL, 1987, pp. 110 y ss. • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152-155 y 173 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 158-159 • VV.AA., 1998, pp. 41 (il.), 70-71 y 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 40-42 y 157.

Exposiciones

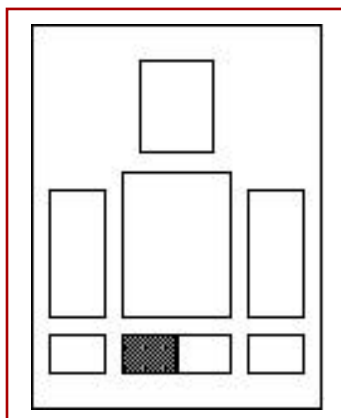
Observaciones



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san José, la Virgen y el Niño Jesús. Lienzo de **Los desposorios de san José y la Virgen**, 47 x 68 cms.

Descripción

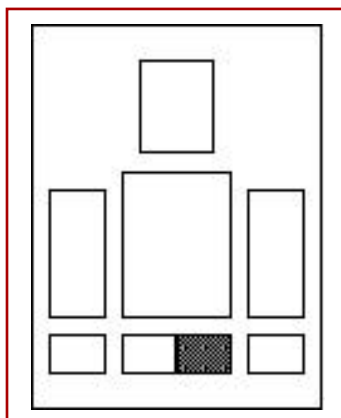
El sumo sacerdote, en el eje compositivo, junta las manos de los contrayentes, situados a ambos lados y acompañados de otros personajes en segundo plano. Fondo arquitectónico animado por un cortinaje rojo en el ángulo superior izquierdo.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san José, la Virgen y el Niño Jesús. Lienzo de ***El sueño de san José***, 47 x 87 cms.

Descripción

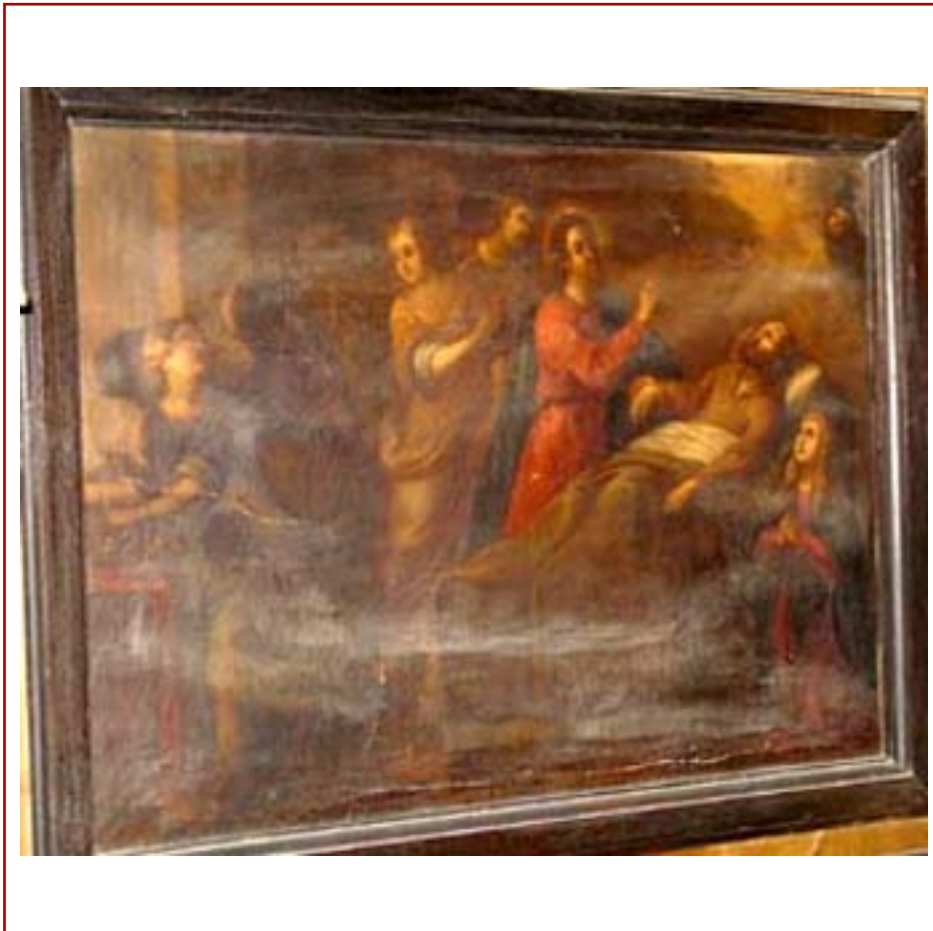
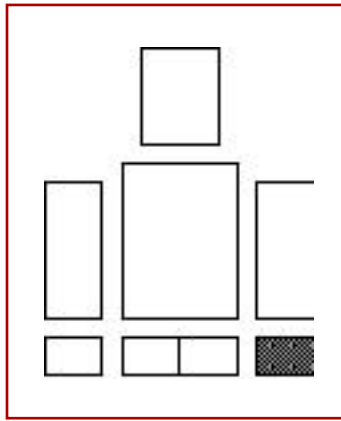
San José aparece recostado sobre una roca, apoyando su cabeza sobre el brazo derecho, que se dispone acodado sobre el manto, mientras un ángel con túnica de tonos anaranjados se dirige hacia él, elevado sobre el suelo y en posición oblicua y paralela a la del cuerpo de José. El fondo es una densa puesta de sol, lo que implica la existencia de un foco de luz sobrenatural que ilumina a los protagonistas desde el lado superior izquierdo.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san José, la Virgen y el Niño Jesús. Lienzo de ***El Niño Jesús perdido y hallado en el templo (Jesús entre los doctores)***, 47 x 87 cms.

Descripción

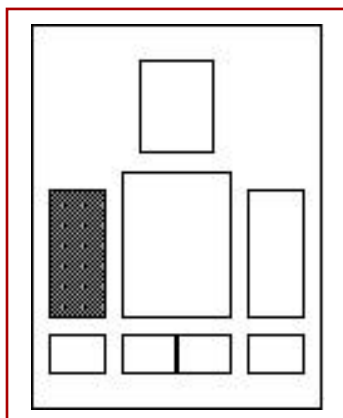
El Niño, en el eje compositivo, aparece sentado en una cátedra con dosel elevada sobre dos gradas, hablando con sus padres. A la izquierda se sitúan cuatro doctores agrupados en dos parejas, una sentada y otra de pie, que conversan entre sí. En primer plano y en el suelo, algunos libros abiertos. Los dos laterales del fondo se abren a sendas ambientaciones arquitectónicas.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san José, la Virgen y el Niño Jesús. Lienzo de **La muerte de san José**, 47 x 68 cms.

Descripción

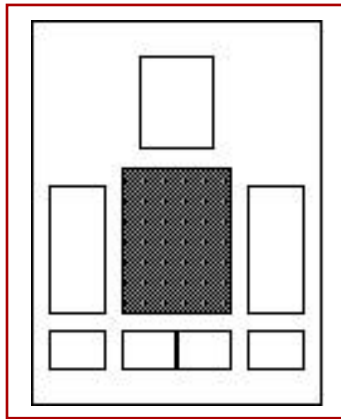
La composición muestra al anciano José en el lecho, dispuesto en escorzo, en presencia de Jesús, de pie, que sujeta su mano mientras le bendice con la diestra, y de la Virgen, que arrodillada junta sus manos en gesto de oración. En la parte izquierda, un grupo de tres arcángeles se aprestan a recibir el alma del difunto para conducirla hasta Dios Padre. Una mesa vestida con un sencillo bodegón cierra la composición en el ángulo inferior izquierdo, mientras en el opuesto, sobre la cabeza del agonizante, se abre un rompimiento de gloria con cabezas de angelitos.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san José, la Virgen y el Niño Jesús. Lienzo de **Santa Teresa**, 180 x 90 cms.

Descripción

Santa Teresa, de pie y con hábito carmelita, se presenta en actitud de escribir, con una pluma en su mano derecha y un libro abierto en la izquierda. En el ángulo superior izquierdo, la paloma inspiradora. Fondo neutro y halo luminoso en torno a la cabeza de la santa.

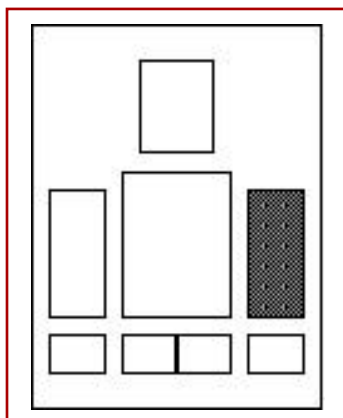


Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san José, la Virgen y el Niño Jesús. Lienzo de la **Sagrada Familia y ángeles con las "arma Christi"**, 255 x 205 cms.

Descripción

El cuadro presenta, en la parte inferior-terrenal, a san José, el Niño y la Virgen, mientras en la parte celestial vemos, sentados sobre nubes y en los extremos, a Dios Padre -con el cetro- (izda.) y al Espíritu Santo personalizado -con el corazón ardiente y potencias sobre su cabeza- (dcha.) y, en el centro, sobre la figura del Niño, un grupo de ángeles portando los instrumentos de la Pasión (cruz, corona de espinas y clavos). En la parte inferior, fondo de paisaje natural.

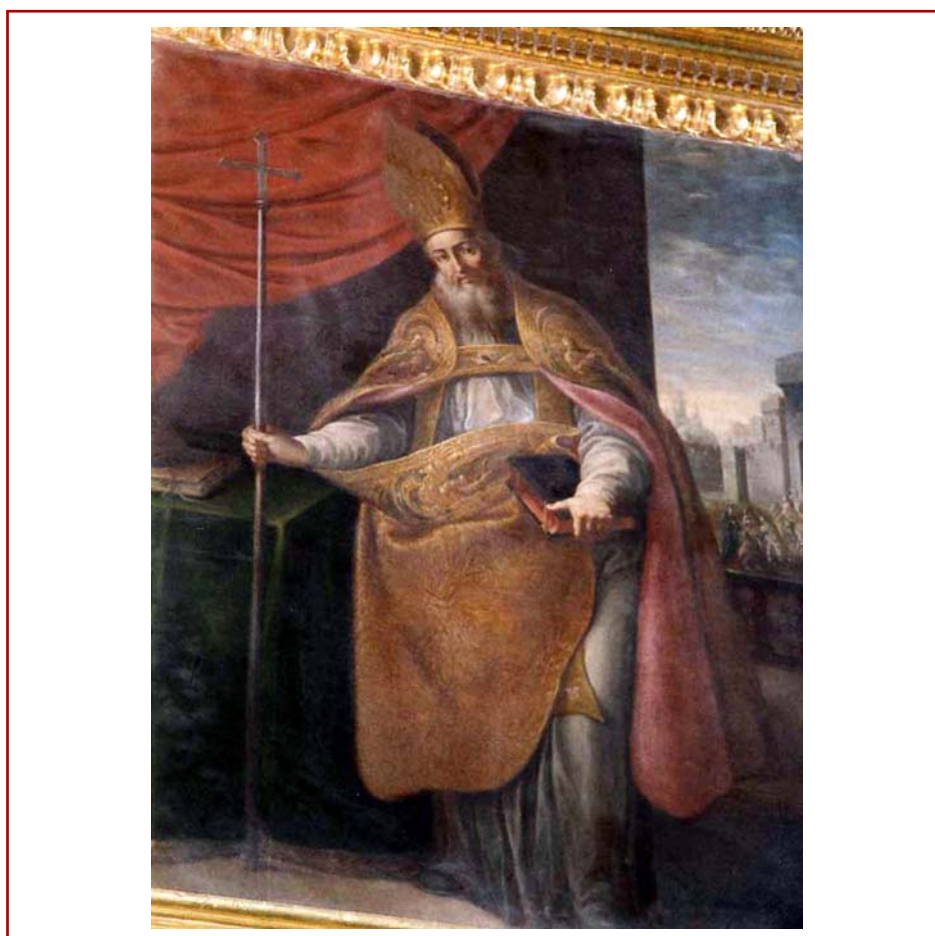
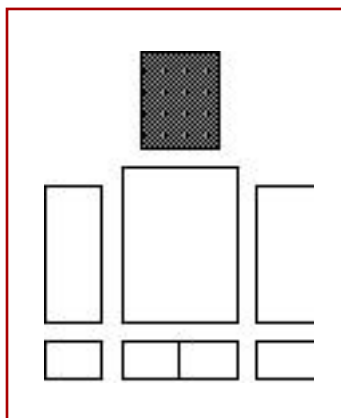
Firmado y fechado: "Vicente Berdusan / fa^t. 1668" (áng. inf. izdo.)



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san José, la Virgen y el Niño Jesús. Lienzo de **San Felipe Neri**, 180 x 90 cms.

Descripción

El fundador de los oratorianos ha sido representado de pie, con vistosa casulla rojiza y su rostro característico, que eleva hacia un resplandor que le ilumina cenitalmente. Su mano izquierda, con la que sujeta un ramo de azucenas, se dirige al pecho, mientras la otra se muestra con la palma extendida, en señal de entrega. Fondo neutro.



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín. Retablo de san José, la Virgen y el Niño Jesús. Lienzo de **San Orencio** (?), 170 x 130 cms.

Descripción

Un santo obispo (¿San Orencio?), de pie, con bordón que termina en cruz trebolada en la diestra y libro cerrado en la siniestra, ante una mesa vestida con tapete verde sobre la que descansan otros volúmenes. El interior, animado por un cortinaje rojo, se abre por la parte derecha y a través de una balaustrada a un paisaje urbano con murallas ante las que se desarrolla una escena con varios personajes, alguno de ellos a caballo.

Título **Cúpula de la capilla de san Joaquín**

Número de catálogo
Fichas asociadas

4

Cronología h. 1668
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones ø 600 cms.

Inscripciones

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín.

Estado de conservación Bueno

Descripción

Cúpula poligonal elevada sobre tambor dodecagonal -y éste sobre un potente entablamento circular que arranca de cuatro pechinas- dotado de barandilla, en el que alternan, separados por pilastras, seis óculos de iluminación enmarcados y otros tantos edículos rematados en frontón curvo partido que albergan imágenes de bulto en madera policromada de santos doctores. La cúpula está compartimentada mediante molduras doradas en doce porciones planas de forma trapezoidal que convergen en un tondo central donde se ha representado la figura de Dios Padre con el orbe, rodeado de ángeles, y sobre él la paloma del Espíritu Santo.

Los cuatro lienzos que coinciden con los ejes de la capilla presentan al Niño Jesús, que alterna su posición sentada o de pie sobre el travesaño de la "H" de su monograma. Las cabezas de angelotes que lo acompañan se sitúan, siguiendo el mismo ritmo alternante, en los ángulos inferiores y superiores. El resto de los lienzos están ocupados por ángeles en actitudes dinámicas orientados hacia la figura del Niño más cercana, formando así cuatro grupos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 54-59

Historia

Encargo pictórico del canónigo José Santolaria para su capilla.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, pp. 59-61 • ARCO Y GARAY, 1910, pp. 41-42 y 47 • ARCO Y GARAY, 1914, p. 9 (il.) y 15 • ARCO Y GARAY, 1918, p. 87 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 95 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 102 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 25 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • NAVAL MAS, 1980, t. I • BORRÁS GUALIS, 1987 a, pp. 450 y 452 (il.) • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152-155 y 178 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 158-160 (il.) • VV.AA., 1998, pp. 71 y 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 40-42, 157 y 222 (il.)

Exposiciones

Observaciones

En ninguna de las publicaciones citadas se hace mención a la forma plana de los lienzos que componen esta falsa cúpula.

Título **San Juan Evangelista**

Número de catálogo
Fichas asociadas

5

Cronología h. 1668

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 100 x 60 cms. (forma ovalada)

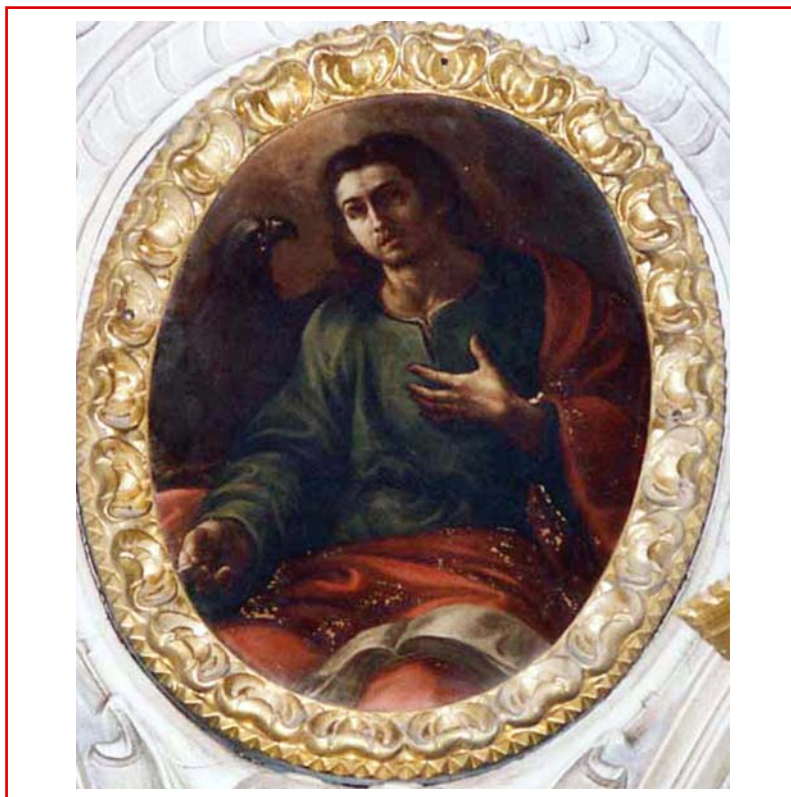
Inscripciones

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín, pechina lado del Evangelio, ángulo interior.

Estado de conservación Bueno

Descripción

Representación de medio cuerpo de san Juan, joven y con barba rala, sentado y vestido con túnica verde y manto rojo. Dirige su mano izquierda hacia el pecho, mientras con la derecha sujeta una pluma con la que escribe sobre un libro que descansa abierto sobre sus rodillas. Tras él, el águila, recortada sobre un fondo pardo con ligeras luces.



Ilustraciones del apéndice gráfico 54

Historia

Encargo pictórico del canónigo José Santolaria para su capilla.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, pp. 59-61 • ARCO Y GARAY, 1910, pp. 41-42 y 47 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 95 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 102 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 • NAVAL MAS, 1980, t. I • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152-155 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 158-159 • VV.AA., 1998, pp. 71 y 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 40-42 y 157.

Exposiciones

Observaciones

Título **San Marcos**

Número de catálogo
Fichas asociadas

6

Cronología h. 1668

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada.

Técnica

Dimensiones 100 x 60 cms. (forma ovalada)

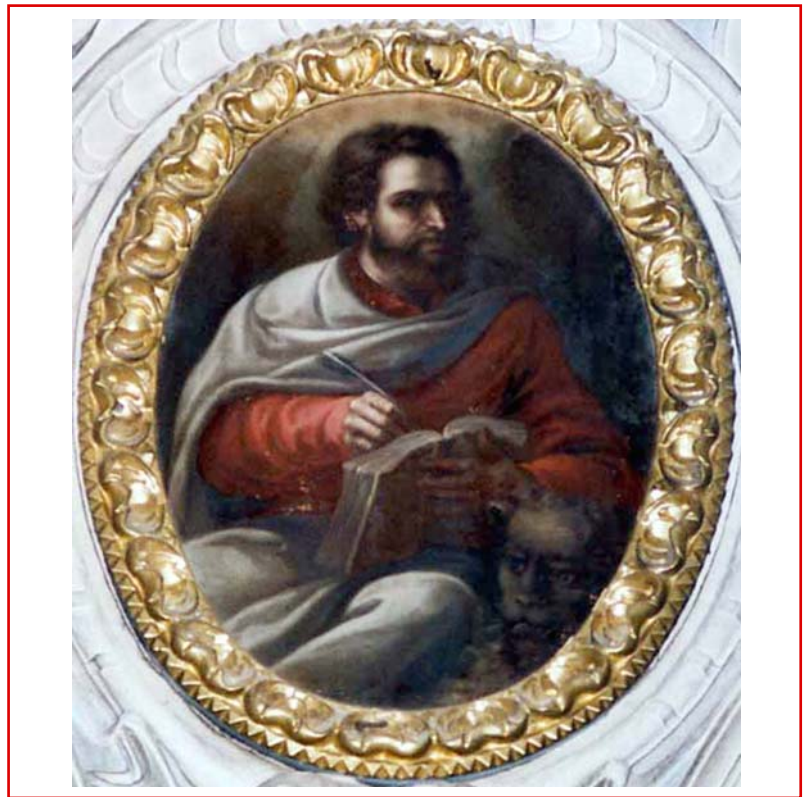
Inscripciones

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín, pechina, lado del Evangelio, ángulo exterior.

Estado de conservación Bueno

Descripción

Representación de medio cuerpo de san Marcos, de mediana edad y con barba poblada, sentado y vestido con túnica roja y manto blanco, en actitud de escribir sobre un libro que sostiene con su mano izquierda. Junto a él, en el ángulo inferior derecho, una cabeza de león. Fondo neutro con luces en la zona superior.



Ilustraciones del apéndice gráfico 54

Historia

Encargo pictórico del canónigo José Santolaria para su capilla.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, pp. 59-61 • ARCO Y GARAY, 1910, pp. 41-42 y 47 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 95 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 102 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 • NAVAL MAS, 1980, t. I • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152-155 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 158-159 • VV.AA., 1998, pp. 71 y 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 40-42 y 157.

Exposiciones

Observaciones

Título **San Lucas**

Número de catálogo

7

Fichas asociadas

Cronología h. 1668

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 100 x 60 cms. (forma ovalada)

Inscripciones

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín, pechina, lado de la Epístola, ángulo exterior.

Estado de conservación Bueno

Descripción

Representación de medio cuerpo de san Lucas, de edad avanzada y con barba poblada, sentado y vestido con túnica parda y manto azul, con la mirada elevada y en actitud de escribir sobre un libro. Junto a él, en el ángulo inferior izquierdo, una cabeza de toro. Fondo neutro con luces en la zona superior.



Ilustraciones del apéndice gráfico 54

Historia

Encargo pictórico del canónigo José Santolaria para su capilla.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, pp. 59-61 • ARCO Y GARAY, 1910, pp. 41-42 y 47 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 95 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 102 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 • NAVAL MAS, 1980, t. I • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152-155 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 158-159 • VV.AA., 1998, pp. 71 y 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 40-42 y 157.

Exposiciones

Observaciones

Título **San Mateo**

Número de catálogo

8

Fichas asociadas

Cronología h. 1668

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 100 x 60 cms. (forma ovalada)

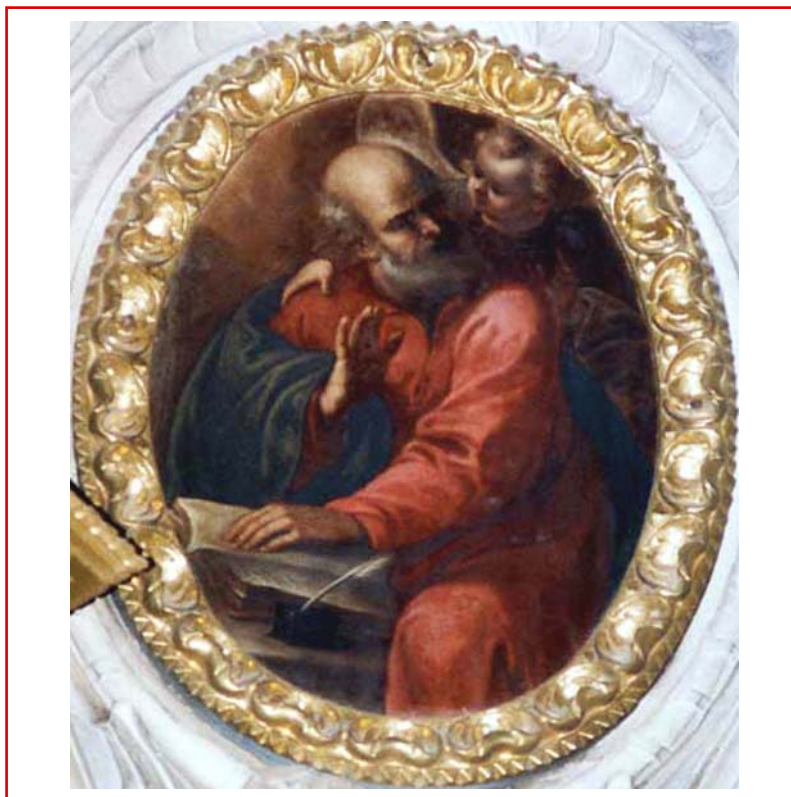
Inscripciones

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla de San Joaquín, pechina, lado de la Epístola, ángulo interior.

Estado de conservación Bueno

Descripción

Representación de medio cuerpo de san Mateo, de edad avanzada, calvo y con barba poblada, sentado y vestido con túnica parda y manto azul; eleva su mano derecha, mientras la izquierda reposa sobre un libro abierto colocado sobre una mesa junto a un tintero con pluma. Tras él, un angelito que posa su mano derecha sobre el hombro del evangelista. Fondo neutro con luces en la zona superior.



Ilustraciones del apéndice gráfico 54

Historia

Encargo pictórico del canónigo José Santolaria para su capilla.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, pp. 59-61 • ARCO Y GARAY, 1910, pp. 41-42 y 47 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 95 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 102 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 • NAVAL MAS, 1980, t. I • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152-155 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 158-159 • VV.AA., 1998, pp. 71 y 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 40-42 y 157.

Exposiciones

Observaciones

Título **Niño Jesús en actitud de bendecir**

Número de catálogo

9

Fichas asociadas

Cronología h. 1668

Lápiz negro blando sobre papel verjurado amarillento

Técnica

Dimensiones 28 x 19,8 cms.

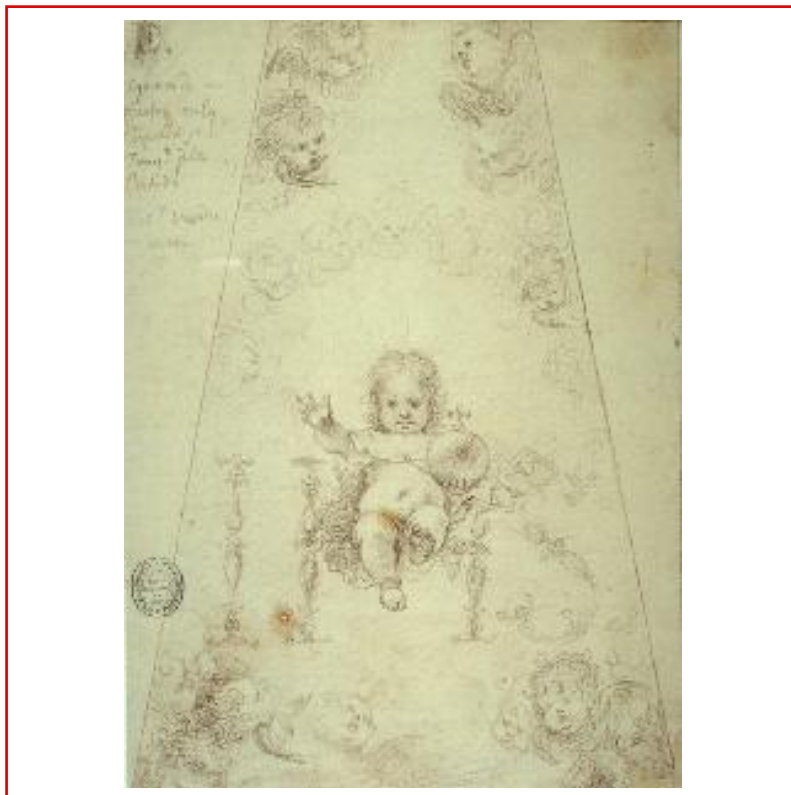
Inscripciones "E. / Egecutado en / Huesca en la / Capilla de S. / Joaqⁿ. de la / Cated^l." (áng. sup. izdo; lápiz negro y letra del s. XIX). "Vic^e. Verdu / san" (áng. sup. izdo.; lápiz negro y letra del s. XIX de otra mano). Sello

Localización Madrid, Biblioteca Nacional

Estado de conservación Bueno

Descripción

Dibujo preparatorio para una de las porciones trapezoidales de la cúpula de la capilla. Presenta al Niño Jesús sentado sobre el travesaño de la "H" de su monograma -que ofrece la tradicional tipografía "abalaustrada"-, con una capa anudada al pecho que se expande por detrás de su cuerpo y sutilmente cubre el sexo; la mano derecha levantada en actitud bendiciente y la izquierda sosteniendo el orbe rematado con cruz. En los cuatro ángulos del trapecio, cabezas de querubines, y otras más pequeñas apenas insinuadas sobre el Niño formando una semicircunferencia.



Ilustraciones del apéndice gráfico 64

Historia

El dibujo formó parte del legado de Valentín Carderera, que fue adquirido por el gobierno español y pasó a formar parte de los fondos de la Biblioteca Nacional (sig. 501; 15-6 núm. 8). A este erudito oscense parece corresponder la inscripción citada.

Bibliografía y direcciones electrónicas

BARCIA, 1906, p. 107, núm. 501 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 (nota 30) y foto 56 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 97 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 159 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 b, 280-281 • VV.AA., 1998, pp. 71, 87 y 142-143 (il.) • MATEO GÓMEZ, 1998, pp. 340-343 (il.) • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 41-42 y 157.

Exposiciones

SIGNOS (1994) • PINTOR (1998).

Observaciones

Este dibujo pudo formar parte de una serie junto con otros dibujos correspondientes al resto de la cúpula que no se han localizado.

Título **Adoración del Dulce Nombre de Jesús**

Número de catálogo **10**
Fichas asociadas

Cronología 1668

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera dorada y policromada

Técnica

Dimensiones 194 x 144 cms. (zona visible del lienzo) y 210 x 160 cms. (c.m.)

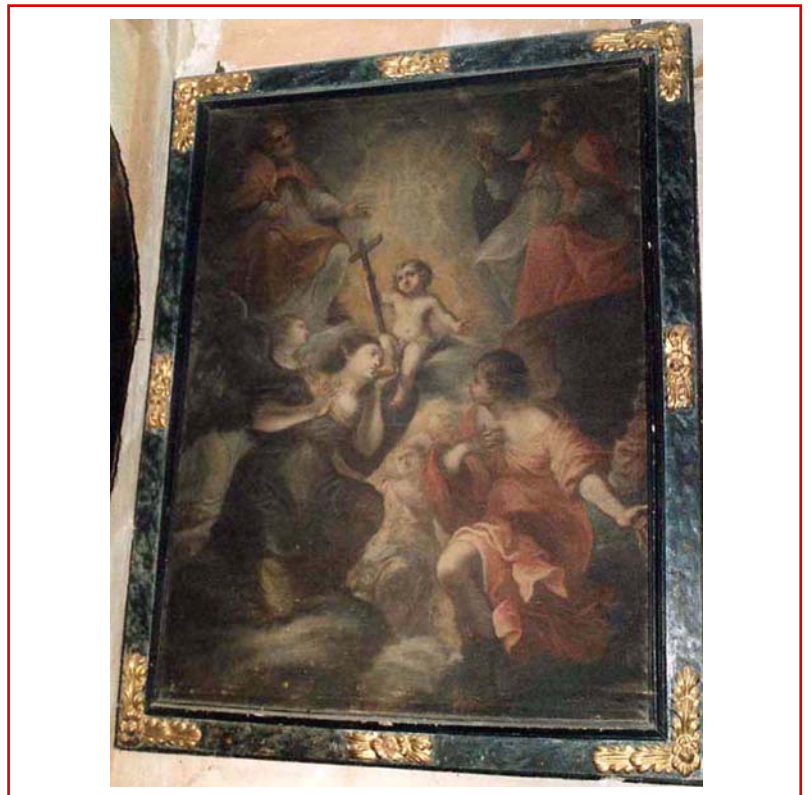
Inscripciones "[...] Berdusan / 1668" (áng. inf. dcho.)

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla del Santo Cristo de los Milagros, sacristía.

Estado de conservación Regular-malo.

Descripción

La obra presenta una composición en aspa en la que la figura del Niño Jesús, sentado sobre un trono de nubes y con una cruz en la mano derecha, ocupa el centro óptico; sobre él, el anagrama de Cristo con la cruz sobre el palo de la "H" entre Dios Padre (izda.), con el cetro y el nimbo triangular, y el Espíritu Santo personalizado (dcha.), con el corazón llameante. Por debajo del Niño, en primer plano, dos ángeles mancebos (y algunos más tras ellos) arrodillados sobre nubes dirigen sus miradas de adoración hacia él e incluso el de la izquierda besa con delicadeza su pie derecho.



Ilustraciones del apéndice gráfico 72

Historia

Bibliografía y direcciones electrónicas

TORMO Y CERVINO, 1942, p. 88 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159.

Exposiciones

Observaciones

Junto a este cuadro, sobre la calajera de la sacristía, hay otro un marco idéntico en el que se ha colocado un lienzo de la *Inmaculada* que parece no pertenecerle.

Título **San Joaquín con la Virgen Niña**

Número de catálogo
Fichas asociadas

11

Cronología h. 1668

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco en madera tallada, dorada y policromada

Técnica

Dimensiones 113 x 85 cms. (zona visible del lienzo) y 126 x 98 cms. (c.m.)

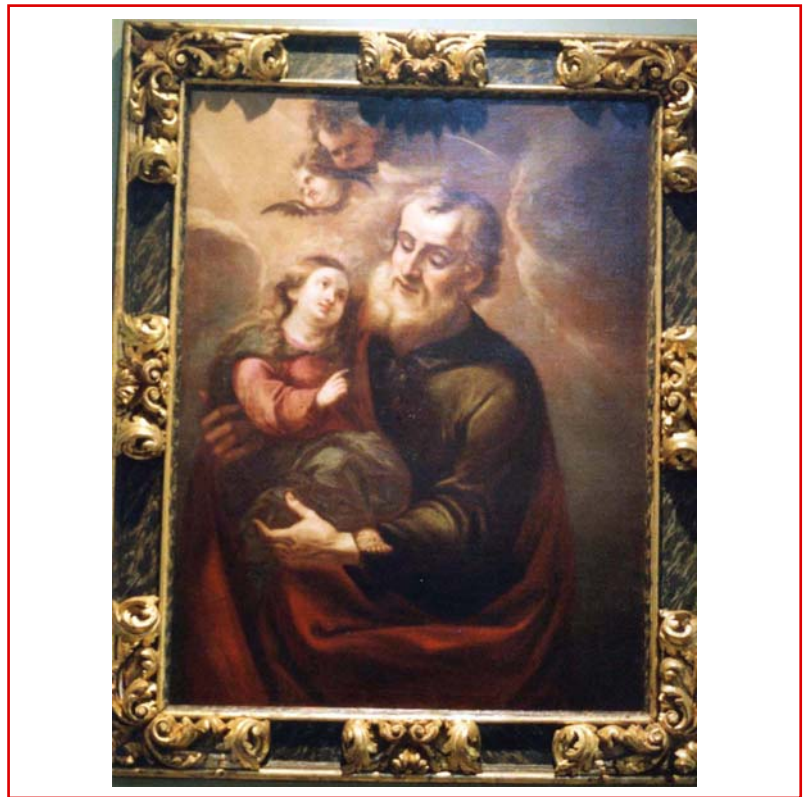
Inscripciones

Localización Huesca, Museo Diocesano, salas de arte de Renacimiento y Barroco

Estado de conservación Bueno

Descripción

Joaquín, de medio cuerpo, con túnica parduzca y manto rojo, sostiene entre sus brazos a la Virgen, que viste túnica carmín y manto verde oscuro. Ambos intercambian miradas de ternura paterno-filial. Fondo de rompimiento de gloria en tonos ocres-dorados con cabezas aladas de angelitos y nubes densas.



Ilustraciones del apéndice gráfico 73

Historia

Restaurado en 2000 (Taller Diocesano de Restauración, Huesca).

Bibliografía y direcciones electrónicas

NAVAL MAS, 2001 • NAVAL MAS, 2003, pp. 161-162

Exposiciones

Observaciones

En algunas publicaciones se nombra, erróneamente, como *San José con el Niño*.

Título **Aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua**

Número de catálogo
Fichas asociadas

12

Cronología 1669

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera dorada y policromada

Técnica

Dimensiones 165 x 122 cms. (zona visible del lienzo) y 175 x 132 cms. (c.m.)

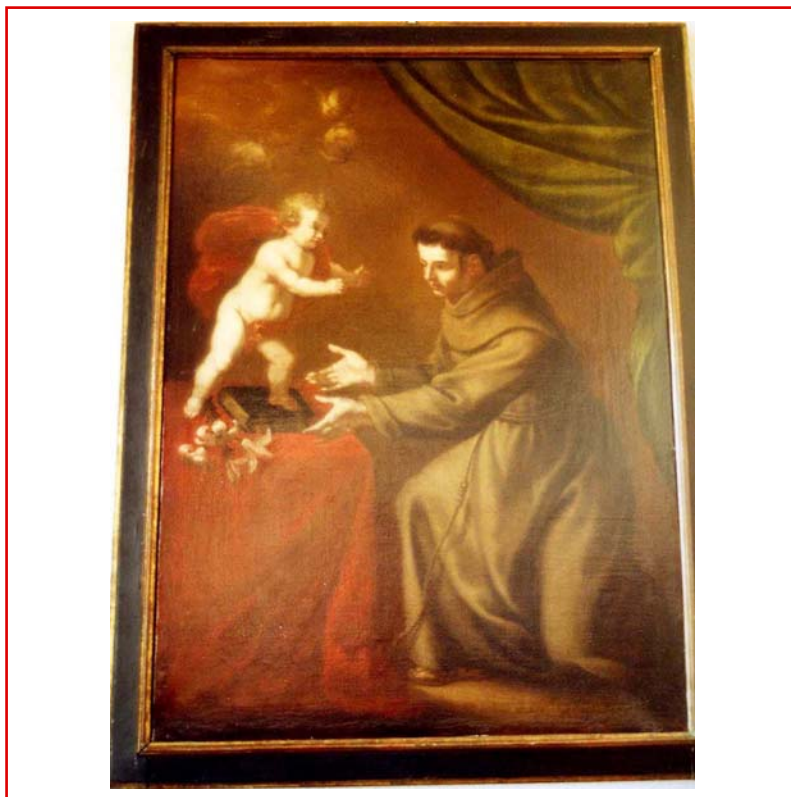
Inscripciones "Vicente Berdusan / fa^t. año 1669" (áng. inf. dcho.)

Localización Ejea de los Caballeros (Zaragoza), Ayuntamiento, despacho de alcaldía

Estado de conservación Regular

Descripción

El santo, semiarrodillado, dirige su mirada y extiende sus manos hacia el Niño que, desnudo y con un vistoso manto rojo que actúa como paño de pureza, se sitúa sobre una mesa vestida en la que se disponen un libro cerrado -en el que posa un pie- y un ramo de azucenas. En el ángulo superior derecho una cortina verde recogida completa el decorado y en el fondo, neutro y de tonos marrones-dorados, se vislumbran varias cabezas aladas de angelitos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 74

Historia

Procede de la colección particular de Carmen Uguet de Resayre y Pérez de Ciriza de Ablitas (Navarra). Fue adquirido por el Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros a *Subastas La Habana* en el año 2000 por 1.500.000 pts.

Bibliografía y direcciones electrónicas

LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 147-149 • GARCÍA GAINZA, 1998, p. 71 • FERNÁNDEZ GRACIA, 1998, p. 128 • CATÁLOGO, 2000, núm. 93 • GIL ORRIOS, 2003, p. 168.

Exposiciones

VIRGEN (2003), núm. 56

Observaciones

En algunas publicaciones se da la fecha de "1665".

Título ***Glorificación de san Acacio mártir***

Número de catálogo **13**
Fichas asociadas

Cronología 1670
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 190 x 127 cms. (s.m.). Marco moderno

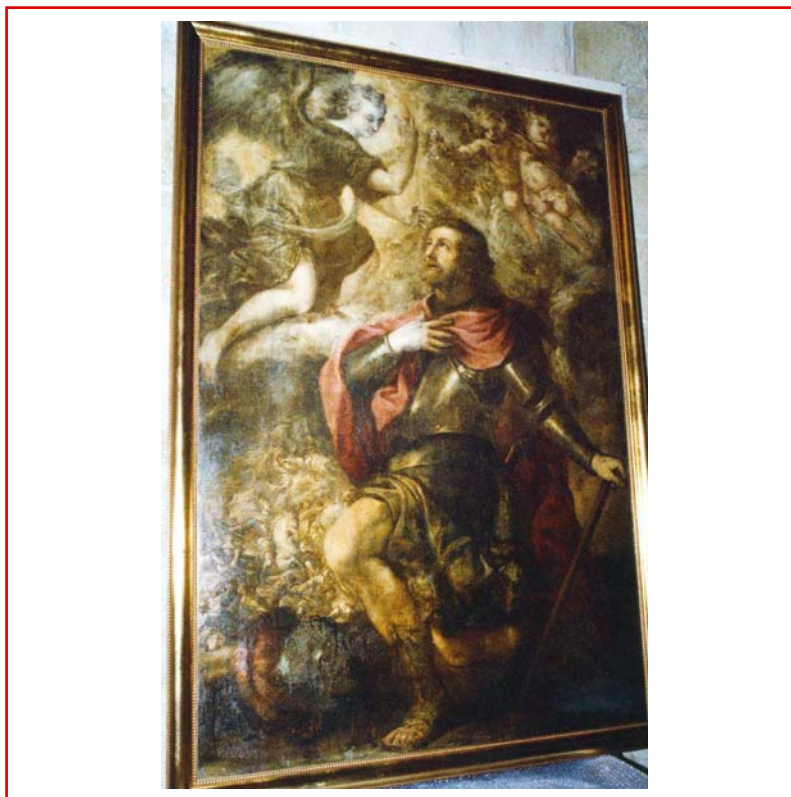
Inscripciones "Vicente Berdusan / fa^t. 1670" (áng. inf. izdo.)

Localización Biota (Zaragoza), casa parroquial, sala de exposiciones

Estado de conservación Bueno

Descripción

El cuadro representa, según nuestra interpretación, a san Acacio, patrón de Biota. Este santo-soldado aparece, rodilla en tierra y en posición de tres cuartos, dirigiendo su mirada hacia el ángulo superior izquierdo, donde se sitúa un ángel. El personaje principal, barbado y de mediana edad, cubre la mitad superior de su cuerpo con armadura, lleva una vistosa capa carmesí sobre los hombros y un calzado similar a las *caligae* romanas (sandalia de suela de cuero y tiras anudadas); a sus pies se dispone un casco con penacho. Con su mano derecha sujeta la capa a la altura del pecho, mientras con la izquierda porta un bastón de mando en el que se apoya levemente. La composición se completa y equilibra con dos angelotes en el ángulo superior derecho que llevan una corona de flores y la palma de los mártires y, en el ángulo inferior izquierdo, con una escena de batalla en la que destaca la figura del santo montando un caballo blanco en corveta sobre una masa informe de cuerpos que pelean o yacen como consecuencia de la lucha; sobre ellos aparece también el ángel, entre nubes y sosteniendo una espada. El resto del fondo del cuadro es indefinido y especialmente luminoso en la mitad superior.



Ilustraciones del apéndice gráfico 75-78

Historia

Hasta la instalación de la sala de exposiciones parroquial (1986), el cuadro estuvo almacenado en el coro de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Abbad menciona la existencia en ella de un retablo de pintura dedicado a san Acacio, cuyo lienzo central podría ser la obra que nos ocupa, pues la tela estaba clavada en una tablazón y carecía de marco. Fue objeto de una desafortunada limpieza en fecha imprecisa y restaurado en 2001 (Restauro Aragón S.L., Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

ABBAD RÍOS, 1957, p. 557 • LOZANO LÓPEZ, 2003 b, pp. 301-309.

Exposiciones

JOYAS (2003).

Observaciones

La existencia de la obra fue dada a conocer en 1999 por el cura párroco durante un ciclo de conferencias organizadas por el ayuntamiento de Ejea de los Caballeros para conmemorar el tricentenario de la muerte de Berdusán.

Título **San José y el Niño Jesús**

Número de catálogo **14**
Fichas asociadas

Cronología h. 1670

Óleo sobre lienzo (pintura). Marco de época en madera dorada y policromada.

Técnica

Dimensiones 134 x 98 cms. (s.m.) y 134 x 98 cms. (c.m.)

Inscripciones "Vic^{te}, Ber / dusan fa^t," (áng. inf. dcho.)

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 18

Estado de conservación Bueno

Descripción

San José, a la derecha de la composición, con amplio y vistoso manto marrón, camina junto al Niño, al que lleva de la mano, mientras con la izquierda sujeta su manto y la vara florida. El Niño dirige una dulce mirada hacia su padre. Sobre él, equilibrando la composición, un rompimiento de gloria con cabezas de querubines entre nubes, la paloma del Espíritu Santo y Dios Padre con el orbe señalando a Jesús con la diestra. La escena transcurre en un paisaje abierto de horizonte bajo en el que se aprecian algunas construcciones.



Ilustraciones del apéndice gráfico 230

Historia

Procede del colegio dominico de San Vicente Ferrer en Zaragoza. Ingresó en el museo a raíz de la Desamortización, entre 1836 y 1848. N.I.G. 10.151. Restaurado en el año 2003 (taller de restauración del Museo de Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, 1848, f. 110 v, núm. 55 • CATÁLOGO, s.f., f. 1 v, núm. 18 • COMISIÓN, 1867, p. 57, núm. 166 • VIÑAZA, 1894, p. 35 • ANÓNIMO, 1928, p. 38, núm. 103 • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, p. 64, núm. XIX • GAYA NUÑO, 1968, p. 860 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • CATÁLOGO, 1972, pp. 18 y 147, núm. 98 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, pp. 509-510 y 533 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 95 • BELTRÁN LLORIS, 1982 / 1991, p. 468 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 453 (il.) • BELTRÁN LLORIS Y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 174 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 156 y 158 y 174 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 b, núm. 15 (il.) • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 38-40, núm. 1 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, pp. 69-70 • LOZANO LÓPEZ, 1997, p. 421 • VV.AA., 1998, pp. 70, 91 y 110-111 • VV.AA., 1999 b, pp. 11 y 46-47 (il.) • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 300-301.

Exposiciones

SAN JOSÉ (1972), núm. 98 • VICENTE (1990), núm. 15 • BERDUSAN (1999)

Observaciones

Isidro López Murías (LÓPEZ MURÍAS, 1990 a) lo da como fechado en 1672. Esta parte de la inscripción, si existió, ya no es visible, pues en esa zona se ha perdido la capa pictórica.

Título **Retablo de san Martín de Tours**

Número de catálogo **15**

Fichas asociadas 15a-15b

Cronología 1671

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada y dorada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 790 x 520 cms.

Inscripciones (Ver ficha 15a)

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla de San Martín de Tours

Estado de conservación Bueno-regular

Descripción

Retablo con cuerpo de calle y piso únicos y ático con la misma distribución; en el cuerpo, un gran lienzo que representa la glorificación del santo titular (**cat. 15a**) enmarcado por amplia y fina moldura y flanqueado por cuatro columnas con capitel corintio (dos a cada lado) que apoyan sobre los dinteles de sendas puertas emplazadas en los extremos del sotabanco. Dichas columnas tienen su tercio inferior decorado con puntas de diamante y los dos superiores estriados. Sobre los capiteles se dispone un entablamento con decoración vegetal rematada por un denticulado que discurre también sobre la zona central y, sobre el entablamento, frontones curvos en los que apoyan sendos escudos de los encargantes. El ático tiene en su zona central un lienzo de *San Simón y san Judas* (**cat. 15b**) flanqueado por dos finas columnas y, en los extremos, por dos aletones, y remata en frontón triangular partido por un óculo moldurado cubierto con placas de cristal que permite el paso de la luz procedente de un vano practicado en el muro.



Ilustraciones del apéndice gráfico 96-99 y 103

Historia

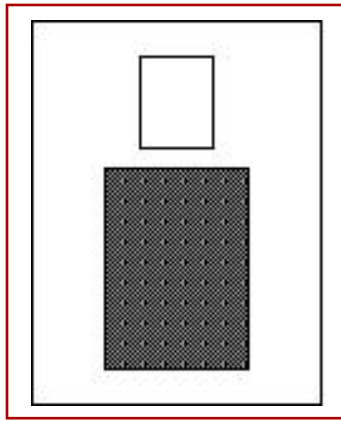
Encargo de Magdalena Sanz de Latrás, condesa de Atarés.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, p. 58 • VV.AA., h. 1889 / 1994 a, p. 462 • ARCO Y GARAY, 1910, pp. 41-42 y 47 • ARCO Y GARAY, 1918, p. 87 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 94 • ANÓNIMO, 1928 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 102 • TORMO Y CERVINO, 1942, p. 89 • GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945, p. 100 • ARCO Y GARAY, 1954, pp. 68-70 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 25 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • NAVAL MAS, 1980, t. I • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, pp. 450 • DURÁN GUDIOL, 1987, pp. 110 y ss. • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152 y 177 • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 158 • LOZANO LÓPEZ, 1997, p. 432 • FONTANA CALVO, 1998, pp. 154 (nota 293) • VV.AA., 1998, pp. 59 (il.), 71, 74 y 108 • VV.AA., 1999 b, p. 9 (il.) • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 104, 155-157 (il.) y 173.

Exposiciones

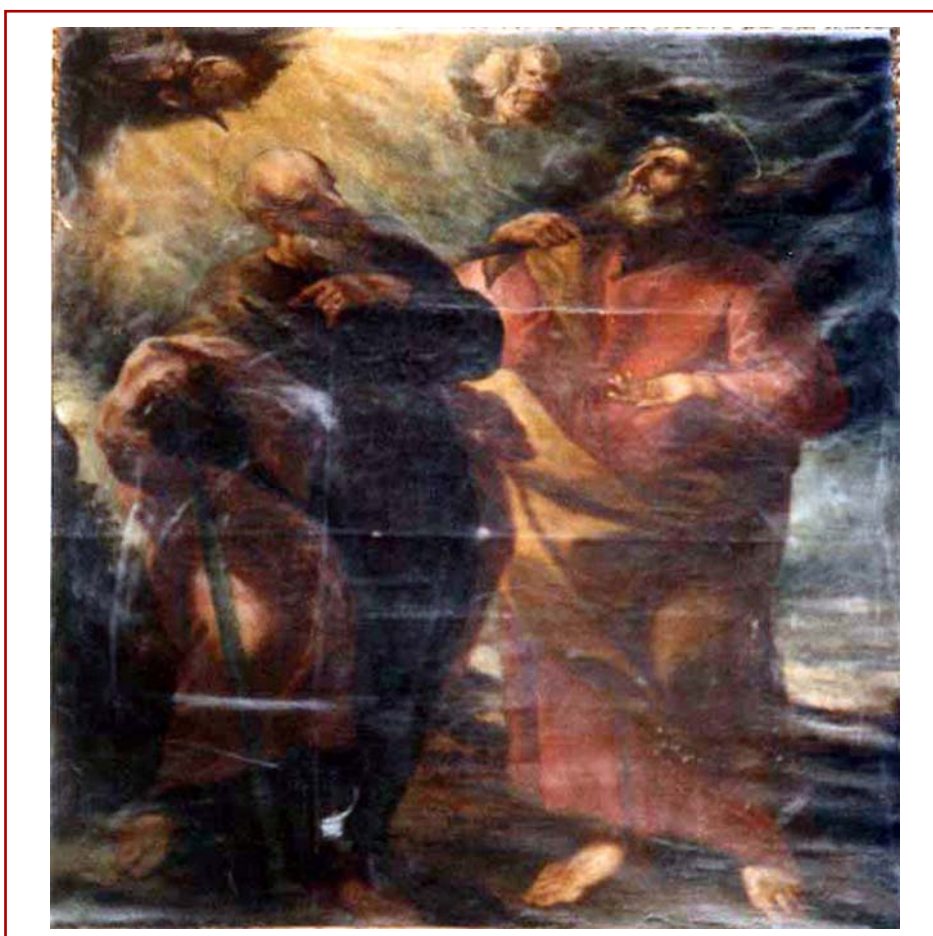
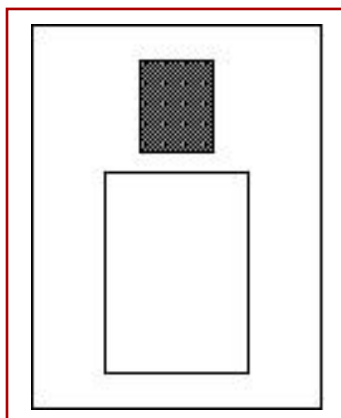
Observaciones



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Martín de Tours. Retablo de san Martín de Tours, lienzo de la ***Glorificación de san Martín***, 328 x 210 cms.

Descripción

En el centro de la composición, el santo vestido de pontifical, en acusado *contraposto*, sosteniendo el báculo con la mano izquierda y llevando la derecha hacia el pecho, mientras eleva su mirada hacia lo alto, donde se dispone una gloria formada por ángeles músicos y cabecitas aladas. En la parte inferior y en segundo plano, a ambos lados del titular, dos escenas habituales y complementarias de su iconografía: a la izquierda, san Martín, a caballo, parte su capa con la espada para ofrecerla a un mendigo semidesnudo ante un fondo arquitectónico que semeja el arco de entrada a una ciudad (Amiens). A la derecha, la aparición en sueños de Cristo a san Martín vistiendo el trozo de manto entregado al pobre en presencia de dos ángeles. Firmado y fechado: "Vicente Ber / dusan, fa^t, 1671" (áng. inf. izdo.).



Huesca, iglesia catedral, capilla de San Martín de Tours. Retablo de san Martín de Tours, lienzo de **San Simón y san Judas**, 202 x 150 cms.

Descripción

Los dos santos mártires se sitúan en un paisaje natural con una línea de horizonte baja que monumentaliza sus figuras, que además adoptan posturas dinámicas diferenciadas. Simón apoya su mano derecha sobre la sierra, instrumento de su martirio que le identifica, cuya disposición diagonal crea una cierta tensión con la flexión de la pierna derecha y la curvatura en "S" del manto rosáceo. Judas Tadeo, por su parte, eleva su rostro hacia el rompimiento de gloria del ángulo superior izquierdo y apoya sobre su hombro la maza, su atributo característico.

Título **Virgen con el Niño**

Número de catálogo **16**
Fichas asociadas

Cronología h. 1670

Óleo sobre lienzo. Marco moderno

Técnica

Dimensiones 137 x 98 cms. (s.m.) y 149 x 111 cms. (c.m.)

Inscripciones (Posible firma en ángulo inferior derecho, ilegible por el estado de la capa pictórica).

Localización Huesca, convento de Santa Teresa de MM. carmelitas descalzas, claustro

Estado de conservación Regular: destensamientos, repintes y algún pigmento alterado.

Descripción

La Virgen aparece sentada y de medio cuerpo, vestida con túnica de color carmín, manto azul y un velo transparente en el escote. Con la mirada ausente, sostiene levemente con sus manos un paño o gasa casi transparente que deja al descubierto el cuerpo desnudo del Niño Jesús (al que se le añadió en fecha imprecisa un tosco repinte), que se sitúa sobre un orbe y se sostiene de pie con su brazo izquierdo agarrado al cuello de su madre.

El fondo es neutro, en tonos verdosos que tienden a amarillos-anaranjados en el resplandor de la aureola estrellada que rodea la cabeza de la Virgen, y en él aparecen dos grupos de cabezas de angelitos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 155

Historia

Además del paño de pureza que cubre el sexo de Jesús, y en fecha igualmente imprecisa, se añadió un repinte -luego eliminado- en el escote de la Virgen.

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Título Lienzo central del *retablo de la Asunción de la Virgen*

Número de catálogo

17

Fichas asociadas

Cronología 1672

Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 500 x 300 cms.

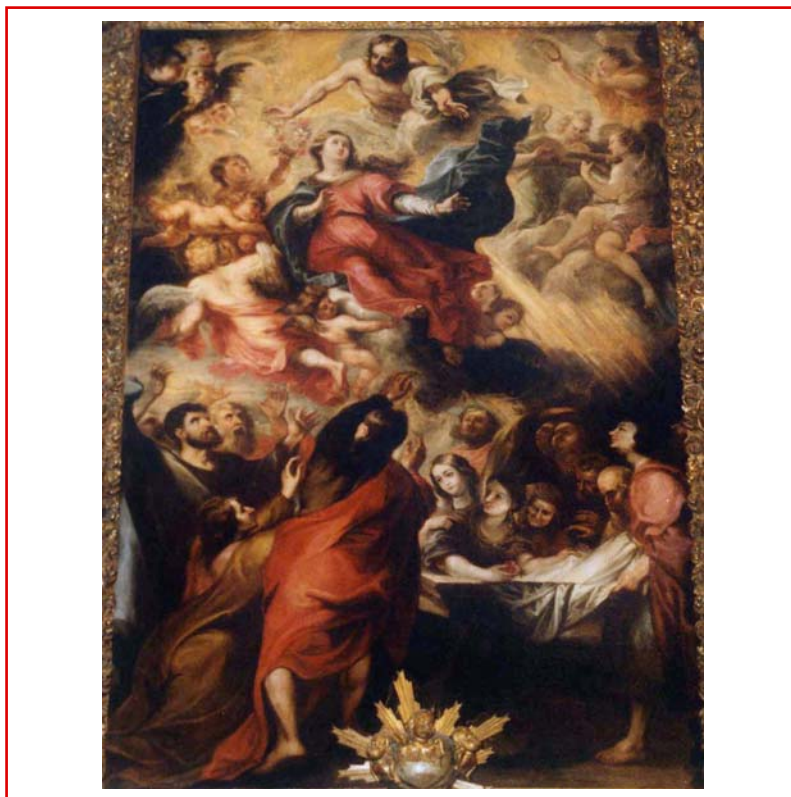
Inscripciones "VIC. VERDUSA / FA^t. 1672" (zona inf. dcha.)

Localización Huesca, iglesia parroquial de Santo Domingo y San Martín, retablo mayor

Estado de conservación Bueno

Descripción

La composición se articula en dos planos bien diferenciados: en el inferior-terrenal los apóstoles y las tres santas mujeres arrojan flores al sepulcro marmóreo vacío, en el que únicamente se halla el sudario. En el superior-celestial, los ángeles transportan el cuerpo de María asunta (asunción pasiva, frente a la ascensión activa y propia de Cristo) hacia Jesús, que la acoge con los brazos abiertos. Alrededor, ángeles músicos y otros con coronas, tal vez como adelanto del siguiente episodio del ciclo, la Coronación, con la que en ocasiones se confunde o fusiona la Asunción.



Ilustraciones del apéndice gráfico 131-134

Historia

El lienzo fue acomodado en un retablo posterior. Restaurado en 1999.

Bibliografía y direcciones electrónicas

LATASSA Y ORTÍN, h. 1769-1801, t. I, pp. 229-230, doc. 14 • ARCO Y GARAY, 1914, p. 15 • ARCO Y GARAY, 1918 • COMISIÓN, 1921, p. 216 • ARCO Y GARAY, 1931, p. 609 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 135 • TORMO Y CERVINO, 1942, p. 161 • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • ARCO Y GARAY, 1954, pp. 68-70 • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 66 • CAMÓN AZNAR, 1977, pp. 195 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 95 • NAVAL MAS, 1980, t. I • GARCÍA GAINZA, 1980 -1996, t. I, p. XLI • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 151-152, 156 y 178 • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 158 • LOZANO LÓPEZ, 1997, p. 431 • VV.AA., 1998, pp. 74, 93, 108 y 111 (il.) • VILLACAMPA, 2000 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 30, 42, 82, 157 y 191

Exposiciones

Observaciones

Título **Retablo de la Virgen del Pilar**

Número de catálogo **18**

Fichas asociadas 18a y 19

Cronología h. 1672-1673

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 780 x 675 cms. (aprox., sin incluir el zócalo de ladrillo).

Inscripciones (Ver ficha 18a)

Localización Huesca, monasterio nuevo de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas, iglesia, presbiterio

Estado de conservación Bueno

Descripción

El retablo, actualmente dispuesto sobre un zócalo de ladrillo y despojado del ático, presenta un sotabanco donde se han colocado sendos copetes que pertenecieron a los retablos colaterales. La predela presenta en los netos dos tablas pintadas, de escasa calidad, que representan a *Santa Clara* (plinto de la izquierda) y *San Francisco con el Niño Jesús* (plinto de la derecha), y en las casas otras dos en forma de escudo, no mejores, con *San Ramón Nonato* (izda.) y *San Antonio* (dcha.). El cuerpo está formado por una sola calle y piso y presenta un gran lienzo de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (cat. 18a) ricamente enmarcado por finas pilastras cajeadas y columnas salomónicas (una en cada lado), cubiertas de abundante decoración vegetal. Un entablamento bastante desarrollado y anguloso da paso al ático, que contenía una pintura del *Calvario* (cat. 19) y del cual sólo se han conservado los elementos ornamentales extremos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 142-145

Historia

Es el retablo mayor de la antigua iglesia del convento. Al ser acomodado a su nueva ubicación, se sobrelevó mediante un zócalo de ladrillo y se retiró el ático, formado por un lienzo del *Calvario* y su correspondiente enmarcación. Sufrió graves daños durante la guerra civil y fue restaurado en 1957 (Hermanos Navarro, Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 150-151 • NAVAL MAS, 1980, t. I • VV.AA, 1995 b, p. 75 (il.) • PEÑART PEÑART, 1992, pp. 319-320 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159 • LOZANO LÓPEZ, 1997, pp. 427-430 (il.) • FONTANA CALVO, 1998, pp. 153-154 y 328 (il.) • VV.AA., 1998, pp. 74-75, 99 y 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 82, 157, y 183-184 (il.)

Exposiciones

Observaciones

Título **Calvario**

Número de catálogo **19**
Fichas asociadas

Cronología h. 1672 -1673

Óleo sobre lienzo (pintura). Marco de madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 210 x 162 cms.

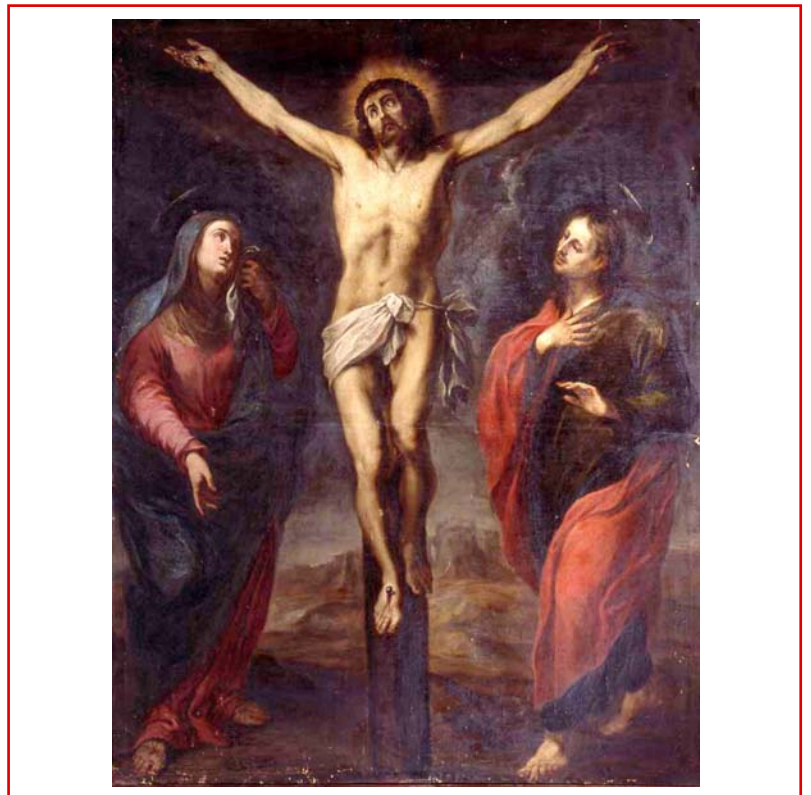
Inscripciones

Localización Huesca, monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas, escalera del claustro

Estado de conservación Bueno

Descripción

Habitual disposición con un Cristo de cuatro clavos en el centro, con la mirada hacia lo alto en actitud expirante, flanqueado por la Virgen y san Juan Evangelista, que se disponen de pie y con sus cuerpos girados hacia el crucificado. María enjuga sus lágrimas con una pañuelo blanco mientras Juan, más sereno, se lleva su mano derecha hacia el pecho. En el fondo abierto de paisaje se vislumbra un recinto amurallado con torreones circulares emplazado sobre un promontorio.



Ilustraciones del apéndice gráfico 150

Historia

Lienzo que originalmente ocupaba el ático del retablo mayor de la iglesia. La mazonería que lo enmarcaba fue, al parecer, vendida y trasladada a Pamplona.

Bibliografía y direcciones electrónicas

TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 150-151 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 159 • LOZANO LÓPEZ, 1997, pp. 427-430 • FONTANA CALVO, 1998, pp. 153-154 y 328 (il.) • VV.AA., 1998, pp. 75 y 108 • VV.AA., 1999 b, p. 41 (il.) • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 82, 157 y 183.

Exposiciones

Observaciones

Título **San Francisco de Asís**

Número de catálogo **20**
Fichas asociadas

Cronología h. 1672-1673

Óleo sobre lienzo (pintura). Marco moderno

Técnica

Dimensiones 210 x 132 cms.

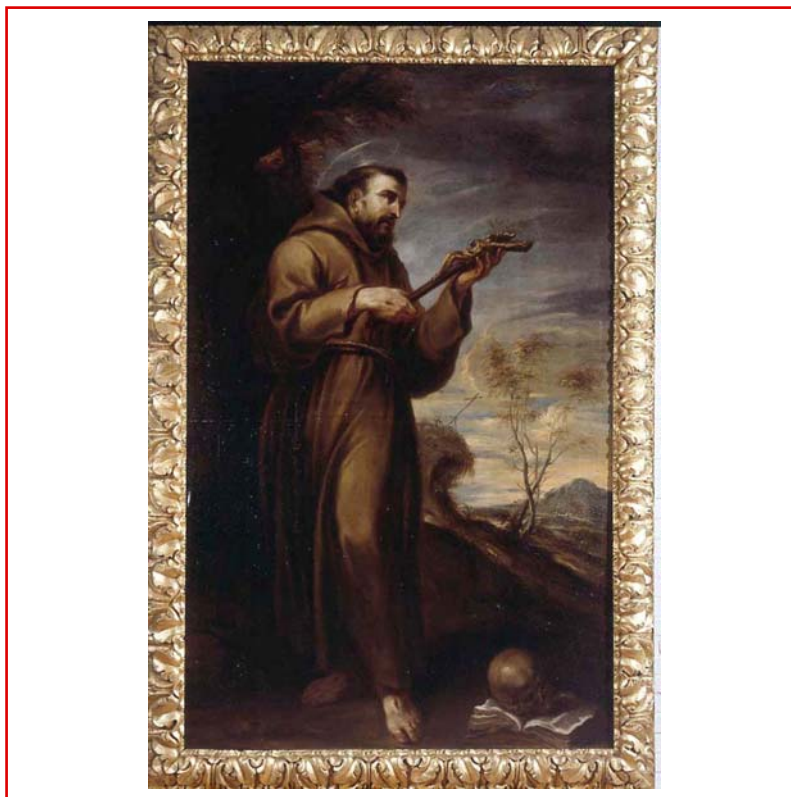
Inscripciones

Localización Huesca, monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas, iglesia, coro alto

Estado de conservación Bueno

Descripción

El santo ha sido representado joven, con barba rala y descuidada, tonsura monacal y rostro ascético de pómulos salientes y mejillas hundidas. Se dispone de pie y en acusada torsión sobre un escenario natural, vestido con hábito parduzco ceñido con cingulo anudado. Sujeta con ambas manos un crucifijo ante el cual parece orar y muestra las cinco llagas (manos, pies y costado, esta última visible a través de un roto del sayal) como evidencia de la estigmatización que soportó durante dos años. A sus pies, un cráneo sobre un libro abierto. Tras el santo se sitúa una masa arbórea a contraluz que da paso a un bellissimo paisaje campestre con luz de atardecer.



Ilustraciones del apéndice gráfico 151

Historia

Lienzo que originalmente formaba parte de un retablo que ocupaba el frente del transepto (lado del Evangelio) de la iglesia antigua. De la mazonería de ese retablo sólo se ha conservado el copete, actualmente incorporado al sotabanco del retablo mayor de la iglesia.

Bibliografía y direcciones electrónicas

TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 150-151 • NAVAL MAS, 1980, t. I • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 c, pp. 300-301 (ilust.) • LOZANO LÓPEZ, 1997, pp. 427-430 • FONTANA CALVO, 1998, pp. 153-154 y 329 (il.) • VV.AA., 1998, pp. 74-75, 108 y 154-155 (il.) • VV.AA., 1999 b, pp. 12 y 56-57 (il.) • PALLARÉS FERRER, 2001, p. 157.

Exposiciones

SIGNOS (1994) • PINTOR (1998) • BERDUSÁN (1999).

Observaciones

Título **Santa Clara**

Número de catálogo **21**
Fichas asociadas

Cronología h. 1672-1673

Óleo sobre lienzo (pintura). Marco moderno

Técnica

Dimensiones 210 x 132 cms.

Inscripciones

Localización Huesca, monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas, claustro

Estado de conservación Bueno-regular

Descripción

La santa, vestida con el hábito de su orden, aparece de pie y de tres cuartos, sosteniendo con sus dos manos el ostensorio eucarístico, su atributo principal, que descansa sobre un paño volado de color carmín. La custodia es dorada y tiene forma de templete cerrado con cristales en sus caras laterales. El fondo es neutro y en él se abre un resplandor con un par de cabezas de angelitos entre nubes.



Ilustraciones del apéndice gráfico 153

Historia

Lienzo que originalmente formaba parte de un retablo que ocupaba el frente del transepto (lado de la Epístola) de la iglesia antigua. De la mazonería de ese retablo sólo se ha conservado el copete, actualmente incorporado al sotabanco del retablo mayor de la iglesia. El cuadro resultó muy dañado por un proyectil durante la guerra civil y fue restaurado en 1957 (¿?).

Bibliografía y direcciones electrónicas

TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 150-151 • NAVAL MAS, 1980, t. I • PEÑART PEÑART, 1992, pp. 319-320 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 c, p. 300 • LOZANO LÓPEZ, 1997, pp. 427-430 • FONTANA CALVO, 1998, pp. 153-154 y 329 (il.) • VV.AA., 1998, pp. 74-75, 108 y 156-157 (il.) • VV.AA., 1999 b, pp. 12 y 54-55 (il.) • PALLARÉS FERRER, 2001, p. 157.

Exposiciones

PINTOR (1998) • BERDUSÁN (1999).

Observaciones

Título **Curación milagrosa de san Bernardo (Aparición de la Virgen a san Bernardo con san Benito y san Lorenzo)**

Número de catálogo **22**
Fichas asociadas

Cronología 1673
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 292 x 399 cms.

Inscripciones "[Vi]çente Ver / dusan / fa^t, 1673" (sobre un papel depositado en el borde del mantel rojo)

Localización **Zaragoza, antigua maternidad (Diputación de Zaragoza)** (localización provisional)

Estado de conservación Bueno

Descripción

Los dos monjes que acompañan al santo coinciden con la aparición milagrosa y se mezclan espacial – no temporalmente- con ella en torno al lecho del enfermo, que centra la composición y le da profundidad mediante su disposición escorzada. En el lateral derecho se abre un vano con cortinaje recogido a través del cual vemos al monje orando ante un altar con una imagen de la Inmaculada y, en un plano anterior y a contraluz, otro religioso llevando un platillo con comida para el enfermo; en este caso, estos dos personajes (los mismos que acompañaban al santo) se sitúan en otra estancia distinta pero coinciden en el tiempo con la aparición y curación, pues ésta es consecuencia directa de la oración. La escena principal presenta una disposición piramidal cuyo vértice sería la figura de san Lorenzo. Éste, como san Benito –que gira su cabeza hacia lo alto-, se sitúan ligeramente elevados, convirtiéndose así en el elemento de unión con el plano celeste, que ocupa casi la mitad superior del lienzo, donde se desarrolla una gloria con ángeles músicos. La Virgen, sin embargo, se muestra especialmente cercana al santo, al que acaricia con acusado sentido maternal.



Ilustraciones del apéndice gráfico 171-175

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 11.991. Depositado desde 1923 en la sacristía del monasterio. Trasladado en 2002 para su restauración al edificio de la antigua maternidad. Restaurado en 2003 (M^a. Pilar Bea González-Christine Larsen Pehrzon, Zaragoza). En espera de ubicación definitiva.

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 105 v, núm. 33 • CATÁLOGO, Grupo VI, 1863, f. 2v-3, núm. 43 • CATÁLOGO, Grupo IV, s.f., f. 3, núm. 38 • CATÁLOGO, Grupo VIII, s.f., f. 12, núm. 74 • COMISIÓN, 1867, p. 66, núm. 214 • ARAUJO, 1875, p. 163 • VIÑAZA, 1894, t. IV, p. 35 • ALLUÉ SALVADOR, 1916, p. 9 • LÓPEZ LANDA, 1918, p. 50 • SOLÁ, 1929, p. 133 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • BLANCO TRÍAS, 1949, pp. 179 y 211-212 • GUINARD, 1967, p. 195 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • TORRALBA SORIANO, 1975, p. 12 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 533 • MORALES Y MARÍN, 1980, pp. 95 • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • ARRÚE UGARTE, 1991, p. 360 • CALVO RUATA, 1991, pp. 42-44 y 70, núm. 7 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 56-58, núm. 10, fig. 10 • VV.AA., 1993, p. 50 • VV.AA., 1998, pp. 72-74 y 110-111 • VV.AA., 2003, p. 544.

Exposiciones

Observaciones

Forma una serie junto con los núms. 23, 24 y 25.

Título **San Bernardo obligando al demonio a sustituir una rueda de su carroza (El milagro de la rueda)**

Número de catálogo **23**
Fichas asociadas

Cronología 1672
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 295 x 434 cms.

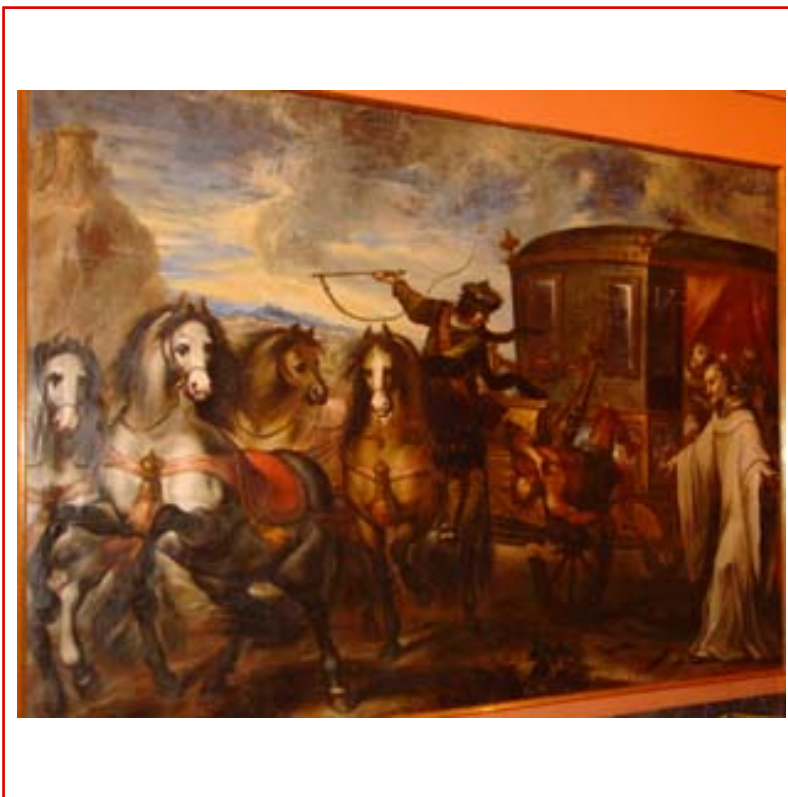
Inscripciones "VIÇEº, VERDV^N, / faç^t 1672" (en el carruaje, bajo la mano derecha de san Bernardo)

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 18

Estado de conservación Bueno

Descripción

Se trata de la representación de un suceso acaecido en uno de los tres viajes que san Bernardo hizo a Italia (tal vez el que realizó para asistir al concilio de Pisa, durante el papado de Inocencio II). Al atravesar los Alpes, el demonio rompió una rueda del carruaje para que se despeñara por un angosto y peligroso camino, momento en el que san Bernardo mandó al maligno que supliera con su cuerpo la parte rota de la rueda. Esta escena fue resuelta por Berdusán concediendo un protagonismo especial al carruaje, los cuatro caballos y el cochero, cuya figura centra la composición, mientras los dos verdaderos protagonistas, san Bernardo y el diablo, ocupan un lugar secundario. Fondo de paisaje abierto con celaje agitado en fríos tonos azules, peñascos y fortalezas, montañas nevadas y lugares habitados.



Ilustraciones del apéndice gráfico 180-184

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 11.992. En 1923 fue depositado en la sacristía del monasterio. Limpiado en 1998 (taller de restauración del Museo de Zaragoza) y expuesto en la sala del Museo dedicada a Berdusán. Actualmente en proceso de restauración (Siena Conservación-Restauración S.C., Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 105, núm. 14 • CATÁLOGO, Grupo VI, 1863, ff. 2-3, núm. 33 • CATÁLOGO, Grupo IV, s.f., f. 1v, núm. 9 • CATÁLOGO, Grupo VIII, s.f., f. 13, núm. 115 • COMISIÓN, 1867, p. 67, núm. 223 • ARAUJO, 1875, p. 163 • VIÑAZA, 1894, t. IV, p. 35 • ALLUÉ SALVADOR, 1916, pp. 9-10 • LÓPEZ LANDA, 1918, p. 50 • SOLÁ, 1929, p. 133 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • BLANCO TRÍAS, 1949, pp. 179 y 211-212 • GUINARD, 1967, p. 195 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • TORRALBA SORIANO, 1975, p. 12 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 533 • MORALES Y MARÍN, 1980, pp. 94 • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • ARRÚE UGARTE, 1991, p. 360 • CALVO RUATA, 1991, pp. 42-44 y 71, núm. 9 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 54-56, núm. 9, fig. 9 • VV.AA., 1993, p. 50 • VV.AA., 1998, pp. 72-74, 78 (il.) y 110-111 • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 302-303 (il. 247).

Exposiciones

Observaciones

Forma una serie junto con los núms. 22, 24 y 25.

Título **Conversión del duque Guillermo de Aquitania por san Bernardo**

Número de catálogo

24

Fichas asociadas

Cronología 1673

Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 293 x 443 cms.

Inscripciones "VIÇENTE, BER [...] / fa^t, 1673" (áng. inf. dcho.)

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 18

Estado de conservación Bueno

Descripción

El cuadro plasma visualmente un conocido episodio de la vida de san Bernardo recogido en *La Leyenda Dorada*, donde se cuenta que, tras un viaje a Nantes (Francia), san Bernardo fue enviado a Parthenay como legado pontificio del papa Inocencio II para acabar con la rebelión del duque Guillermo, excomulgado por haber tomado partido por el antipapa Anacleto. Tras la celebración de una misa, Bernardo salió al pórtico con la forma consagrada en la mano y conminó al duque a acatar la autoridad del papa legítimo, momento en el que Guillermo se arrodilló en señal de arrepentimiento.

La escena se desarrolla en una escenografía grandilocuente de arquitecturas fugadas de corte clasicista y cortinajes de rojo intenso. Los dos protagonistas quedan unidos visualmente por la luz sobrenatural dirigida que emana de la forma consagrada. Alrededor de ellos, grupos de personajes secundarios en actitudes variadas tratados como entidades lumínicas diferenciadas y, en la parte izquierda, un grupo de soldados en sus monturas tras un caballo, de cuartos traseros, que es conducido hacia el fondo por un lacayo.



Ilustraciones del apéndice gráfico 192-196

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 35.261. La restauración se inició en 1986 y finalizó en 1991 (taller de restauración del Museo de Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 111, núm. 81 • CATÁLOGO, Grupo VI, 1863, f. 1v, núm. 24 • CATÁLOGO, Grupo IV, s.f., f. 1, núm. 7 • CATÁLOGO, Grupo VII, s.f., f. 1, núm. 4 • COMISIÓN, 1867, p. 68-69, núm. 232 • VIÑAZA, 1894, t. IV, pp. 35-36 • ALLUÉ SALVADOR, 1916, pp. 9 • LÓPEZ LANDA, 1918, p. 50 • SOLÁ, 1929, pp. 132-133 • ANÓNIMO, 1928, pp. 34 y 37, núm. 95 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • BLANCO TRÍAS, 1949, p. 179 y 211-212 • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • ARCO GARAY, 1954, p. 68 • GUINARD, 1967, p. 195 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, pp. 330 (il.) y 333 • BELTRÁN LLORIS, 1976, p. 196 • CAMÓN AZNAR, 1977, pp. 195-196 (il.) • CASADO ALCALDE, 1978, p. 533 • MORALES Y MARÍN, 1980, pp. 95 • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • BELTRÁN LLORIS Y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 174 • LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 157 y 178 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397 • GÓMEZ, PARRUCA y ROS, 1992 • DÍAZ DE RABAGO, CAMÓN Y GALLEGU, 1992 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 48-50, núm. 6, fig. 6 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, pp. 65-68 • VV.AA., 1993, p. 50 • VV.AA., 1998, pp. 72-74, 110-111 y 158-161 (il.) • MATEO GÓMEZ, 1998, pp. 340-343 (il.) • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 298-299 (il. 243-244).

Exposiciones

OBRAS (1992), núm. 4 • PINTOR (1998).

Observaciones

Forma una serie junto con los núms. 22, 23 y 25.

Título **San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza**

Número de catálogo **25**
Fichas asociadas

Cronología h. 1671
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 275 x 424 cms.

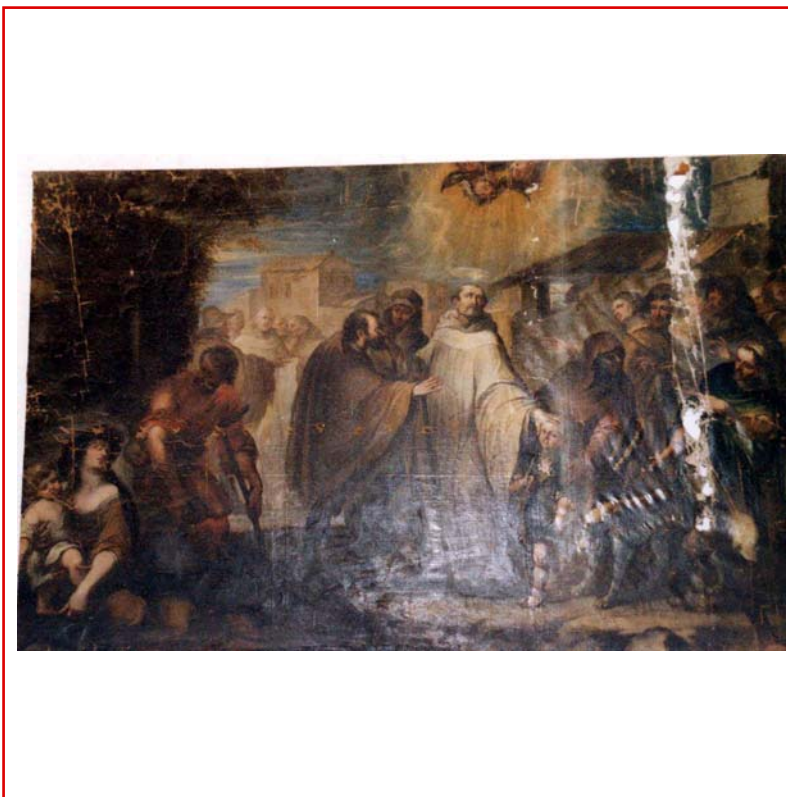
Inscripciones "Vice^{te}, Berdusan / fac^t [¿?]" (áng. inf. dcho., parcialmente oculto por el dobléz del lienzo)

Localización **Zaragoza, antigua maternidad (Diputación de Zaragoza)** (localización provisional)

Estado de conservación Bueno

Descripción

En la zona central, Bernardo, destacado en altura y con la cogulla blanca, dirige su mirada hacia lo alto e impone su mano derecha sobre los ojos de un ciego, mientras su izquierda se posa sobre la cabeza de un niño con el brazo en cabestrillo al que presenta una mujer. Ésta dirige su mirada hacia un personaje que, muletas en mano, señala con su mano al santo como artífice de su curación. En el lateral izquierdo, un cojo se aproxima hacia el santo y vuelve el rostro para cruzar su mirada con una mujer sentada con niño que cierra la composición por este lado. En un segundo plano se sitúan otros dos grupos de personajes: el más centrado, compuesto mayoritariamente por los compañeros de Bernardo, y el de la derecha, formado por un variado conjunto de tipos humanos que asisten como espectadores al evento. Éste se localiza en las afueras de una ciudad cuyas arquitecturas y la masa arbórea de la izquierda forman la ambientación escénica. Un perro -"rara avis" en la pintura de Berdusán- en primer plano añade un elemento de género que aporta verosimilitud, mientras el rompimiento de gloria con ángeles sobre la cabeza del santo nos indica que asistimos a un hecho sobrenatural.



Ilustraciones del apéndice gráfico 208-212

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 11.990. Depositado desde 1923 en la sacristía del monasterio. Trasladado en 2002 para su restauración al edificio de la antigua maternidad. Restaurado en 2003 (M^a. Pilar Bea González-Christine Larsen Pehrzon, Zaragoza). En espera de ubicación definitiva.

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 106 v, núm. 60 • CATÁLOGO, Grupo VI, 1863, f. 2v, núm. 38 • CATÁLOGO, Grupo IV, s.f., f. 3, núm. 39 • CATÁLOGO, Grupo VIII, s.f., f. 10v, núm. 17 • COMISIÓN, 1867, p. 66, núm. 218 • ARAUJO, 1875, p. 163 • VIÑAZA, 1894, t. IV, p. 35 • ALLUÉ SALVADOR, 1916, p. 9 • LÓPEZ LANDA, 1918, p. 50 • SOLÁ, 1929, p. 133 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • BLANCO TRÍAS, 1949, pp. 179 y 211-212 • GUINARD, 1967, p. 195 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • TORRALBA SORIANO, 1975, p. 12 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 533 • MORALES Y MARÍN, 1980, pp. 94 • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990, p. 184 • ARRÚE UGARTE, 1991, p. 360 • CALVO RUATA, 1991, pp. 42-44 y 70-71, núm. 8 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 52-54, núm. 8, fig. 8 • VV.AA., 1993, p. 50 • VV.AA., 1998, pp. 72-74 y 110-111 • VV.AA., 2003, p. 544.

Exposiciones

Observaciones

Forma una serie con los núms. 22, 23 y 24. El conde de la Viñaza (VIÑAZA, 1894) leyó en la inscripción la fecha (hoy ilegible) de 1671, dato que también recoge Begoña Arrúe (ARRÚE UGARTE, 1991).

Título **Santa Ana y el Niño Jesús**

Número de catálogo **26**
Fichas asociadas

Cronología h. 1673
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 175 x 121 cms. (s.m.) y 200 x 146 cms. (c.m.)

Inscripciones "Vicente Berdusan / fac¹167[¿3?]" (áng. inf. dcho.)

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 18

Estado de conservación Bueno

Descripción

Representa a la madre de la Virgen, de pie, con túnica azul y manto marrón, llevando de la mano al Niño, es postura de avance y vestido con vistosa túnica ceñida de color carmín y paño o lienzo blanco que se agita zigzagueante tras él hasta confundirse con las nubes del fondo. Sobre ellos se sitúa un rompimiento de gloria con angelitos revoloteando y lanzando flores a su paso. La escena se desarrolla sobre un pavimento neutro y uniforme valorado únicamente por las sombras, entre dos arquitecturas poco definidas cuyas masas pétreas dejan ver, tras los dos protagonistas, una balaustrada que abre a un fondo de paisaje natural con un celaje azul.



Ilustraciones del apéndice gráfico 160-162

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 10.215. Limpiado en 1976 (Pedro Giralt, Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, 1848, f. 105 v, núm. 18 • CATÁLOGO, 1863, f. 3, núm. 34 • CATÁLOGO, s.f., f. 2 v, núm. 47 • COMISIÓN, 1867, p. 46, núm. 112 • VIÑAZA, 1894, p. 35 • ANÓNIMO, 1928, p. 91, núm. 513 • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, p. 65, núm. XXIX • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • BELTRÁN LLORIS, 1976, p. 196 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, pp. 534 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 94 • ANSÓN NAVARRO, 1980, p. 3.323 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, pp. 450 y 453 (il.) • BELTRÁN LLORIS Y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 174 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 158 y 174 • VV.AA., 1990, pp. 77-78 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 42-43, núm. 3 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, pp. 70-71 • VV.AA., 1998, pp. 110-111 • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 300-301, il. 246.

Exposiciones

Observaciones

En muchas publicaciones esta pintura suele aparecer citada erróneamente como *Santa Ana y la Virgen Niña*. Hace pendant con el núm. 27. La segunda línea de la inscripción está doblada por el bastidor y oculta por el marco.

Título **San Joaquín y la Virgen Niña**Número de catálogo **27**
Fichas asociadas

Cronología h. 1673

Óleo sobre lienzo (pintura)

Técnica

Dimensiones 176 x 122 cms. (s.m.) y 200 x 146 cms. (c.m.)

Inscripciones

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 18

Estado de conservación Bueno

Descripción

Composición con un grupo principal de personajes: la Virgen Niña, de pie, casi en el eje vertical; san Joaquín, también de pie, a la izquierda; y dos ángeles semiarrodillados que ofrecen un plato con frutas a la Virgen. La ambientación de la escena se consigue, como es habitual, con elementos arquitectónicos (columnas, pilares, machones, arcos, balaustradas...) de corte clasicista y un cortinaje recogido que se abren a un fondo de celaje denso roto por un resplandor con cabezas de angelitos en el ángulo superior derecho.

La Virgen queda remarcada por las actitudes y posturas de los demás personajes que la rodean en semicírculo, aunque ella parece desviar la atención del espectador, en un giro algo forzado, hacia la figura de un Joaquín anciano, de mirada algo perdida, que dulcemente posa la mano derecha sobre su hombro mientras con la otra se apoya en un bastón.



Ilustraciones del apéndice gráfico 157-158

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 9.209.

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, 1848, f. 105 v, núm. 24 • CATÁLOGO, 1863, f. 3, núm. 37 • CATÁLOGO, s.f., f. 2 v, núm. 45 • COMISIÓN, 1867, p. 44, núm. 105 • VIÑAZA, 1894, p. 35 • ANÓNIMO, 1928, p. 87, núm. 113 • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, p. 65, núm. XXXV • GAYA NUÑO, 1968, p. 860 • BELTRÁN LLORIS, 1976, p. 196 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 534 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 94 • ANSÓN NAVARRO, 1980, p. 3.323 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, pp. 450 y 454 (il.) • BELTRÁN LLORIS Y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 174 • BELTRÁN, DIAZ DE RABAGO Y CANCELDA, 1988, p. 67 y 69 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 98,100, 158, 178 y 187 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 b, núm. 14 (il.) • VV.AA., 1990, p. 77 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 40-41, núm. 2 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, pp. 68-69 • VV.AA., 1998, pp. 92 y 110-111 • VV.AA., 1999 b, pp. 12 y 52-53 (il.) • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 300.

Exposiciones

VICENTE (1990), núm. 14 • BERDUSÁN (1999).

Observaciones

Hace *pendant* con el núm. 26.

Título **San Bernardo de Claraval**

Número de catálogo **28**
Fichas asociadas

Cronología h. 1671-1673

Técnica Óleo sobre lienzo

Dimensiones 75 x 62 cms. (s.m.), 91,5 x 77,5 cms. (c.m.)

Inscripciones

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 19

Estado de conservación Bueno

Descripción

El lienzo de San Bernardo presenta al santo, de medio cuerpo, con el hábito blanco, en actitud contemplativa ante una mesa sobre la que se disponen un crucifijo, una calavera y un libro.



Ilustraciones del apéndice gráfico 226

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización (N.I.G. 10.543). Limpiado en 1976 (Pedro Giralt, Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 107 v, núm. 85 • CATÁLOGO, Grupo III, s.f., f. 69 v, núm. 124 • CATÁLOGO, Grupo VIII, s.f., 97 v, núm. 22 • CATÁLOGO, Grupo II, 1863, f. 59 v, núm. 25 • COMISIÓN, 1867, pp. XIII y 31, núm. 41 • ANÓNIMO, 1928, p. 31, núm. 81 • ANÓNIMO, 1933, p. 54, núm. 81 • DURÁN, 1953, lám. LXXXIX • GAYA NUÑO, 1957, p. 20 • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, p. 50, núm. 101 • BELTRÁN LLORIS, 1976, p. 197 • BELTRÁN LLORIS Y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 176 • SULLIVAN, 1989, pp. 223-224 • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 310.

Exposiciones

Observaciones

Forma pareja con el núm. 29. En el Museo de Zaragoza consta como de Claudio Coello, atribución que parece proceder de Juan A. Gaya Nuño (GAYA NUÑO, 1957) y que Edward J. Sullivan (SULLIVAN, 1989) considera discutible.

Título **San Benito escribiendo**

Número de catálogo **29**
Fichas asociadas

Cronología h. 1671-1673

Técnica Óleo sobre lienzo

Dimensiones 75 x 63 cms. (s.m.), 90,5 x 78 cms. (c.m.)

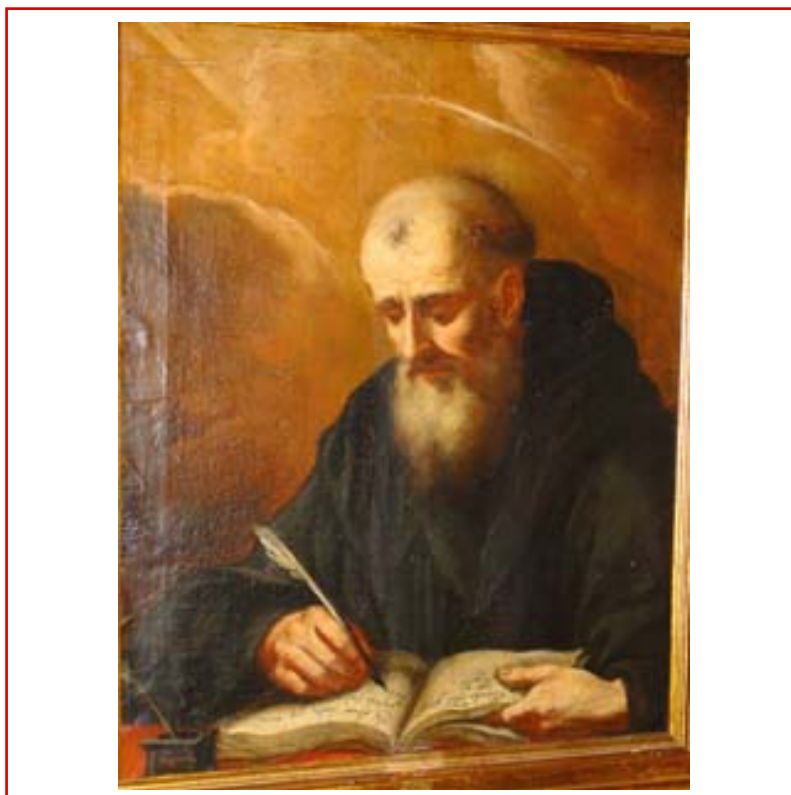
Inscripciones "absoluta affilii precepta magistri / quem dicunt facite, quem autem faciunt facere nolit" (en las páginas visibles del libro)

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 19

Estado de conservación Bueno

Descripción

El lienzo nos muestra al fundador de la orden benedictina, de busto, ante una mesa en la que apoya un libro en el que escribe con pluma, y un tintero, ante un luminoso fondo ocre-dorado en el que aparece un rayo levemente insinuado que, procedente del ángulo superior izquierdo, representa la inspiración divina.



Ilustraciones del apéndice gráfico 225

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización (N.I.G. 10.062). Limpiado en 1976 (Pedro Giralt, Zaragoza)

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 107 v, núm. 79 • CATÁLOGO, Grupo III, s.f., f. 5, núm. 114 • CATÁLOGO, Grupo VIII, s.f., 93, núm. 15 • CATÁLOGO, Grupo II, 1863, f. 3, núm. 41 • COMISIÓN, 1867, pp. XIII y 31, núm. 41 • ANÓNIMO, 1928, p. 28, núm. 50 • ANÓNIMO, 1933, p. 51, núm. 50 • GAYA NUÑO, 1957, p. 20 • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1962, p. 21 • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, p. 50, núm. 102 • BELTRÁN LLORIS, 1976, p. 196 • BELTRÁN LLORIS Y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 176 • BELTRÁN, DÍAZ DE RABAGO y CANCELA, 1988, pp. 70-71 (il. 56) • SULLIVAN, 1989, pp. 223-224 • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 310-311 (il. 256).

Exposiciones

Observaciones

Forma pareja con el núm. 28. En el Museo de Zaragoza consta como de Claudio Coello, atribución que parece proceder de Juan A. Gaya Nuño (GAYA NUÑO, 1957) y que Edward J. Sullivan (SULLIVAN, 1989) considera discutible.

Título **San Bernardo de Claraval**

Número de catálogo **30**
Fichas asociadas

Cronología h. 1671-1673

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada.

Técnica

Dimensiones 98 x 78 cms. (s.m.) y 116 x 97 cms. (c.m.).

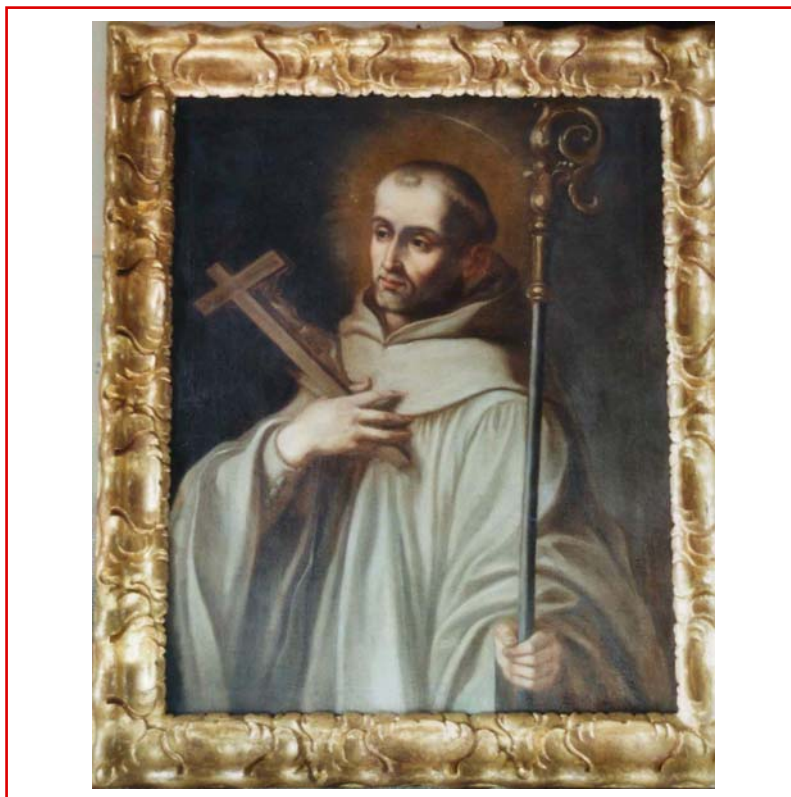
Inscripciones "San Bernardo" (parte posterior del marco, zona superior)

Localización Monasterio de Santa María de Veruela (Zaragoza), palacio abacial, almacén

Estado de conservación Bueno

Descripción

El retrato presenta al santo cisterciense de medio cuerpo y girado de tres cuartos, con la mirada perdida, un crucifijo en la mano derecha pegado al pecho y el báculo abacial en la izquierda. El fondo es neutro y de gran oscuridad, excepto en la aureola, lo que hace que la figura del santo y su amplio hábito cobren un especial protagonismo.



Ilustraciones del apéndice gráfico 228

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 11.994. Depositado de nuevo en Veruela en 1923. Restaurado en 1995 (Escuela Taller del Monasterio de Veruela). Posibles intervenciones anteriores.

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, 1848, núm. 14 • CATÁLOGO, 1863, núm. 33 • COMISIÓN, 1867, p. 28, núm. 25 • ARRÚE UGARTE, 1991, p. 361 • CALVO RUATA, 1991, p. 71, núm. 10.

Exposiciones

Observaciones

Título **San Benito de Nursia**

Número de catálogo **31**
Fichas asociadas

Cronología h. 1670-1680
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 178 x 105 cms. (s.m.) y 193 x 119,5 cms. (c.m.)

Inscripciones

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 18

Estado de conservación Bueno

Descripción

El lienzo representa al fundador de los benedictinos de pie, en posición levemente girada, con el hábito negro de la orden y sus atributos de abad y fundador: mitra sobre una mesa vestida, báculo en su mano derecha y libro de la Regla en la izquierda. El fondo arquitectónico está ligeramente insinuado a la izquierda, con una balaustrada que da paso a un paisaje natural con árboles y luces de atardecer.



Ilustraciones del apéndice gráfico 164-166

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 10.214. Restaurado en 1989 (Escuela de Conservación y Restauración de Madrid y taller de restauración del Museo de Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 110 v, núm. 56 • CATÁLOGO, Grupo II, 1863, f. 4, núm. 54 • CATÁLOGO, Grupo III, s.f., f. 2, núm. 39 • CATÁLOGO, Grupo VII, s.f., 1 v, núm. 25 • COMISIÓN, 1867, p. 33, núm. 54 • VIÑAZA, 1894, p. 35 • CATÁLOGO, 1908, p. 17, núm. 27 • ALLUÉ SALVADOR, 1916, p. 10 • ANÓNIMO, 1928, p. 89, núm. 108 • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, p. 66, núm. XLVII • GAYA NUÑO, 1968, p. 860 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 534 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 94 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 158 y 184 • VV.AA., 1990, p. 77 • GÓMEZ, PARRUCA y ROS, 1992 • DÍAZ DE RABAGO, CAMÓN Y GALLEGO, 1992 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 44-45, núm. 4 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, pp. 72 • VV.AA., 1998, pp. 110-111 • VV.AA., 1999 b, pp. 12 y 48-49 (il.) • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 297-298 (il. 242).

Exposiciones

EXPOSICIÓN (1908), núm. 27 • BERDUSÁN (1999).

Observaciones

La obra ha sufrido varios ajustes al bastidor, que inicialmente terminaba en medio punto y tras la restauración de 1989 se ha transformado en rectangular, dejando visibles algunas zonas antes ocultas. Hace *pendant* con el núm. 32.

Título **San Bernardo de Claraval**

Número de catálogo **32**

Fichas asociadas

Cronología h. 1670-1680
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 178 x 106 cms. (s.m.) y 193 x 119,5 cms. (c.m.)

Inscripciones

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 18

Estado de conservación Bueno

Descripción

La pintura representa a san Bernardo de pie, con el hábito blanco del Cister, de tres cuartos y con la pierna izquierda ligeramente adelantada, con el báculo en su mano derecha y la mitra sobre el libro de la Regla en la izquierda. La arquitectura aparece levemente insinuada y el fondo es de paisaje natural con luz vespertina.



Ilustraciones del apéndice gráfico 167

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 10.194. Restaurado en 1989 (Escuela de Conservación y Restauración de Madrid y taller de restauración del Museo de Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo II, 1863, f. 2, núm. 18 • CATÁLOGO, Grupo III, s.f., f. 3, núm. 53 • COMISIÓN, 1867, pp. 25-26, núm. 18 • VIÑAZA, 1894, p. 35 • CATÁLOGO, 1908, p. 18, núm. 38 • ALLUÉ SALVADOR, 1916, p. 10 • ANÓNIMO, 1928, p. 89, núm. 106 • DURÁN, 1953, pp. 31 y 54, lám. XCII • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, p. 66, núm. XLIV • GAYA NUÑO, 1968, p. 860 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, pp. 533-534 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 95 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 158 y 184 • GÓMEZ, PARRUCA y ROS, 1992 • DÍAZ DE RABAGO, CAMÓN Y GALLEGRO, 1992 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 46-47, núm. 5 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, pp. 72 • VV.AA., 1998, pp. 110-111 • VV.AA., 1999 b, pp. 12 y 50-51 (il.) • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 300-301 (il. 245).

Exposiciones

EXPOSICIÓN (1908), núm. 38 • BERDUSÁN (1999).

Observaciones

La obra ha sufrido varios ajustes al bastidor, que inicialmente terminaba en medio punto y tras la restauración de 1989 se ha transformado en rectangular, dejando visibles algunas zonas antes ocultas. Hace *pendant* con el núm. 31.

Título ***Copete con pintura de la Inmaculada Concepción***

Número de catálogo **33**
Fichas asociadas

Cronología h. 1670-1680

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada y dorada (cartela)

Técnica

Dimensiones 102 x 79 cms. (copete) y 38 x 30 cms. (lienzo de forma ovalada)

Inscripciones

Localización **Zaragoza, antigua maternidad (Diputación de Zaragoza)** (localización provisional)

Estado de conservación Bueno

Descripción

Lienzo ovalado enmarcado por una aparatosa cartela en madera tallada y dorada con motivos vegetales y cueros recortados, y con un contario en la zona más proxima a la pintura. Ésta presenta a la Inmaculada con su iconografía tradicional, sobre el orbe, la cabeza girada hacia lo alto y las manos casi juntas ante el pecho; fondo amarillo-verdoso, con cabezas de angelitos en la parte superior.



Ilustraciones del apéndice gráfico 229

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Es propiedad de la Diputación de Zaragoza (N.I.G. 1985). Restaurado en 2001 (Christine Larsen Pehrzon y M^a. Pilar Bea González, Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARRÚE UGARTE, 1991, p. 361 • VV.AA., 203, p. 524

Exposiciones

Observaciones

La pieza podría formar parte de un retablo, al que hipotéticamente serviría de remate, aunque también puede tratarse de un elemento ornamental independiente.

Título **Tránsito de san Martín de Tours, san Juan Evangelista y santa María Magdalena**

Número de catálogo **34**
Fichas asociadas 34a -34b

Cronología 1678

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera policromada con clavos dorados (marco)

Técnica

Dimensiones 295 x 562 cms. (total, c.m.); 267 x 340 cms. (lienzo central, s.m.)

Inscripciones "Vicen [¿tte?] Berdusan / fac^t. 1678" (zona inf. izda.)

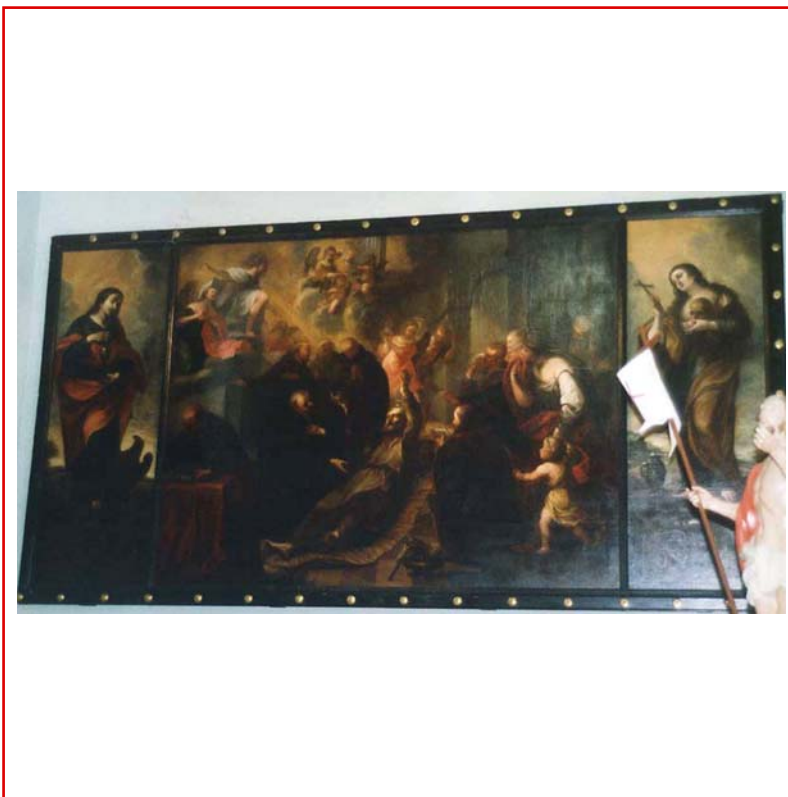
Localización Huesca, Museo Diocesano, salas de arte de Renacimiento y Barroco

Estado de conservación Bueno

Descripción

El lienzo central de este falso tríptico presenta al santo en actitud expirante y en escorzo, sobre un austero lecho de arpillera dispuesto sobre el suelo, rodeado de un grupo de monjes (a la izquierda) y de otro de seglares que irrumpen en la estancia (a la derecha). En primer plano, un crucifijo y un objeto informe (¿una esponja?) apoyados en un acetre y, junto a éste, un religioso con estola que parece administrar la extrema unción al enfermo. Al otro lado, un concentrado religioso lee sentado ante una mesa vestida y al fondo y en la zona superior un amplio rompimiento de gloria muestra un coro de ángeles músicos y la figura de Cristo, semiarrodillado sobre una nube, que con los brazos abiertos se dispone a recibir el alma del difunto. La ambientación se completa con algunos elementos arquitectónicos que aumentan la ya de por sí acusada sensación de profundidad que proporciona la disposición en planos de las figuras, el tratamiento cromático y el uso de la perspectiva atmosférica.

La escena principal está flanqueada por sendos lienzos que representan a *San Juan Evangelista* (izda.) (**cat. 34a**) y *Santa María Magdalena* (dcha.) (**cat. 34b**).



Ilustraciones del apéndice gráfico 104-107 y 111-112

Historia

Procede de la capilla de San Martín de Tours, donde ocupaba uno de los muros laterales. Restaurado en 2001 (Taller Diocesano de Restauración, Huesca).

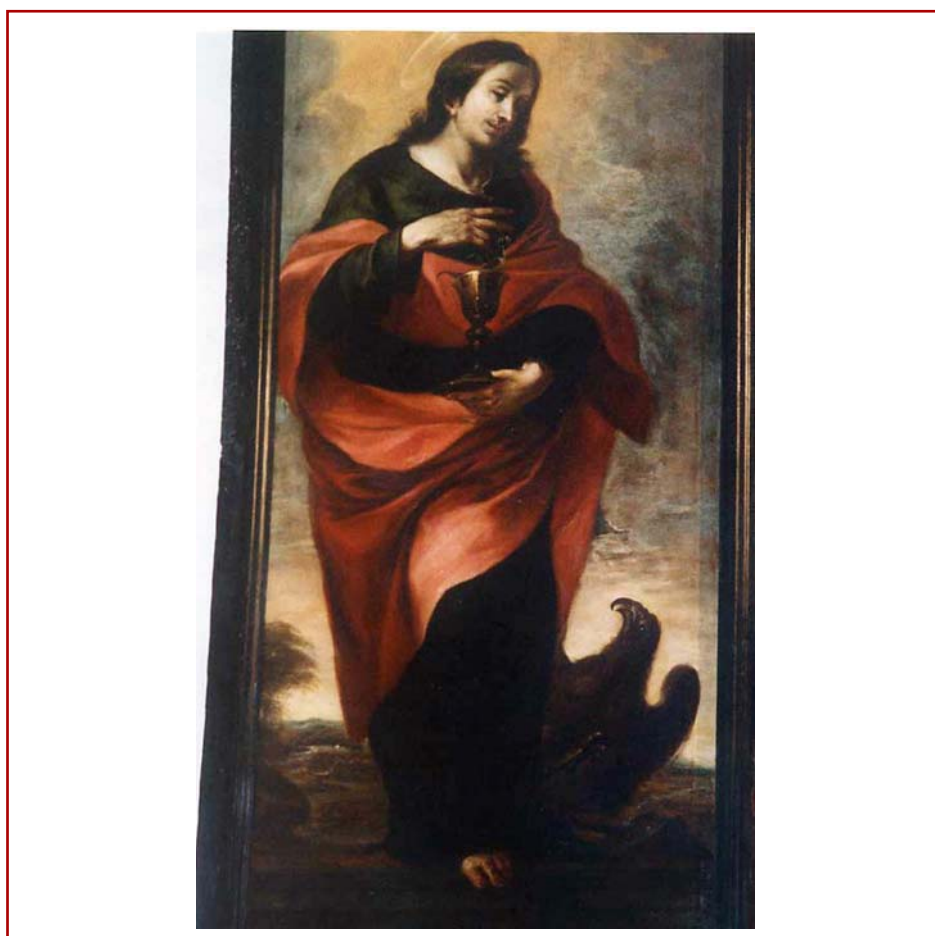
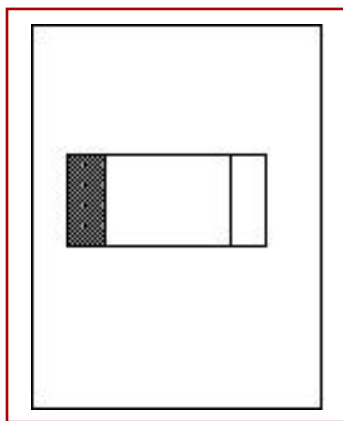
Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, p. 58 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 94 • TORMO Y CERVINO, 1942, p. 89 • GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945, p. 100 • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 25 • NAVAL MAS, 2001 • NAVAL MAS, 2003.

Exposiciones

Observaciones

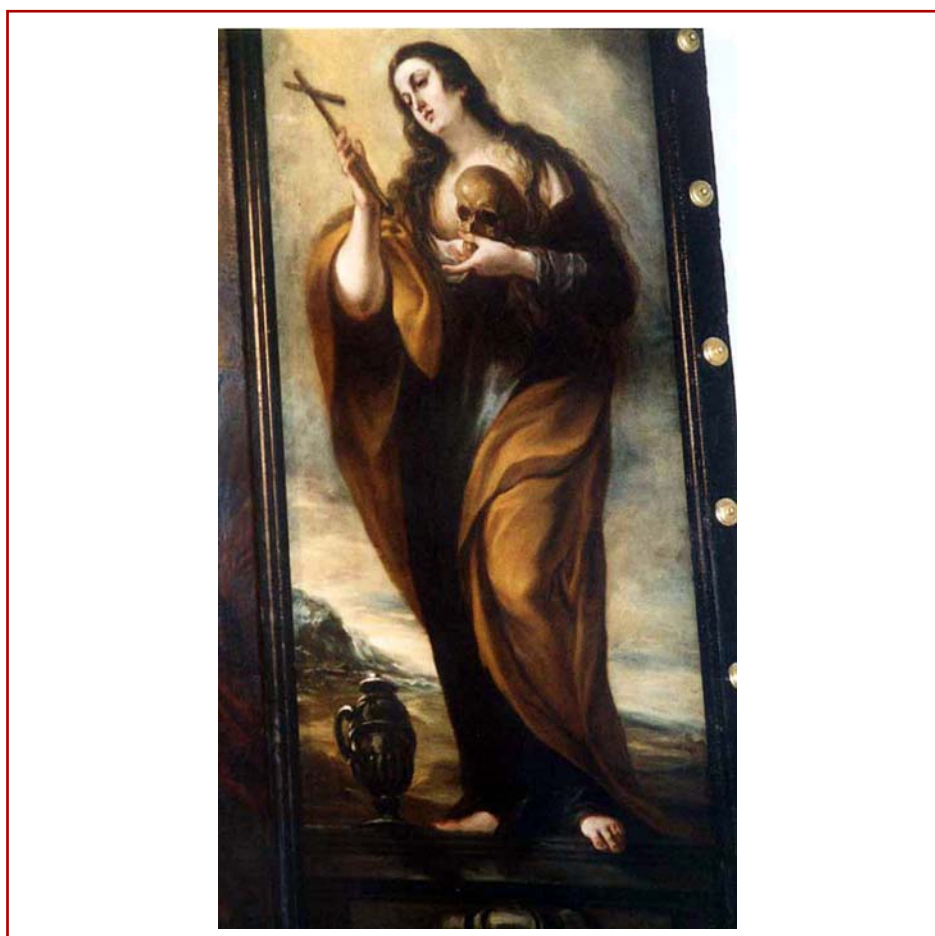
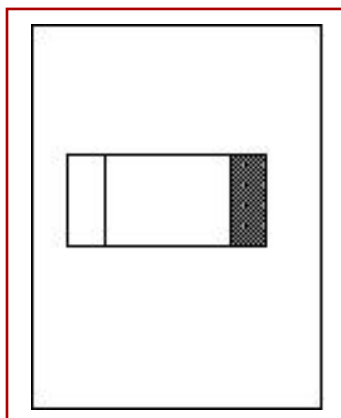
Forma pareja con el núm. 35. En la publicación de Antonio Naval (NAVAL MAS, 2003) la escena central se nombra como *Tránsito de san Benito*.



Huesca, Museo de la Catedral. Cuadro del *Tránsito de san Martín de Tours*, lienzo de **San Juan Evangelista**, 267 x 90 cms.

Descripción

San Juan, imberbe y joven, se presenta de pie sobre un pedestal con elemento ornamental avolutado. Viste túnica talar en tono verde oscuro y manto rojo, y sostiene una copa con la serpiente alada, símbolo del veneno que, según *La leyenda dorada*, hubo de beber para demostrar la verdad de su predicación. A sus pies, el águila. Fondo de paisaje con línea de horizonte baja y amplio celaje.



Huesca, Museo de la Catedral. Cuadro del *Tránsito de san Martín de Tours*, lienzo de **Santa María Magdalena**, 267 x 90 cms.

Descripción

La santa, con larga cabellera, aparece de pie sobre un pedestal, en actitud penitencial ante un crucifijo y un cráneo que lleva en las manos. Viste túnica talar azul abierta en la zona del escote y manto marrón. A sus pies se dispone un tarro plateado con tapa que contiene los perfumes con que ungió los pies de Cristo. Fondo de paisaje con línea de horizonte baja y amplio celaje.

Título **Caridad de san Martín de Tours, san Lorenzo y san Vicente**

Número de catálogo **35**
Fichas asociadas 35a-35b

Cronología 1678

Óleo sobre lienzo (pintura)

Técnica

Dimensiones 267 x 340 cms. (lienzo central, s.m.)

Inscripciones

Localización Huesca, Museo Diocesano y Catedralicio, almacén.

Estado de conservación Regular

Descripción

El lienzo central representa, en la mitad izquierda, cuatro personajes en torno a una mesa vestida con mantel blanco de pliegues marcados sobre el que se dispone un sencillo bodegón, y con un amplio cortinaje recogido en la parte superior; en la derecha una escena de lavatorio, con el santo arrodillado y de perfil, vestido con sobrepelliz y muceta ante un barreño con agua y rodeado por cuatro personajes. Tras este grupo, casi en penumbra, se adivina la presencia de un anaquel cubierto por un mantel blanco iluminado lateralmente sobre el que se dispone una vajilla de plata. La ambientación arquitectónica que se desarrolla en segundo término a modo de decorado está compuesta por columnas sobre altos plintos, una gran puerta en arco de medio punto y una balaustrada que dan paso, por la parte izquierda, a un espacio abierto con árboles donde se aprecian varias figuras caminando, y por la parte central a un segundo ámbito presidido por una portada monumental de corte clásico ante la cual transitan dos personajes.

Flanqueando la escena central, lienzos de *San Lorenzo* (cat. 35a) y *San Vicente* (cat. 35b).



Ilustraciones del apéndice gráfico 114 y 126-127

Historia

Procede de la capilla de San Martín de Tours, donde ocupaba uno de los muros laterales.

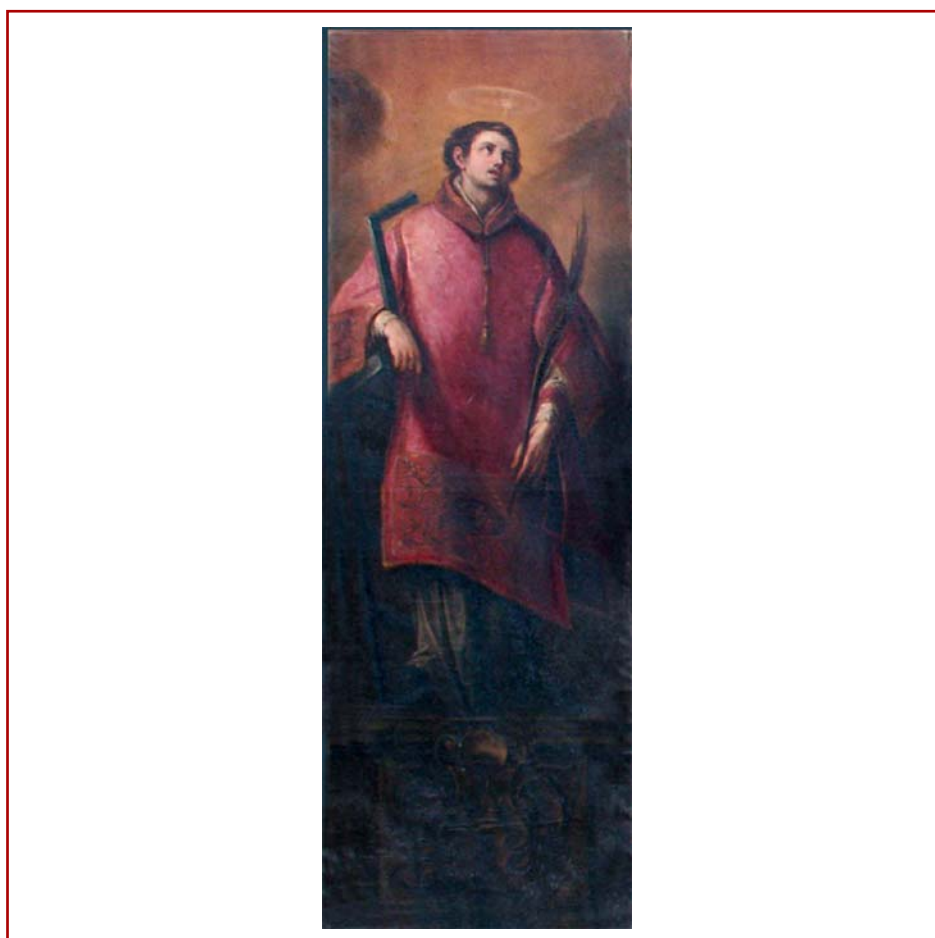
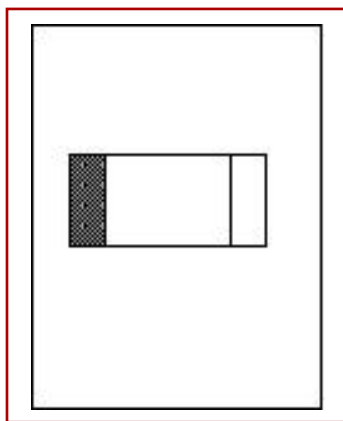
Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, p. 58 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 94 • TORMO Y CERVINO, 1942, p. 89 • GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945, p. 100 • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 25 • NAVAL MAS, 2001 • NAVAL MAS, 2003.

Exposiciones

Observaciones

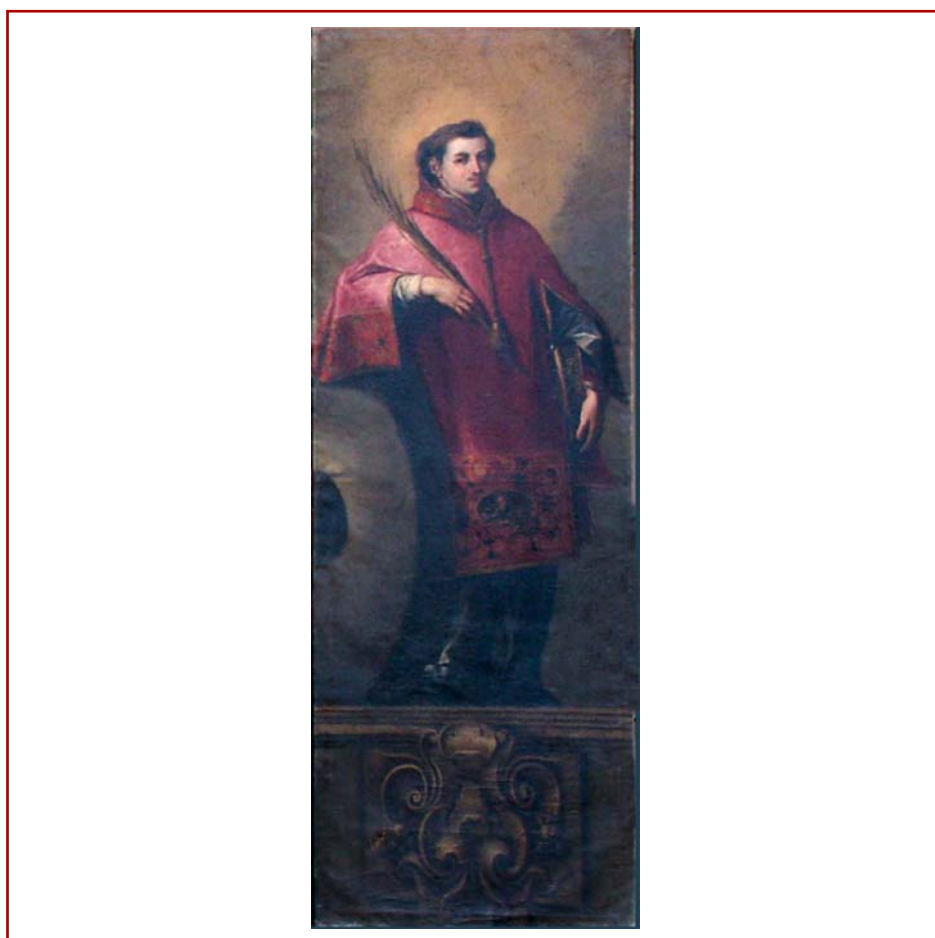
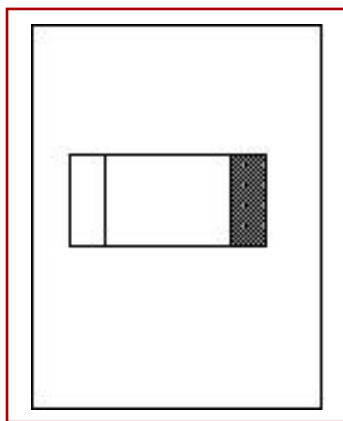
Forma pareja con el núm. 34. No hemos sido autorizados por el director del Museo Diocesano de Huesca para poder ver esta obra, por lo que su estudio y catalogación se ha realizado a partir de fotografías.



Huesca, Museo de la Catedral, almacén. Cuadro de la *Caridad de san Martín de Tours*, lienzo de **San Lorenzo**, 267 x 90 cms. (s.m.).

Descripción

El santo oscense, joven e imberbe, se sitúa de pie sobre un pedestal con elemento ornamental avolutado. Viste dalmática diaconal en tonos rosa-carmín y porta la parrilla y la palma, símbolos de su martirio. Fondo neutro en tonos dorados.



Huesca, Museo de la Catedral, almacén. Cuadro de la *Caridad de san Martín de Tours*, lienzo de **San Vicente**, 267 x 90 cms. (s.m.).

Descripción

El santo oscense, joven e imberbe, se sitúa de pie sobre un pedestal con elemento ornamental avolutado. Viste dalmática diaconal en tonos carmín y porta la piedra de molino y la palma, símbolos de su martirio. Fondo neutro en tonos dorados.

Título **Retablo mayor de San Lorenzo**

Número de catálogo **36**

Fichas asociadas 36a-36f

Cronología 1676-1680

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 1.000 x 720 cms.

Inscripciones (Ver fichas 36d, 36e y 36f)

Localización Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, presbiterio

Estado de conservación Regular

Descripción

Retablo de pintura que consta de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles con dos pisos en las laterales, y ático de calle y piso únicos. En el sotabanco, armas de la villa de Magallón. En el banco, cuatro netos correspondientes a los plintos de las columnas del cuerpo con las imágenes en relieve de los santos padres de la Iglesia latina, y en las casas sendos lienzos con el *Nacimiento* (**cat. 36a**) (izda.) y la *Adoración de los magos* (**cat. 36b**) (dcha.). Las calles del cuerpo están delimitadas por cuatro columnas salomónicas decoradas con pámpanos y uvas; en la central se abre una hornacina para una talla de bulto del titular, mientras en las laterales encontramos pinturas de *San José con el Niño* (izda. abajo), *María Magdalena* (izda. arriba) (**cat. 36c**), *San Joaquín con la Virgen Niña* (dcha. abajo) (**cat. 36d**) y *Glorificación de santa Catalina de Alejandría* (dcha. arriba) (**cat. 36e**). En el ático, cuadro de la *Inmaculada* (**cat. 36f**) flanqueado por columnas salomónicas y dos grandes aletones, rematado en frontón curvo que alberga el escudo de Magallón.



Ilustraciones del apéndice gráfico 234-237 y 238-241

Historia

Encargo del concejo de Magallón.

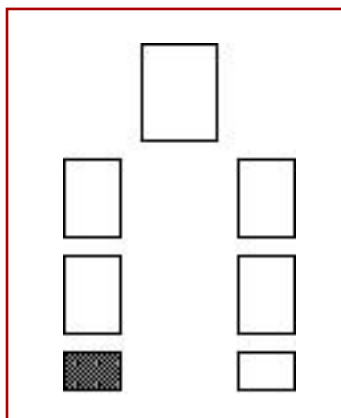
Bibliografía y direcciones electrónicas

ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 160-162 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, pp. 451 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 160-162 y 174 • VV.AA., 1998, pp. 77 y 108-110 (il.) • PANO, HERNANDO y SANCHO, 1999 • PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, pp. 118-131.

Exposiciones

Observaciones

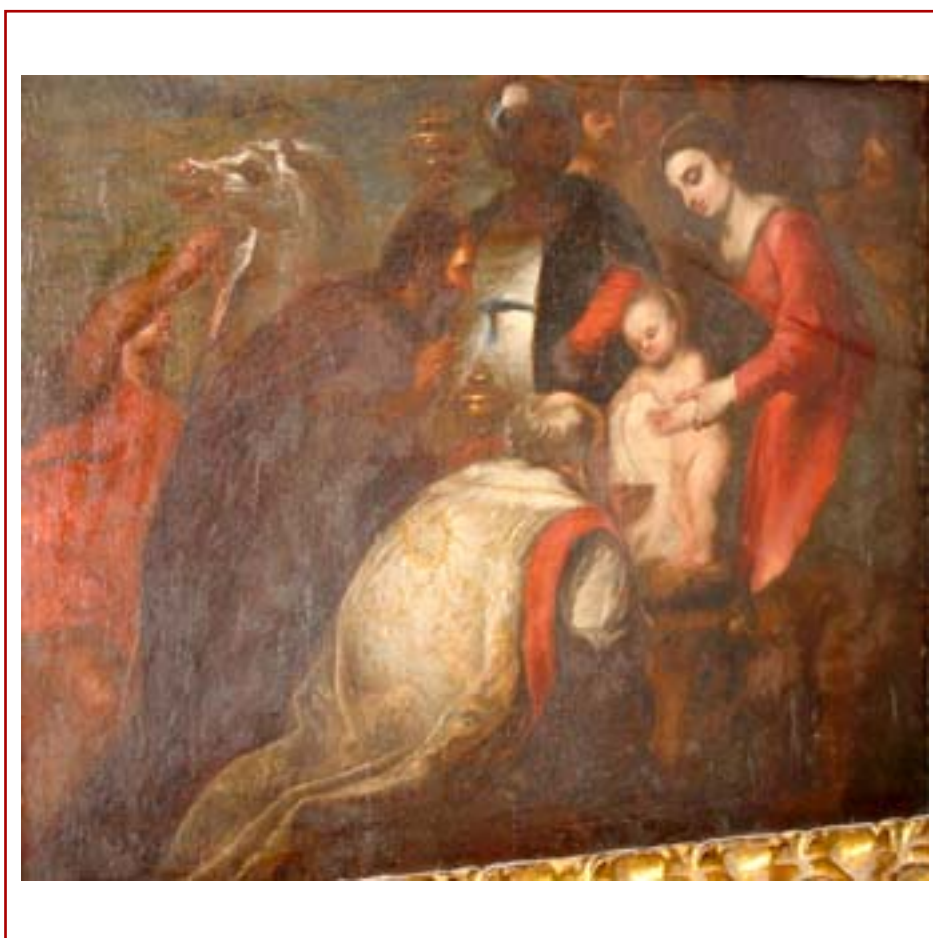
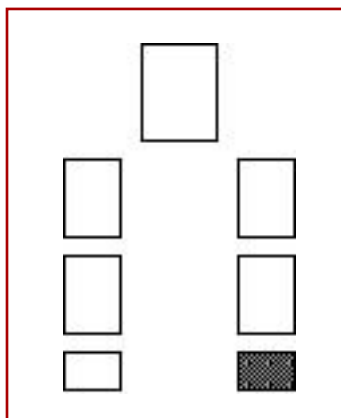
El lienzo de *San José con el Niño* (colateral izquierdo, abajo) es de una mano distinta al resto de pinturas del retablo.



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo. Retablo mayor de San Lorenzo, lienzo del **Nacimiento**, 77 x 98 cms.

Descripción

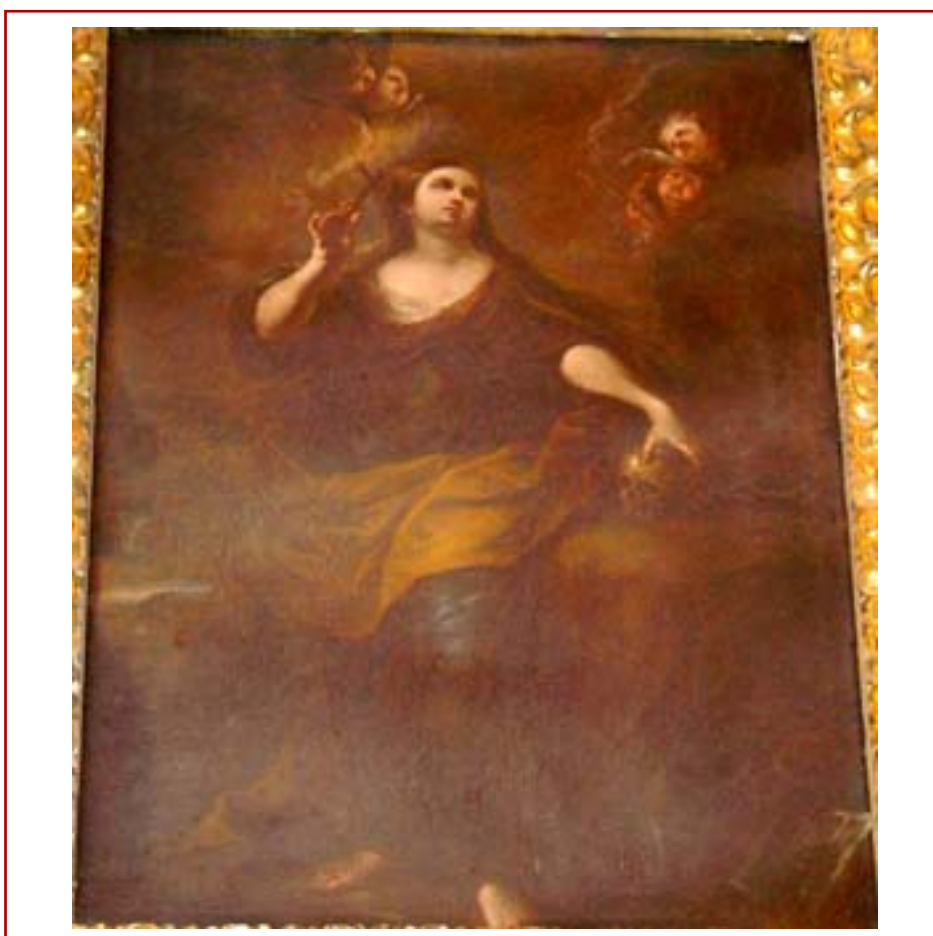
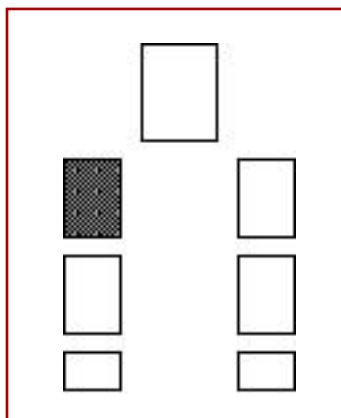
El Niño aparece dispuesto en el pesebre centrando la composición y destacado por el tono nacarado de su piel y el resplandor que lo rodea, flanqueado por la Virgen y por un grupo de ángeles; en segundo plano se columbran, a la izquierda, san José y algunos otros ángeles, y a la derecha una columna sobre plinto.



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo. Retablo mayor de San Lorenzo, lienzo de la **Adoración de los Magos**, 77 x 98 cms.

Descripción

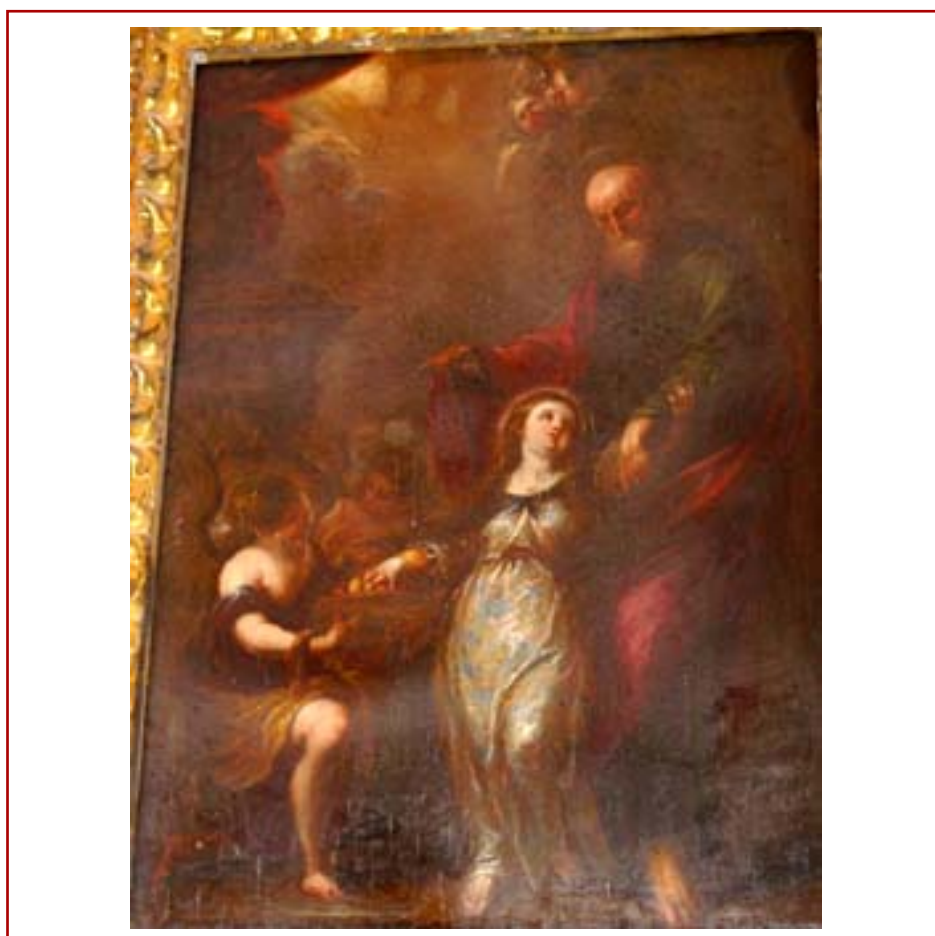
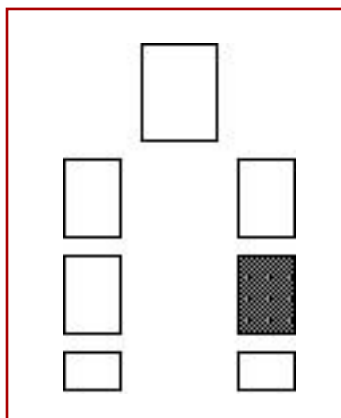
En la parte derecha de la composición, la Virgen sostiene de pie al Niño, quien recibe los presentes que le ofrecen los Magos; Melchor aparece arrodillado y casi de espaldas al espectador, mientras Gaspar, inclinado, está de perfil, y Baltasar, que cierra visualmente el grupo, se muestra de frente y en acusado contraluz. Al fondo se aprecia un caballo que es sujetado de las riendas por un lacayo y otros personajes, entre ellos san José, que ocupa un lugar secundario tras la Virgen.



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo. Retablo mayor de San Lorenzo, lienzo de **María Magdalena penitente**, 140 x 100 cms.

Descripción

La santa está de pie, con la pierna izquierda adelantada y la mirada hacia lo alto; lleva un crucifijo en la mano derecha y apoya la izquierda sobre una calavera que descansa sobre una roca, a cuyos pies se dispone un libro abierto. Fondo de paisaje natural y rompimiento de gloria con cabezas de angelitos entre nubes.

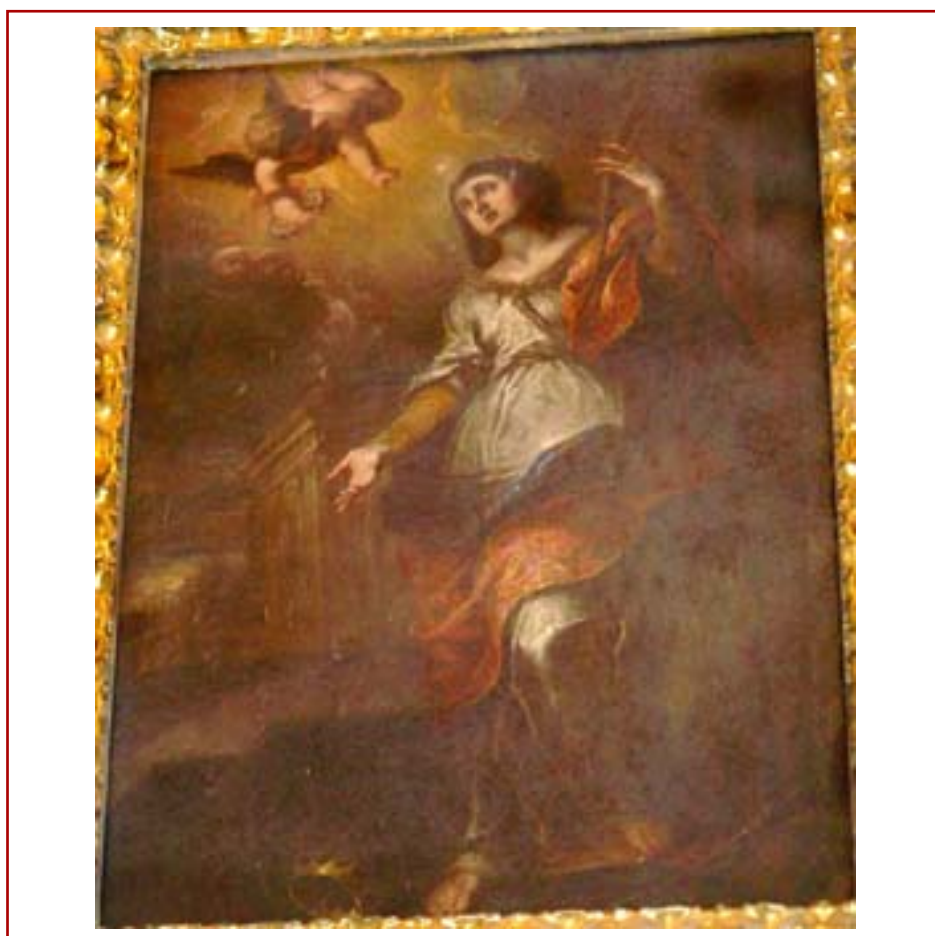
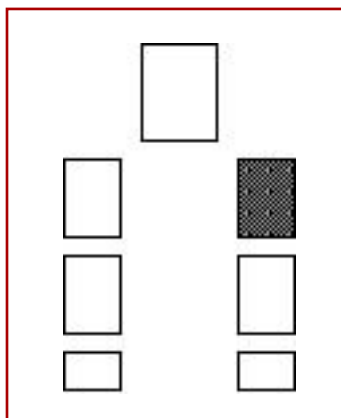


Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo. Retablo mayor de San Lorenzo, lienzo de **San Joaquín y la Virgen Niña**, 140 x 100 cms.

Descripción

La Virgen, de pie y vestida con rica túnica en tonos azules y plateados, abraza con su mano izquierda a su padre, situado tras ella, mientras con la derecha coge una fruta que dos ángeles le ofrecen sobre una bandeja; en el fondo, un elemento arquitectónico con cortina roja y un rompimiento de gloria con cabezas aladas de angelitos.

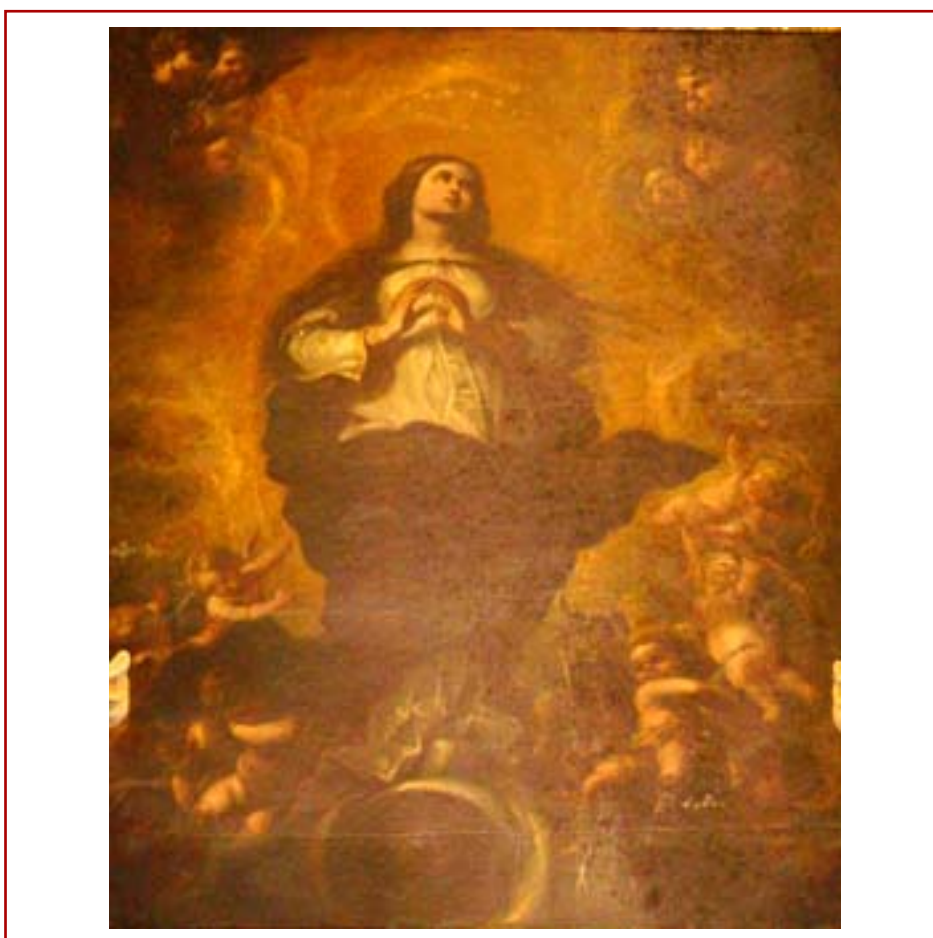
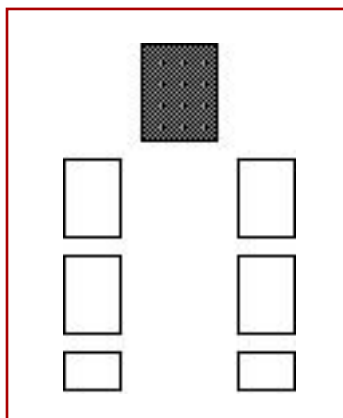
Firmado y fechado: "Vic^{te}, Berdusan / fac^t, 1680" (áng. inf. dcho.).



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo. Retablo mayor de San Lorenzo, lienzo de ***Glorificación de santa Catalina de Alejandría***, 140 x 100 cms.

Descripción

La santa mártir aparece de pie y en ligera torsión, con la mirada hacia lo alto y la palma del martirio en su mano izquierda; a sus pies, una corona y la rueda con púas. Fondo abierto con arquitectura de corte clasicista, que da paso a un paisaje natural. En la parte superior un rompimiento de gloria con un ángel en acusado escorzo que porta una corona de flores. (Inscripción no localizable ni visible).



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo. Retablo mayor de San Lorenzo, lienzo de la **Inmaculada**, 260 x 190 cms.

Descripción

La Virgen, de pie sobre el orbe y coronada de estrellas, junta las manos a la altura del pecho y eleva su rostro. Viste túnica blanca y un manto azul oscuro cruzado y volado. A su alrededor, un gran número de ángeles con coronas y palmas que se agrupan en los ángulos de la composición.

(Inscripción no localizable ni visible).

Título **Retablo de la Visitación**

Número de catálogo **37**

Fichas asociadas 37a-37n

Cronología h. 1677-1681

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 1000 x 650 cms. (aprox.)

Inscripciones

Localización Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación

Estado de conservación Regular

Descripción

Retablo sin movimiento en planta elevado sobre un zócalo de obra revestido de azulejo de arista en cuyo centro se dispone un altar moderno. Consta de un basamento con puertas de armario en los extremos que ostentan el escudo de la colegial y un banco con cinco pinturas sobre lienzo de *San Gregorio Magno* (cat. 37a) *Santa Margarita* (cat. 37b), la *Virgen María* (cat. 37c) *Santa Bárbara* (cat. 37d) y un *Evangelista* (cat. 37e); sobre la predela, cuerpo de tres calles separadas y flanqueadas por cuatro columnas salomónicas con capiteles corintios, la calle central con un solo piso ocupado por el lienzo titular (cat. 37h) y las laterales con dos pisos y sus correspondientes pinturas de *Glorificación de santa Catalina* (cat. 37f) y *San Felipe Neri* (cat. 37g) (izda.) y *Santa Rosa de Lima* (cat. 37i) y *San Francisco Javier* (cat. 37j) (dcha.); el ático presenta también tres calles de un solo piso con pinturas que representan la *Entrega de las llaves a san Pedro* (cat. 37m) (centro), *San Bernardo* (cat. 37k) (izda.) y *San Antonio Abad* (cat. 37n) (dcha.). La mazonería, dorada y policromada en tonos rojizos, azules y verdosos, tiene labra de gran riqueza y volumen con predominio de motivos vegetales y frutales.



Ilustraciones del apéndice gráfico 250-255, 257, 260 y 262-267

Historia

Encargo del cabildo darocense.

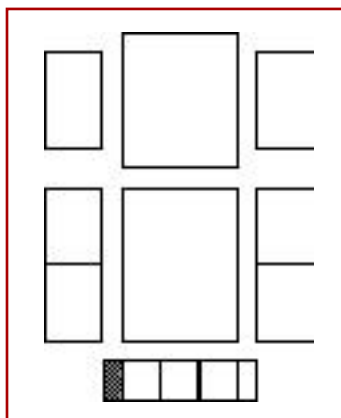
Bibliografía y direcciones electrónicas

LOZANO LÓPEZ, 2001-2002, pp. 74-78 y 146-147 (ils.).

Exposiciones

Observaciones

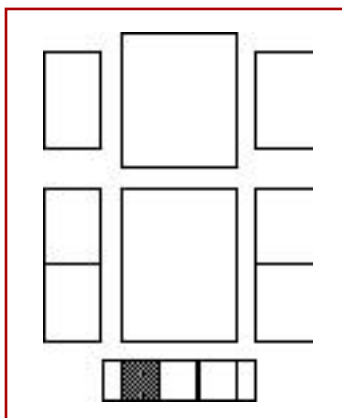
El estado de los lienzos y su ubicación en alto hacen imposible, por el momento, la localización de la firma y fecha, que muy probablemente existan.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de **San Gregorio Magno**, 70 x 30 cms.

Descripción

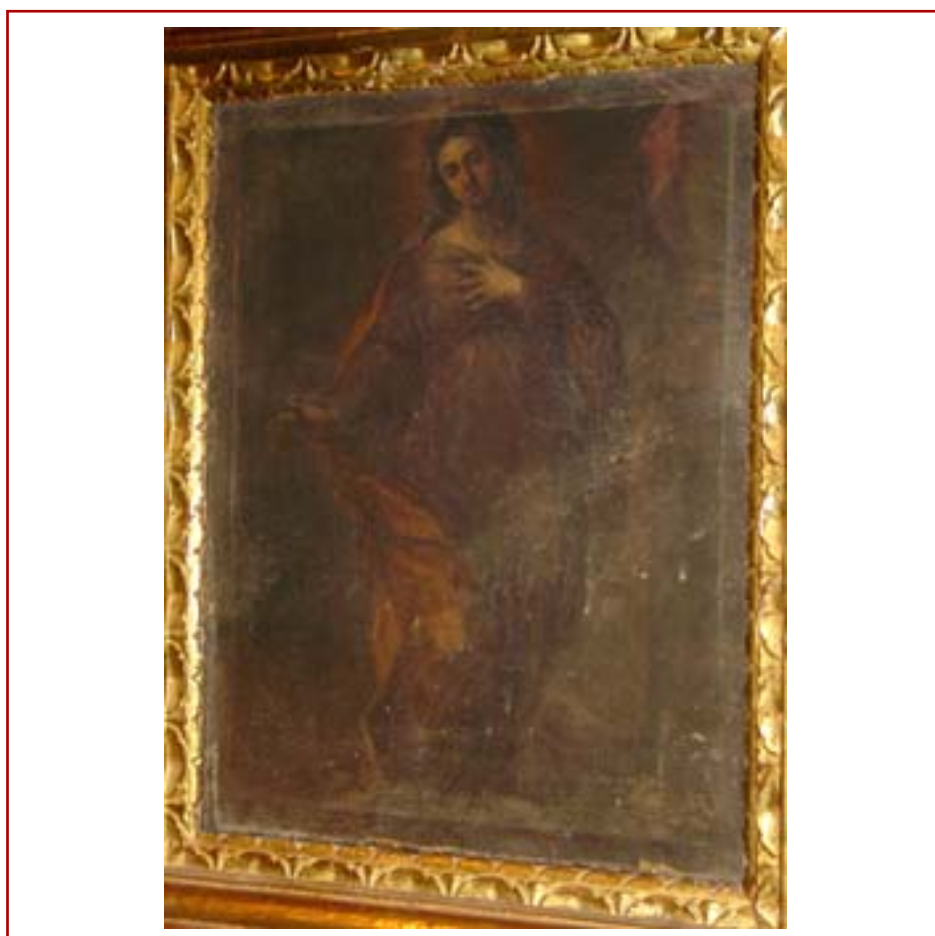
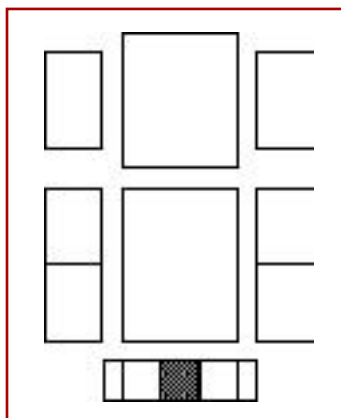
El santo, con capa pontifical, se presenta sentado y en actitud de escribir ante un escritorio, con una pluma en su mano derecha. Sobre su cabeza, la paloma inspiradora del Espíritu Santo.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de **Santa Margarita**, 69 x 52 cms.

Descripción

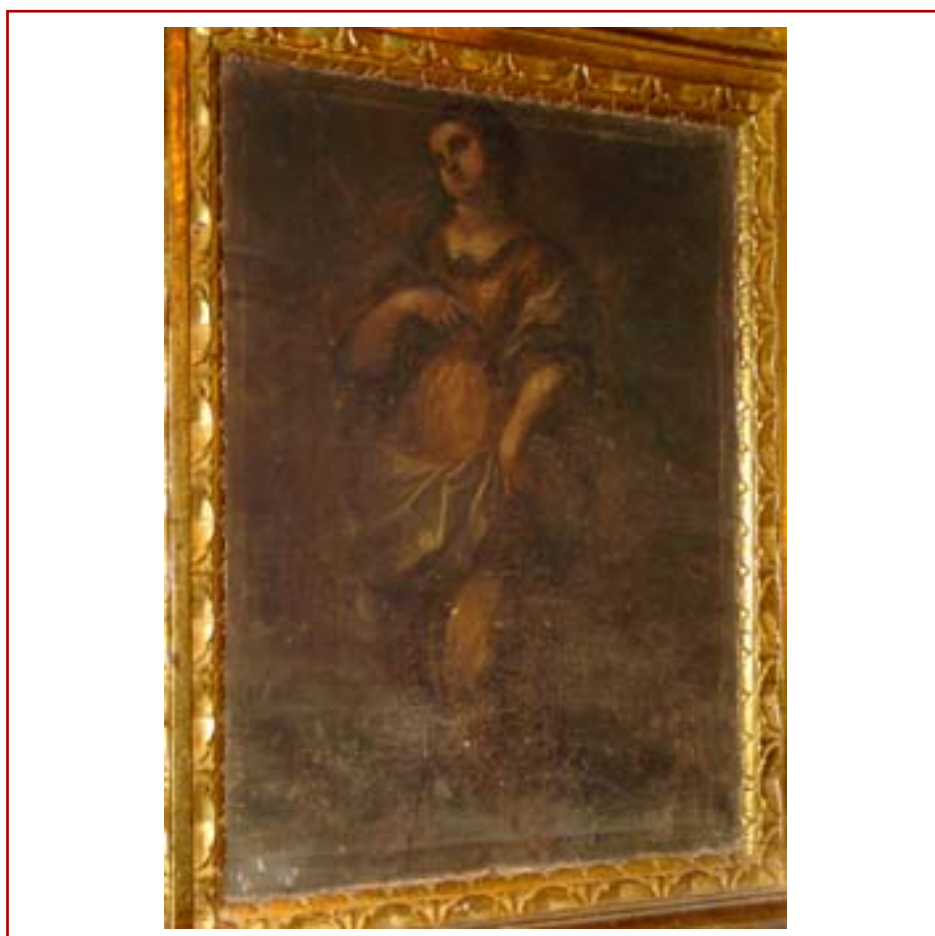
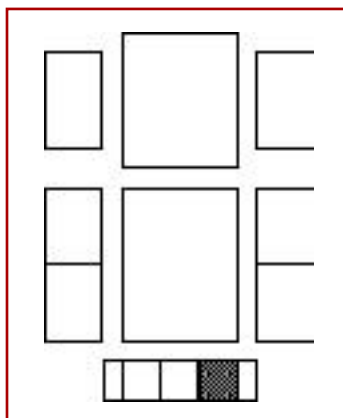
Vestida de doncella y con un manto rojo volado, la santa lleva una cruz en su mano derecha con la que parece dominar a una fiera de naturaleza fantástica y aire amenazador.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de la **Virgen María**, 70 x 52 cms.

Descripción

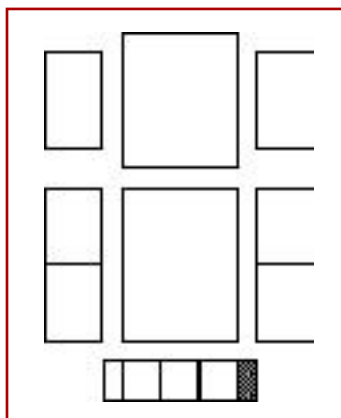
María se presenta de pie, en ligera posición de avance, con la mano izquierda al pecho y cabeza levemente inclinada. A la derecha se intuye un elemento arquitectónico y un cortinaje rojo.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de **Santa Bárbara**, 69 x 52 cms.

Descripción

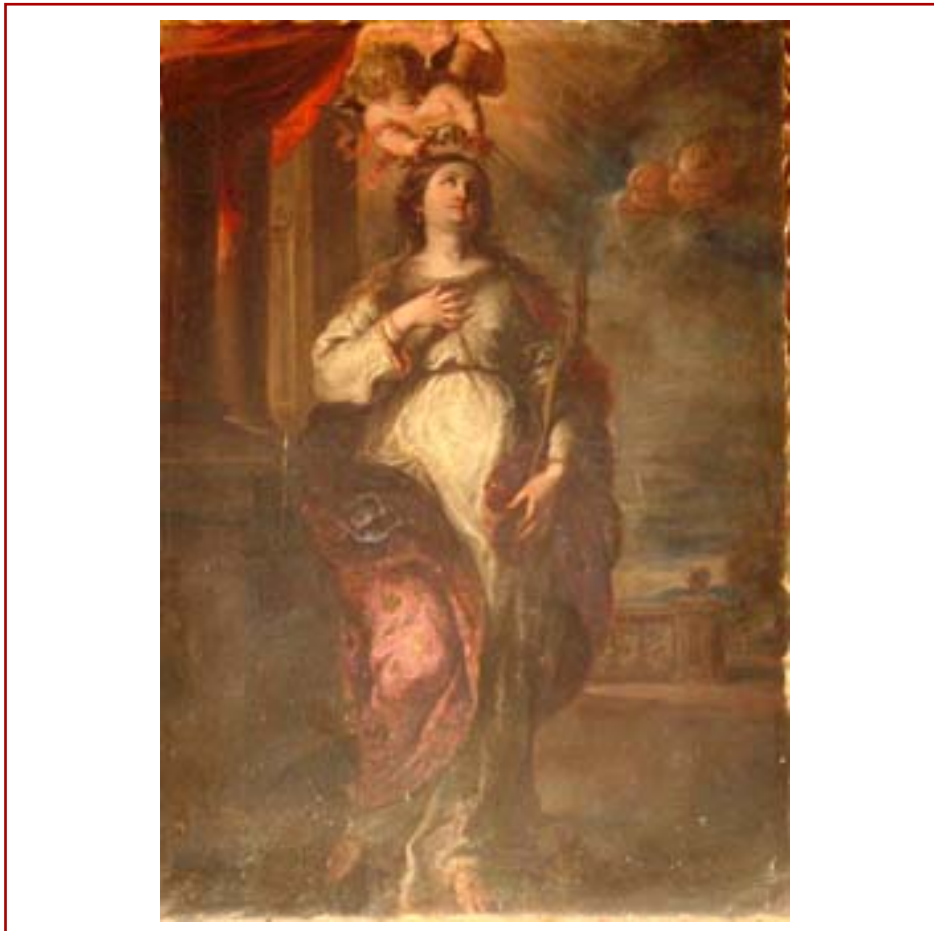
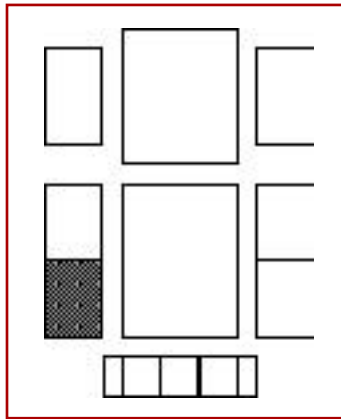
La santa está de pie, en ligera posición de avance. Con su mano derecha sostiene la palma del martirio y con la otra sujeta el manto. En segundo plano, a la izquierda, se aprecia la torre que la simboliza.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de un ***Evangelista***, 69 x 29 cms.

Descripción

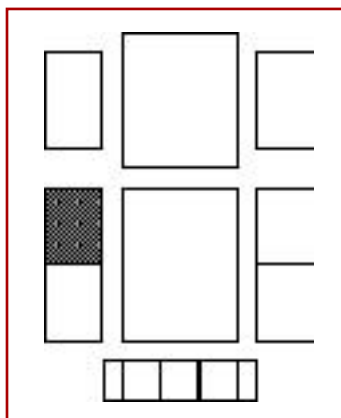
Figura barbada de pie, ligeramente apoyada en un soporte indefinido, con vistoso manto rojo y una pluma en su mano derecha.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de ***Glorificación de santa Catalina de Alejandría***, 130 x 95 cms.

Descripción

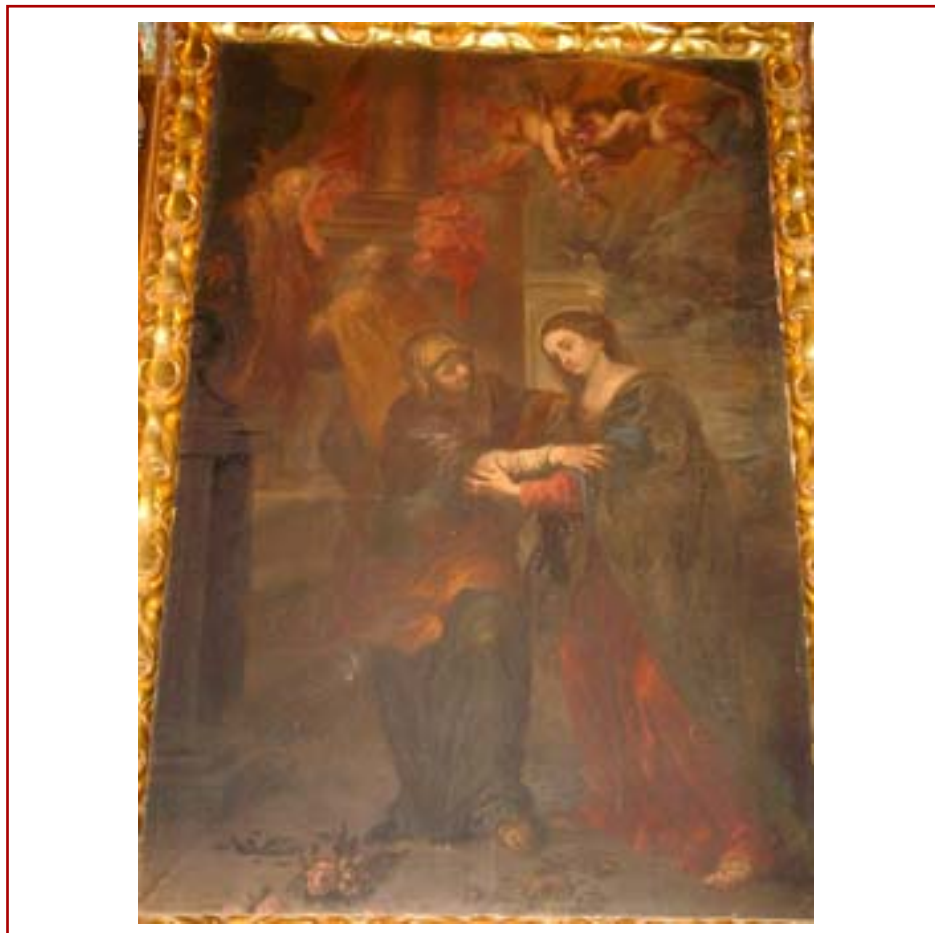
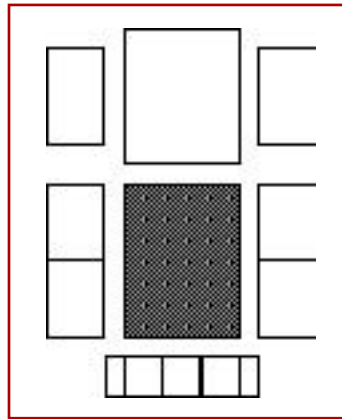
La santa, vestida ricamente, aparece de pie, sosteniendo con su mano izquierda la palma del martirio. Eleva su mirada hacia un ángel que la corona y a sus pies se sitúa la rueda rota con púas aceradas, símbolo de su martirio. Ambientación arquitectónica con plintos y columnas con cortinaje rojo, y una balaustrada que da paso a un paisaje abierto con celaje denso del que surgen cabezas de querubines.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de **San Felipe Neri**, 130 x 95 cms.

Descripción

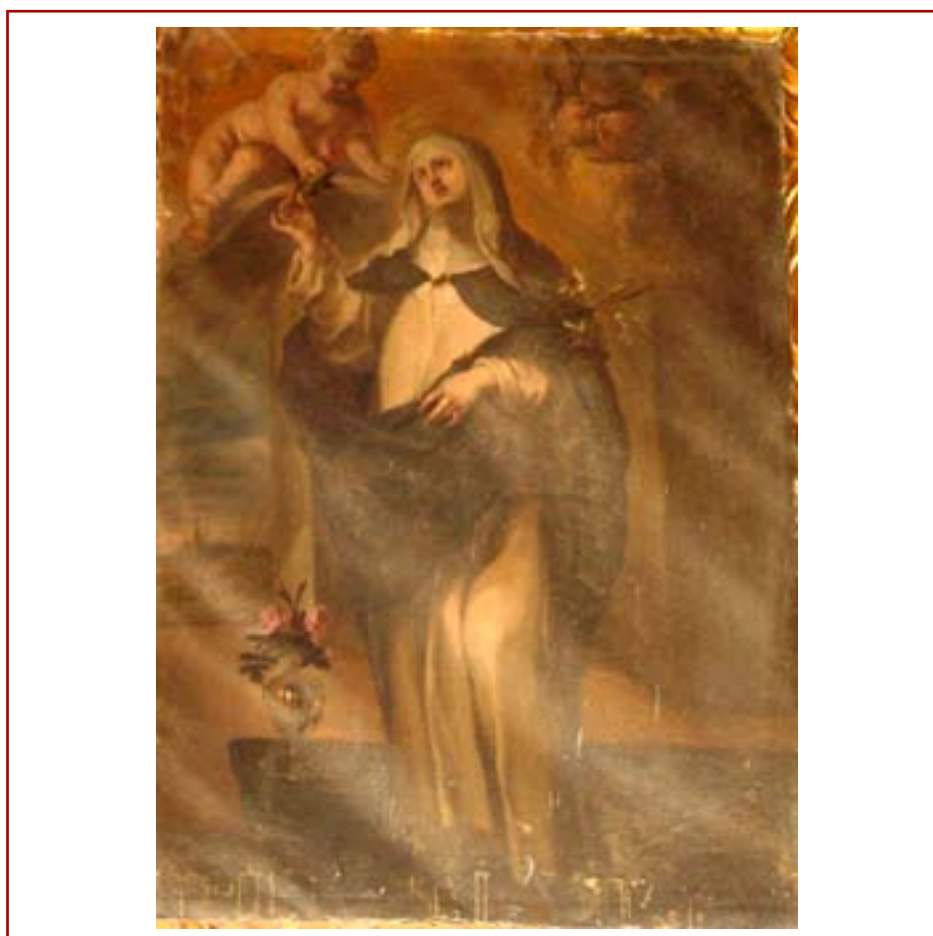
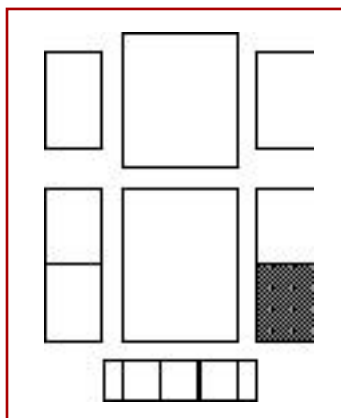
El fundador de los oratorianos, calvo y con barba cana, aparece de pie y de frente, vestido con alba, casulla en tonos rojos asalmonados y estola del mismo color; tiene la mano derecha abierta y hacia arriba, mientras con la izquierda sujeta un ramo de azucenas. A su izquierda se sitúa una mesa vestida con libro y bonete. Fondo neutro y rompimiento de gloria sobre el santo con cabezas de querubines entre nubes.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de la **Visitación**, 275 x 190 cms.

Descripción

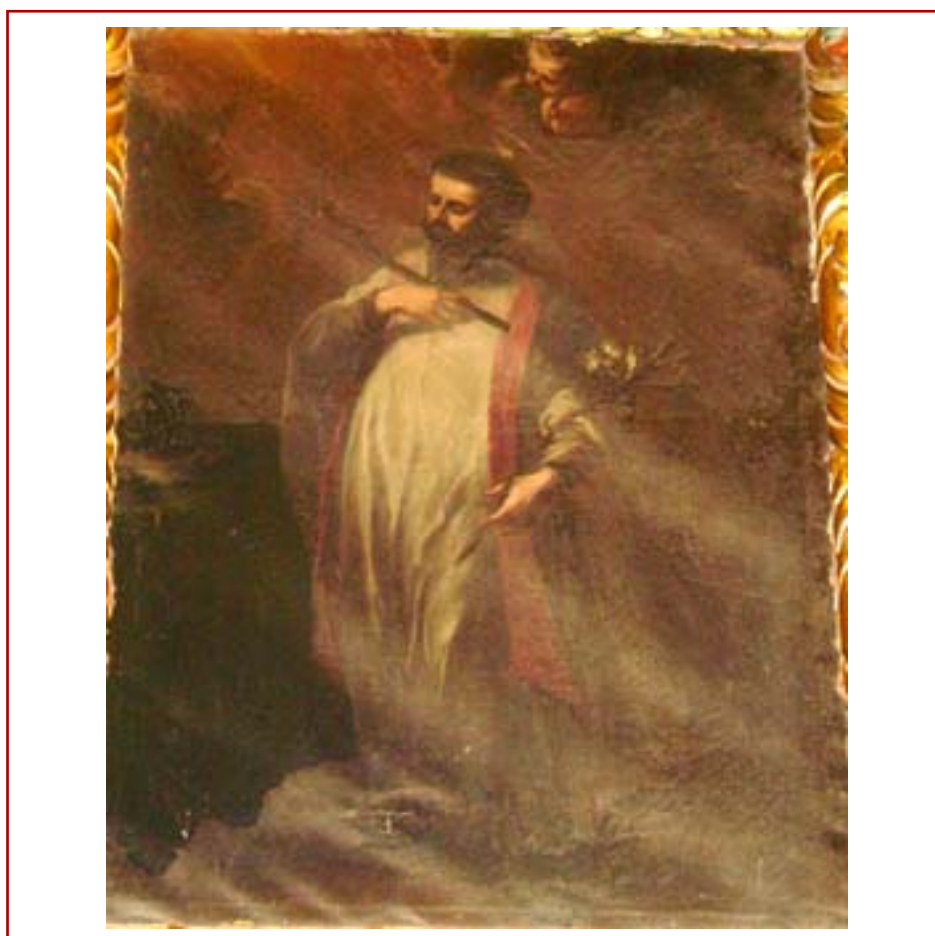
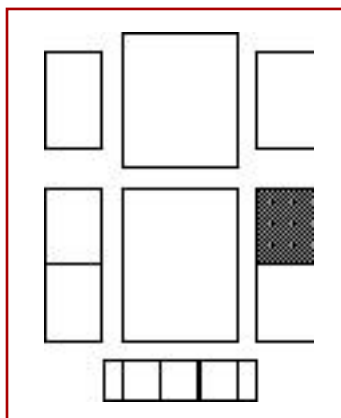
María e Isabel (ésta con toca senil) se encuentran, de pie, ante una arquitectura de tipo templario animada por cortinajes de tonos carmín, sobre un pavimento en el que se disponen un plinto rematado por bola (izda.) y rosas sobre el suelo en primer plano. Ambas mujeres se abrazan con delicadeza en posición algo forzada que permite ver a las dos figuras casi de frente. Al fondo y a la izquierda, un Zacarías anciano y barbado recibe a José, casi de espaldas y con los brazos cruzados, a las puertas del edificio, mientras la parte derecha se abre, tras una estructura arquitectónica de corte clásico, a un paisaje abierto con celaje de tonalidades frías. Sobre las dos protagonistas sobrevuela una pareja de angelitos que arrojan rosas sobre ellas.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de **Santa Rosa de Lima**, 130 x 95 cms.

Descripción

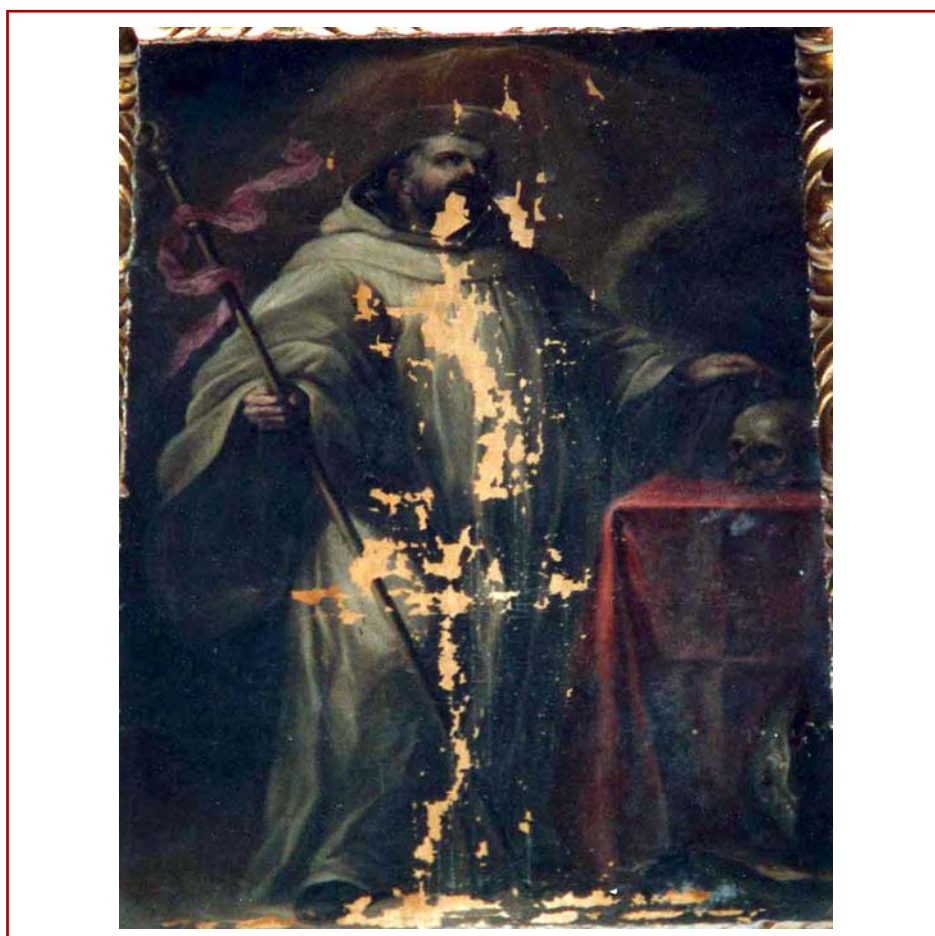
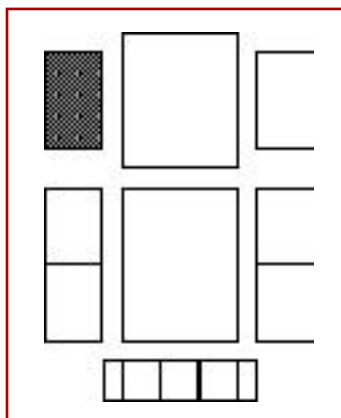
La santa viste el hábito negro y blanco de las dominicas; lleva en su mano izquierda un ramo de azucenas, mientras con la derecha recibe una rosa que le entrega el Niño Jesús, casi desnudo y recostado sobre una nube. La figura principal se sitúa sobre un escalón en el que reposa un jarrón de cristal que contiene un ramo de rosas. Ambientación arquitectónica que se abre a un reducido fondo de paisaje. En la zona superior, además del Niño, una gloria con cabezas arracimadas de querubines.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de **San Francisco Javier**, 130 x 95 cms.

Descripción

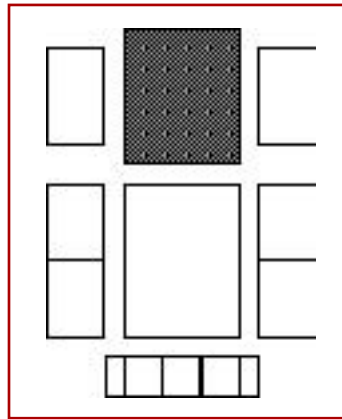
El santo navarro, de pie y ligeramente girado, viste sobrepelliz y estola de predicador; lleva en su mano derecha el crucifijo de misionero que dirige hacia el pecho y en la izquierda un ramo de azucenas. A su derecha, mesa vestida con libro cerrado y birrete. Fondo neutro y en la zona superior rompimiento de gloria con cabezas de angelitos.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de **San Bernardo**, 145 x 95 cms. (aprox.).

Descripción

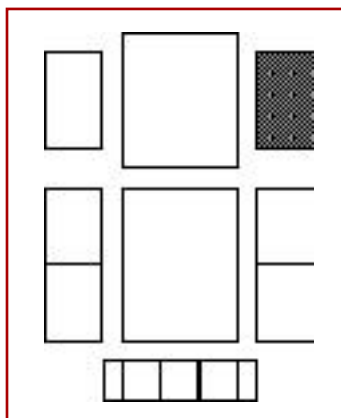
El santo cisterciense, con amplia tonsura y barba rala, se presenta de pie y levemente girado, vistiendo la cogulla blanca. Con su mano derecha sujeta el báculo abacial, en el que lleva anudado un paño rosáceo, mientras la izquierda se posa sobre un libro, que parece apoyar en una calavera dispuesta sobre una mesa vestida. Delante de ésta, en el ángulo inferior derecho, un libro cerrado y encima de él una mitra.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de la **Entrega de las llaves a san Pedro**, 235 x 190 cms. (aprox.)

Descripción

Jesús, de pie y con brillante aureola dorada, entrega las llaves a Pedro, semiarrodillado y en ligera torsión, en presencia de un grupo de apóstoles. La escena se desarrolla en un espacio abierto en el que se distinguen, al fondo, algunas arquitecturas (una de ellas cupulada y de planta circular) y un celaje con rompimiento de gloria.



Daroca (Zaragoza), iglesia colegiata de Santa María de los Corporales, capilla de la Visitación. Retablo de la Visitación, lienzo de **San Antonio Abad**, 145 x 95 cms. (aprox.)

Descripción

El santo, barbado y de edad avanzada, viste túnica blanca y manto con capucha oscura. En su mano derecha lleva un bástón terminado en la "tau" griega, y con la izquierda sostiene el libro abierto de la regla de los antonianos. Junto a él se sitúa un cerdo, su atributo personal.

Título **Trinidad de la Tierra (Sagrada Familia)**

Número de catálogo **38**
Fichas asociadas

Cronología 1681

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 168 x 110 cms. (s.m.) y 197 x 139 cms. (c.m.).

Inscripciones "Vic^{te}. Berdusan / fac^t. 1681" (áng. inf. izdo.)

Localización San Sebastián (Guipúzcoa), monasterio de Santa Teresa de MM. carmelitas descalzas, distribuidor celdas.

Estado de conservación Bueno

Descripción

Composición habitual con la Virgen, el Niño y san José cogidos de la mano y en actitud de avance. Sobre la cabeza del Niño, la paloma del Espíritu Santo y, encima de ella, Dios Padre con el orbe, rodeado de cabezas de angelitos, sobre un fondo en tonos verdes y amarillos de gran luminosidad.



Ilustraciones del apéndice gráfico 248

Historia

El cuadro ingresó en el convento h. 1940 como dote de la hermana M^a. Pilar de la Cruz (en el mundo Adela Peyrona Díez de Güemes), quien lo había recibido de su hermana como herencia de su tío Joaquín Peyrona, marqués de Urrea, linaje con casa nobiliaria en Magallón (Zaragoza), lugar de donde probablemente procede el cuadro.

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Título **Estigmatización de san Francisco de Asís**

Número de catálogo **39**
Fichas asociadas

Cronología 1683

Óleo sobre lienzo (pintura). Marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 150 x 109 cms. (s.m.) y 168 x 127 cms. (c.m.)

Inscripciones "Vic^{te} Berdusan / fac^t 1683" (áng. inf. dcho.)

Localización Corella (Navarra), Museo de Arte Sacro de la Encarnación, claustro alto, crujía sur.

Estado de conservación Regular

Descripción

La obra nos presenta al santo en posición casi frontal, de rodillas, con la cabeza girada hacia el ángulo superior izquierdo, donde se localiza un rompimiento de gloria, y los brazos extendidos y las manos abiertas mostrando los estigmas. En el ángulo inferior derecho, su compañero, fray León, con la cabeza inclinada. La escena tiene lugar en un paisaje abierto.



Ilustraciones del apéndice gráfico 270

Historia

Fue adquirido en Tudela por José Luis Arrese y, al parecer, procede de un convento de religiosas de la zona de Veruela.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARRESE, 1963, pp. 15, 193-196 y 503 • FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, pp. 26-27 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, vol. I, p. 137 y lám. 214 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 89 • VV.AA., 1982, p. 45, núm. 17 • ARRESE, 1989, p. 15, 202 y 525, lám. CXLIV • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 132-133 • VV.AA., 1998, pp. 77 y 97.

Exposiciones

JUSEPE (1982), núm. 17

Observaciones

Título **Retablo de la Transverberación de santa Teresa**

Número de catálogo

40

Fichas asociadas

Cronología 1683

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 350 x 264 cms. (retablo) y 190 x 142 cms. (parte visible del lienzo)

Inscripciones "No morir / si / padecer" (cartela inferior del retablo). "O morir / o / padecer" (cartela superior del retablo).

Localización Gea de Albarracín (Teruel), iglesia parroquial de San Bernardo, capilla lateral (lado del Evangelio)

Estado de conservación Bueno-regular

Descripción

Retablo elevado sobre zócalo de obra con altar incorporado que consta de banco, cuerpo de calle y piso únicos ocupado por un lienzo flanqueado por estípites, y remate en medio punto.

En la pintura, un ángel mancebo, de pie, inflama el corazón de la santa con un dardo encendido mientras el cuerpo desmadejado de ésta, en pleno arrobamiento, es sostenido por otro ángel, arrodillado tras ella. Un poderoso plinto en el que descansa una columna y un cortinaje de color rojizo forman, en el lado derecho, el escueto decorado, mientras el resto del fondo es ocupado por nubes densas modeladas por haces de luz divina.



Ilustraciones del apéndice gráfico 272-273

Historia

Procede de la iglesia del convento del Carmen de PP. carmelitas descalzos, de donde fue trasladado en 1980.

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Forma pareja con el núm. 41.

Título **Retablo de Santa María Magdalena de Pazzi**

Número de catálogo
Fichas asociadas

41

Cronología h. 1683

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 350 x 272 cms. (retablo) y 206 x 138 cms. (parte visible del lienzo)

Inscripciones "VERBUM / CARO / FACTUM / EST" (cartela superior)

Localización Gea de Albarracín (Teruel), iglesia del convento del Carmen de PP. carmelitas descalzos, capilla lateral (lado de la Epístola)

Estado de conservación Regular

Descripción

El retablo dedicado a María Magdalena de Pazzi presenta una mazonería prácticamente idéntica al anterior, excepto en la disposición de las cartelas, en algunos detalles ornamentales y en el formato del lienzo, más alargado en este caso.

La pintura está dedicada a la glorificación de la santa, que viste el hábito pardo de su orden y se sitúa de pie sobre nubes, con las llagas impresas en las manos. En el ángulo superior izquierdo, la Virgen y el Niño colocan sobre su cabeza una corona de flores, y en el derecho dos ángeles equilibran la composición.



Ilustraciones del apéndice gráfico 274-276

Historia

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Hacia *pendant* con el núm. 40.

Título Lienzo central del *retablo de la Dormición de san José*

Número de catálogo

42

Fichas asociadas

Cronología 1684

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 590 x 400 cms. (aprox.) (retablo) y 228 x 172 cms. (lienzo central)

Inscripciones "Vic^{te}, Berdusan / fac^t, 1684" (áng. inf. izdo., en parte oculta por el marco).

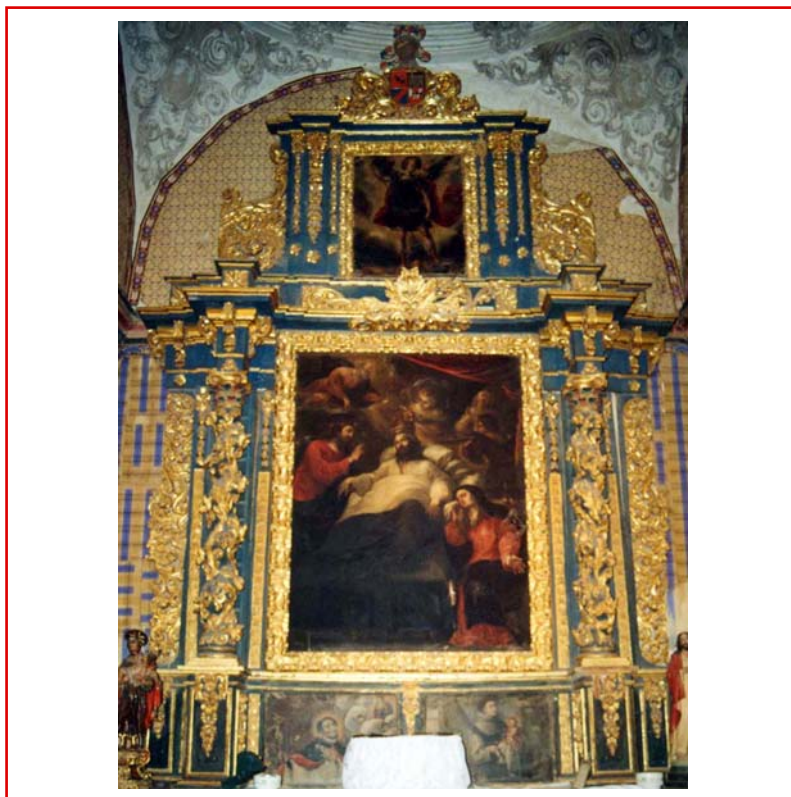
Localización Maluenda (Zaragoza), iglesia de las Santas Justa y Rufina, capilla de San José (lado de la Epístola)

Estado de conservación Regular: suciedad, rasgados y pérdidas de capa pictórica.

Descripción

El retablo consta de banco, cuerpo de calle y piso únicos, y ático con la misma disposición. En la parte central del banco, dos casas que contienen sendos lienzos de escasa calidad. El cuerpo está presidido por un gran lienzo de la *Dormición de san José* flanqueado por columnas salomónicas y pilastras, todo ello con profusa y abultada decoración vegetal y frutal. El ático presenta un mediocre lienzo de *San Miguel combatiendo al demonio* entre pilastras decoradas con colgantes y florones, y en los extremos aletones calados. La máquina remata con un escudo –en este caso en madera policromada- idéntico al de la portada de la capilla.

El lienzo central muestra, en acusado escorzo, la cama donde san José yace moribundo; a un lado, Jesús de pie le bendice, y al otro María, sentada, llora. En la zona superior, un grupo de tres ángeles corona a José, mientras Dios Padre, a la izquierda, espera para recibir su alma. El decorado se completa con un cortinaje rojo recogido y una mesa sobre la que se dispone una frasca con agua.



Ilustraciones del apéndice gráfico 279 y 282-284

Historia

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

La existencia de esta pintura fue dada a conocer en 1999 por el entonces delegado de Arte Sacro de la diócesis de Tarazona, José Galindo, y se hizo pública el 26 de mayo de ese año (*Heraldo de Aragón*, p. 46).

Título **Retablo de la Inmaculada**

Número de catálogo **43**
Fichas asociadas

Cronología 1684 (lienzo) y 1682-1683 (mazonería y dorado)
Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 740 x 440 cms. (retablo) y 150 x 90 cms. (lienzo)

Inscripciones "DE LA COFRA^a. Año 1683" (en una cartela, bajo la hornacina)
(Inscripción con firma y fecha no localizable ni visible).

Localización Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, lado de la Epístola

Estado de conservación Bueno-regular

Descripción

El retablo consta de sotabanco, banco, cuerpo de calle y piso únicos y ático con la misma disposición. Mazonería con profusa decoración de origen vegetal completada por angelitos tenantes en los plintos de las columnas centrales, por elementos de tipo fantástico situados sobre ellos y también en las polseras, aves que picotean las frutas, guirnaldas, veneras, florones, etc. En la calle única del cuerpo, hornacina flanqueada por seis columnas salomónicas que alberga la imagen de la titular.

En el lienzo del ático, san Francisco Javier aparece de pie, con la pierna derecha ligeramente flexionada. Viste sobrepelliz blanco sobre el hábito negro de los jesuitas y estola. Porta el crucifijo en la mano derecha, que eleva a la altura del pecho, y ramo de azucenas en la izquierda, que se posa sobre una mesa vestida. Gloria en el ángulo superior derecho con cabezas aladas de angelitos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 287-288

Historia

Encargo de la cofradía de la Purísima.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 451 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 162 • VV.AA., 1998, pp. 84 (nota 60), 92 y 110 • PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, pp. 148-153.

Exposiciones

Observaciones

Título **La pesca milagrosa (Vocación de los santos Pedro y Andrés)**

Número de catálogo
Fichas asociadas

44

Cronología 1684

Óleo sobre lienzo. Marco de época sencillo de madera pintado en negro.

Técnica

Dimensiones 158,5 x 192,5 cms. (s.m.) y 180 x 220 cms. (c.m.)

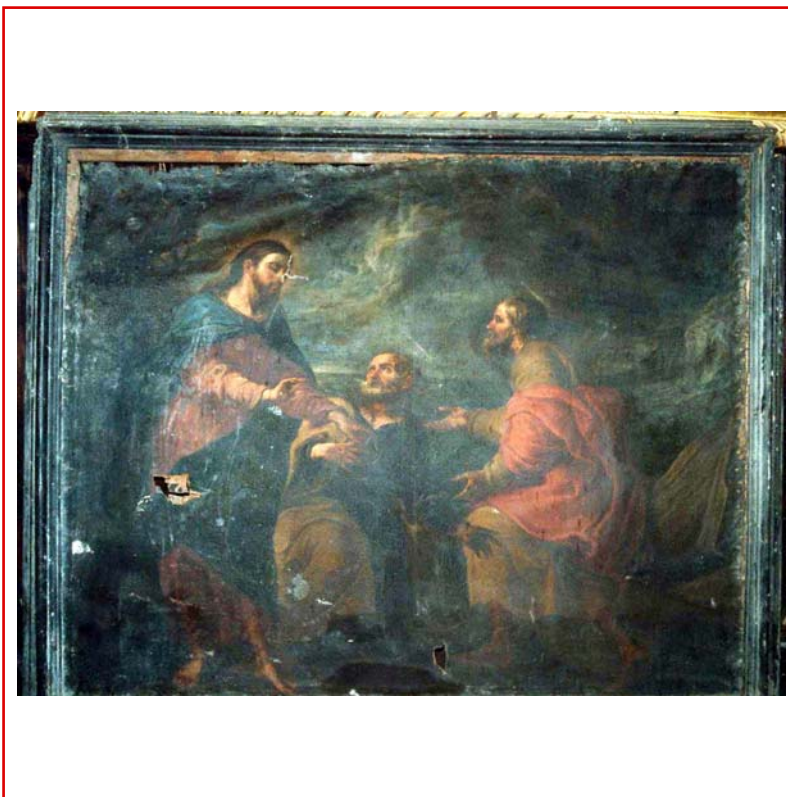
Inscripciones "Vict^o. Berdusan / fac^t. 1684" (áng. inf. izdo.)

Localización Daroca (Zaragoza), iglesia de San Miguel, capilla de los Heredia (lado del Evangelio)

Estado de conservación Bueno-regular

Descripción

Composición piramidal con tres personajes; el principal (Jesús) se sitúa de pie, ligeramente elevado con respecto a los otros dos, que se inclinan y arrodillan con ademanes un tanto forzados. En la parte derecha se aprecia la proa de una embarcación y el fondo muestra casi en penumbra la superficie de un lago (con una línea de horizonte elevada), una orilla rocosa en la parte derecha y un celaje tormentoso.



Ilustraciones del apéndice gráfico 295-296

Historia

Este cuadro y el de *San Jerónimo confortado por los ángeles* (cat. 45) estuvieron colocados a ambos lados del órgano desde una fecha imprecisa entre 1902 y 1933, hasta la restauración de la Colegial de 1962-1965, aunque su ubicación original fue probablemente la sacristía mayor de la colegiata.

Bibliografía y direcciones electrónicas

LOZANO LÓPEZ, 2001-2002, pp. 78-81 y 149-150 (il.).

Exposiciones

Observaciones

Forma pareja con el núm. 45.

Título **San Jerónimo confortado por los ángeles**

Número de catálogo

45

Fichas asociadas

Cronología h. 1684

Óleo sobre lienzo. Marco de madera moderno.

Técnica

Dimensiones 156,5 x 188,5 cms. (s.m.)

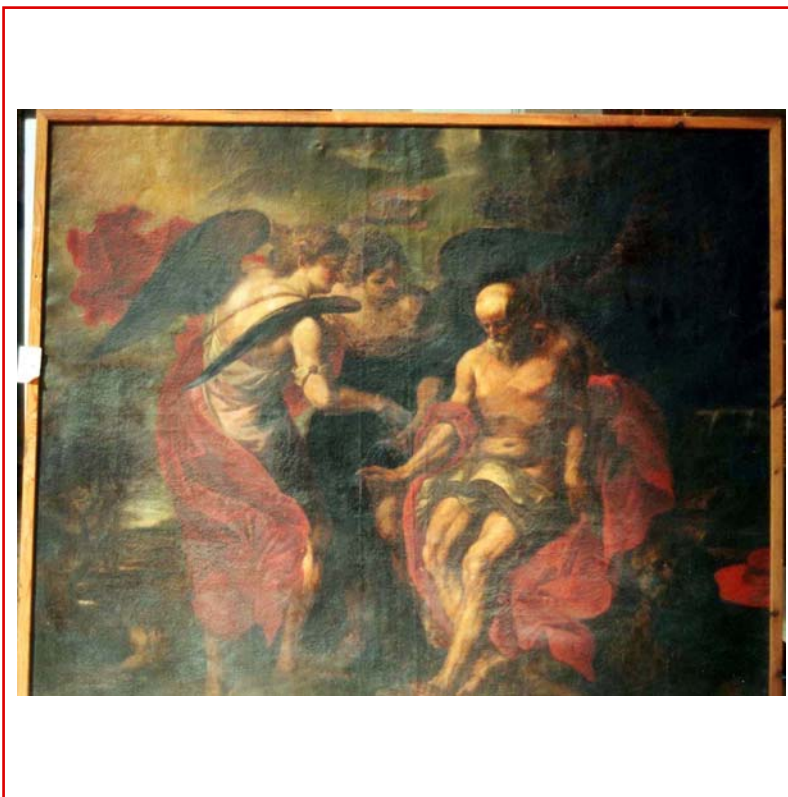
Inscripciones "Vict^o. Berdu[san]" (áng. inf. dcho.). "Basílica órgano" (reverso, parte superior del bastidor)

Localización Daroca (Zaragoza), iglesia de Santo Domingo, sacristía

Estado de conservación Bueno-regular

Descripción

El cuadro presenta al santo penitente anciano, semidesnudo y sentado –o más bien apoyado– sobre un llamativo manto rojo púrpura que apenas le cubre, sosteniendo en su regazo un libro abierto y con el rostro inclinado hacia delante en actitud concentrada de estudio o meditación. A su lado, de pie, dos ángeles mancebos de gran corporeidad se inclinan ligeramente hacia él; uno de ellos, casi de espaldas y en ligera torsión, se cubre parcialmente por otro manto idéntico al anterior que se arremolina tras sus alas, mientras el otro, en segundo plano y en un claroscuro más acusado, parece haber cedido su propio manto para que sirva de comfortable apoyo al cuerpo ajado del santo anacoreta. En el ángulo inferior derecho de la composición se sitúan el león recostado, el capelo cardenalicio y algunos libros apilados, atributos habituales del santo. La escena está ambientada en un paisaje natural con una línea de horizonte baja, definida hábilmente por el pintor para monumentalizar a los personajes del primer término.



Ilustraciones del apéndice gráfico 289-290

Historia

Ver ficha núm. 44.

Bibliografía y direcciones electrónicas

LOZANO LÓPEZ, 2001-2002, pp. 78-81, 148 y 150 (il.).

Exposiciones

Observaciones

Forma pareja con el núm. 44.

Título **Obispo bautizando**

Número de catálogo **46**
Fichas asociadas

Cronología 1684
Óleo sobre lienzo.

Técnica

Dimensiones 184 x 116 cms.

Inscripciones "Viç^{te} Berdusan / fac^t 1684" (¿áng. inf. dcho.?)

Localización Colección particular

Estado de conservación

Descripción

En el centro de la composición, un obispo vestido de pontifical (capa pluvial, mitra y báculo) se dispone a bautizar a un hombre que se inclina ante él, en presencia de un nutrido grupo de personas. Un personaje masculino, semiarrodillado, cierra la composición por la derecha, y una mujer con un niño de la mano lo hace por el lado opuesto. En segundo plano se distinguen hasta tres personajes masculinos. La escena transcurre en un exterior, con un fondo arquitectónico en acusada perspectiva dispuesto sobre una elevación de la que brota una corriente de agua que discurre a los pies de los protagonistas. En la parte superior, celaje denso con nubes y un rompimiento de gloria con cabezas de angelitos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 300

Historia

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Se obvian los datos relativos a la localización exacta de la obra y a la historia por expreso deseo de los propietarios.

Título **Retablo de la Virgen del Pilar**

Número de catálogo **47**

Fichas asociadas 47a-47e

Cronología 1685 (pinturas) y 1688-1702 (mazonería y dorado)

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 760 x 505 cms.

Inscripciones (Ver ficha 47e)

Localización Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, lado del Evangelio

Estado de conservación Regular

Descripción

Retablo de pintura y escultura, que consta de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles separadas por cuatro columnas salomónicas y piso único, y ático de calle y piso únicos. Los plintos de las columnas han sido sustituidos por dos potentes ménsulas en las dos extremas y por *putti* tenantes en las interiores. En la casa central, un relieve de tema eucarístico que representa a un pelícano dando de comer a sus crías, y en las laterales sendos lienzos de *La estigmatización de san Francisco de Asís* (cat. 47a) y de *Santo Tomás de Aquino escribiendo* (cat. 47b). En la calle central del cuerpo, hornacina avenerada para una imagen moderna de la titular y en las laterales sendos lienzos de agitada composición que representan a *San Martín partiendo la capa* (cat. 47c) y a *San Miguel combatiendo al demonio* (cat. 47d). En el ático, lienzo de la *Virgen de Magallón* (cat. 47e) flanqueado por dos columnas salomónicas y por aletones vegetales con pináculos y ángeles desnudos en los extremos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 303-306, 308 y 310

Historia

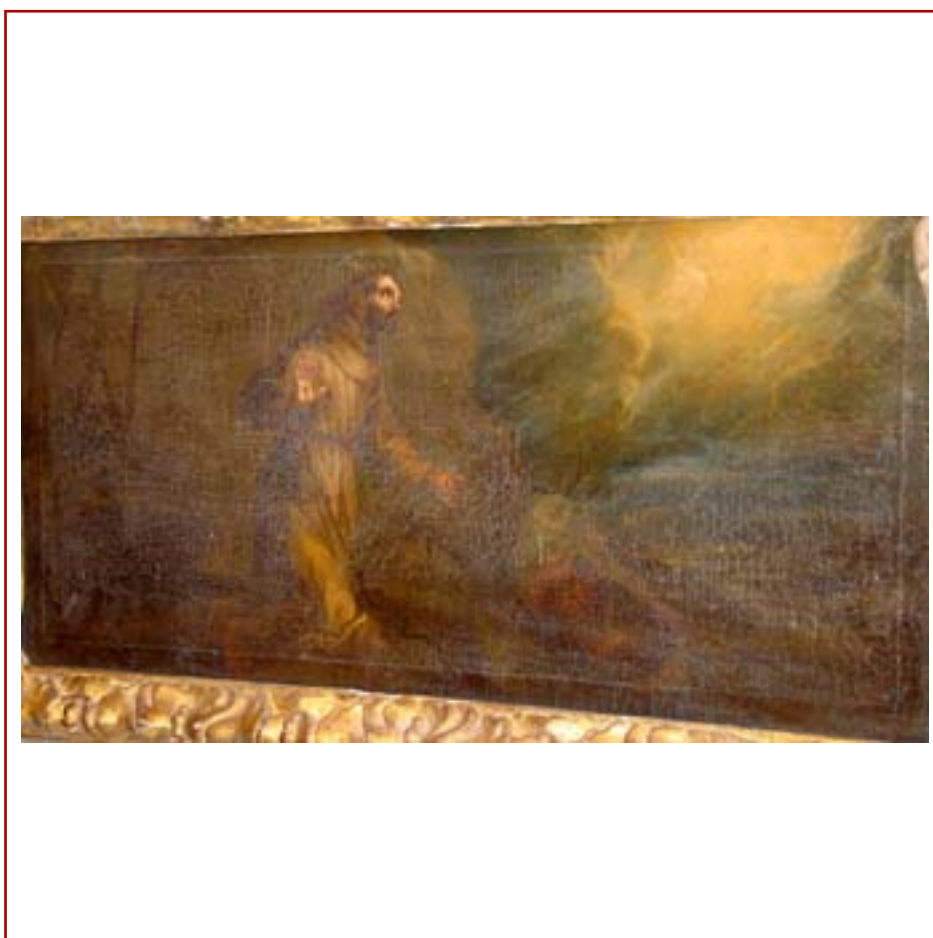
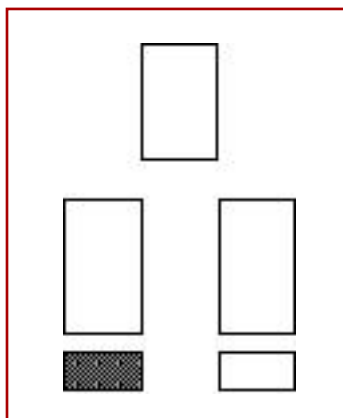
Encargo de la parroquia de Magallón, aunque con colaboración económica de la villa.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 451 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 162 • VV.AA., 1998, pp. 84 (nota 60), 90, 96 y 110 • PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, pp. 137-143.

Exposiciones

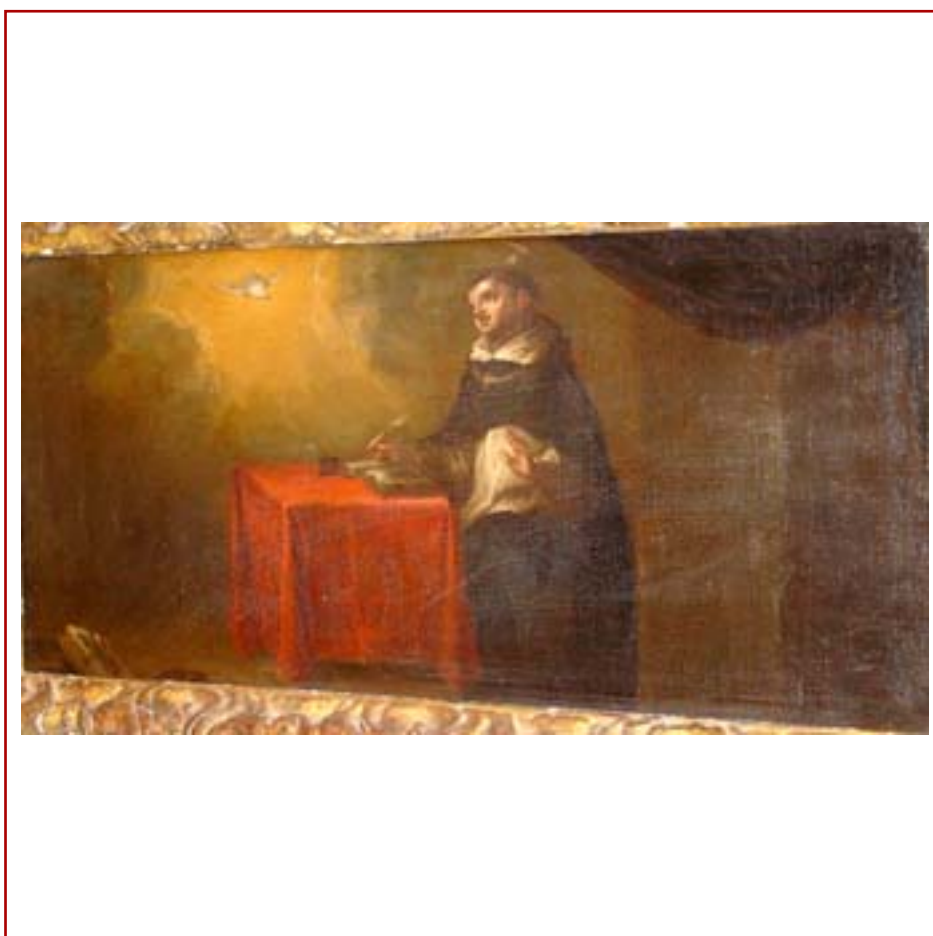
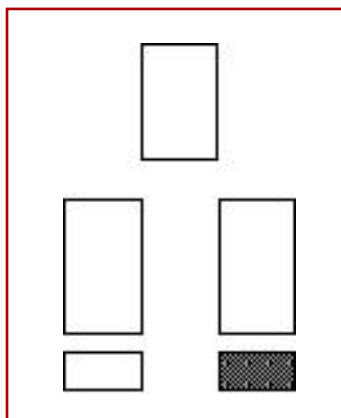
Observaciones



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, nave del Evangelio. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de **San Francisco de Asís estigmatizado**, 42 x 91 cms.

Descripción

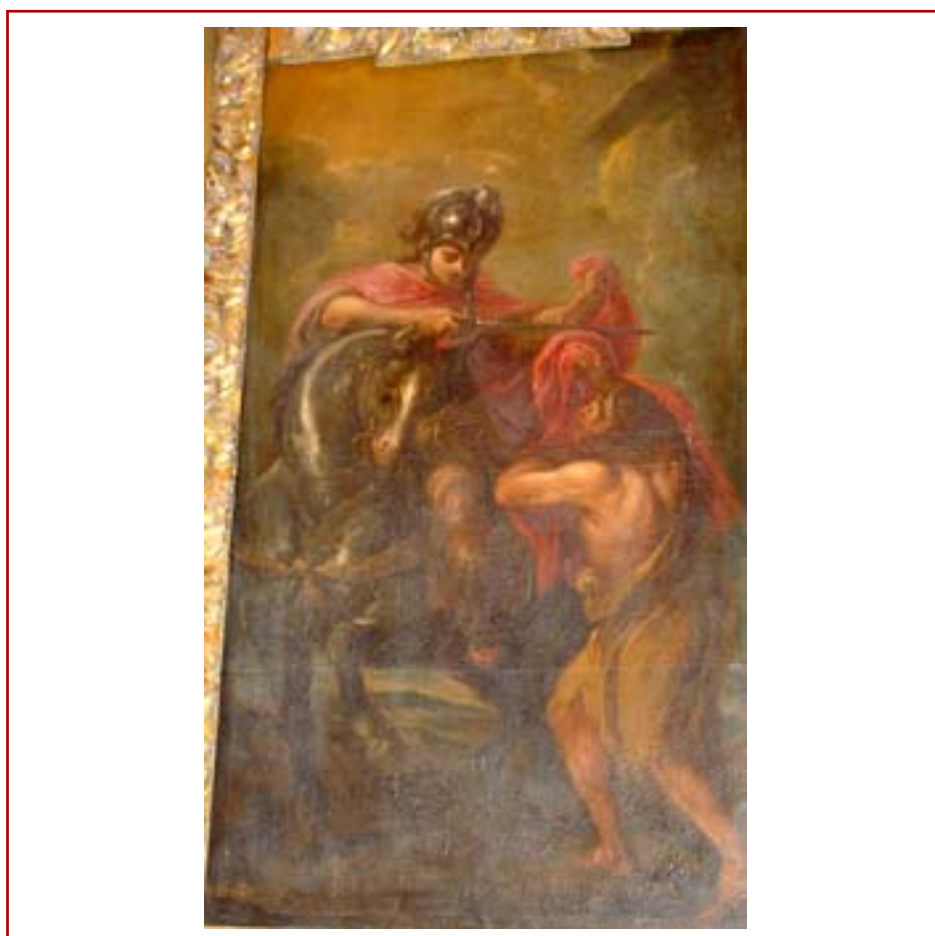
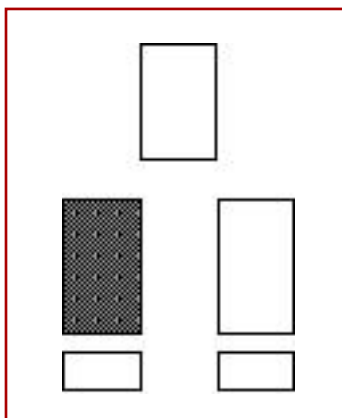
San Francisco, de rodillas y casi de perfil, extiende sus brazos y muestra sus manos estigmatizadas, mientras eleva su mirada hacia un luminoso rompimiento de gloria. La escena transcurre en un paisaje natural abierto, y a los pies del montículo donde se sitúa el santo se vislumbra la figura de su compañero León, ajeno al prodigio.



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, nave del Evangelio. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de **Santo Tomás de Aquino**, 42 x 91 cms.

Descripción

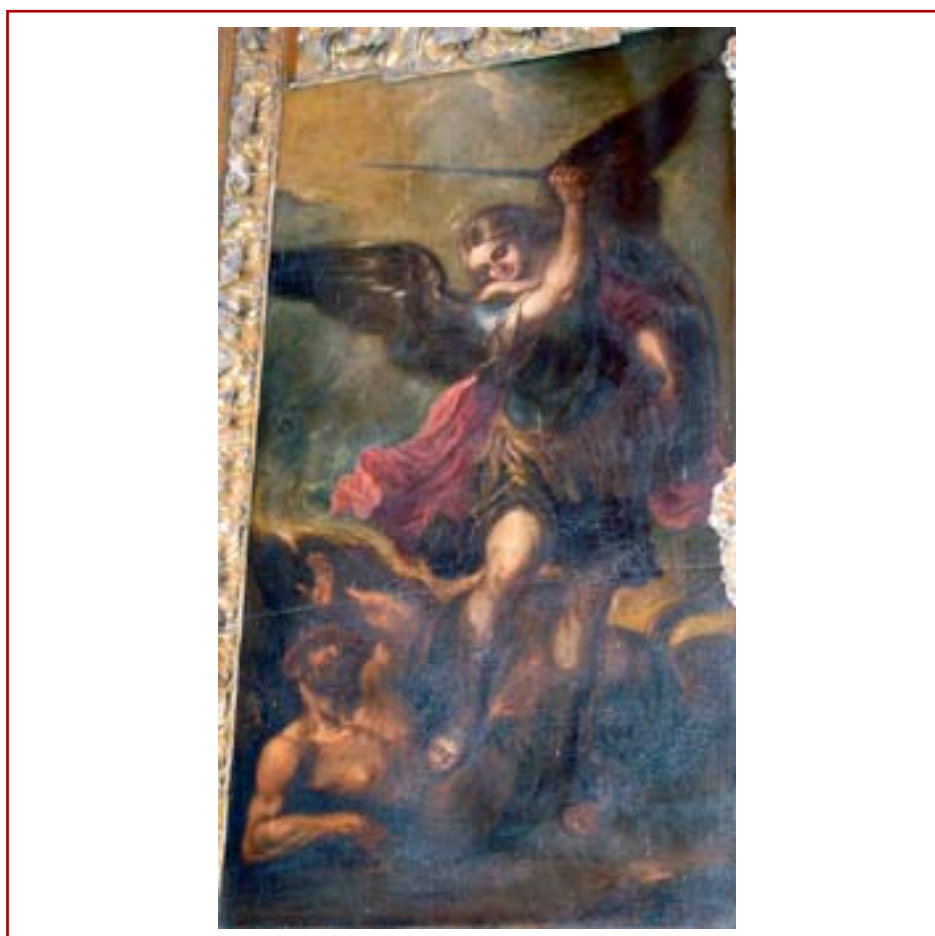
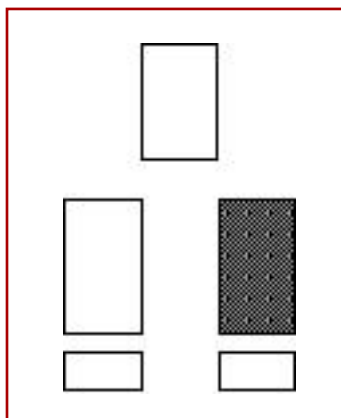
El santo, ataviado con el hábito de su orden y con el collar solar, aparece sentado ante una mesa vestida con mantel rojo, en actitud de escribir, y dirige su mirada hacia la paloma inspiradora, que se recorta sobre un resplandor en el ángulo superior izquierdo. La escena se completa con un cortinaje recogido en el ángulo superior derecho y, en el ángulo opuesto, con unos libros en el suelo.



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, nave del Evangelio. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de **San Martín partiendo su capa**, 155 x 88 cms.

Descripción

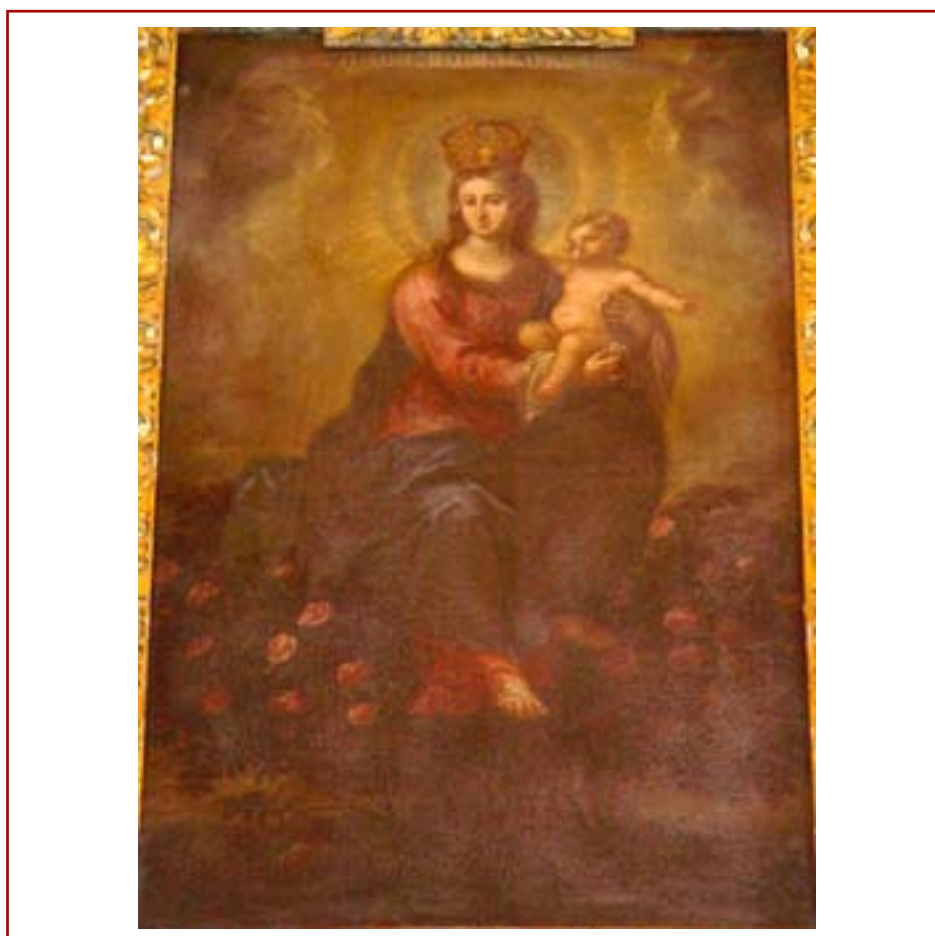
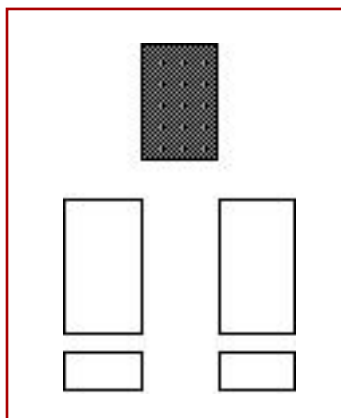
El santo, vestido de caballero y montado en su caballo, se dispone a cortar su vistosa capa roja para entregar una parte al mendigo que, casi de espaldas al espectador, se apresta a recogerla. Fondo abierto de paisaje con línea de horizonte baja y celaje denso.



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, nave del Evangelio. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de **San Miguel combatiendo al demonio**, 155 x 88 cms.

Descripción

San Miguel, vestido con coraza, se dispone a asestar un golpe con su espada a un personaje, representación del mal, que se sitúa a sus pies. Al fondo, celaje denso con una insinuación de fuego en la parte inferior.



Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, nave del Evangelio. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de la **Virgen de Magallón**, 160 x 90 cms.

Descripción

María, bajo su advocación de Virgen de Magallón, aparece sentada en la copa de un rosal y sostiene al Niño con sus brazos sobre un paño blanco. Viste túnica roja y manto azul, va coronada y presenta una ostentosa aureola que se funde con el fondo dorado.
"LA VIRGEN DE MAGALLÓN" (zona superior central)
(Inscripción con la firma y fecha no localizable ni visible)

Título **Retablo de san Miguel arcángel**

Número de catálogo **48**

Fichas asociadas 48a-48f

Cronología 1687-1689

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 890 x 670 cms.

Inscripciones "QUIS / SICUT DEUS / 1687" (en el tarjetón sobre el lienzo principal). (ver ficha 48a)

Localización Villafranca de Ebro (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel arcángel, presbiterio

Estado de conservación Bueno-regular

Descripción

Retablo de pintura que en su estado actual carece de sotabanco y banco y se halla elevado sobre zócalo de piedra vista. Tiene cuerpo de tres calles, de dos pisos las laterales, separadas por columnas salomónicas con decoración carnosa de racimos de vides, y ático en forma de medio punto que se adapta a la cabecera de la iglesia. En la central se dispone un gran lienzo con el titular combatiendo a los demonios (**cat. 48a**). En la calle lateral izquierda, lienzos de *San Francisco de Asís estigmatizado* (abajo) (**cat. 48b**) y *San José con el Niño* (arriba) (**cat. 48c**), y en la opuesta *Santa Teresa escritora* (abajo) (**cat. 48d**) y *San Antonio de Padua con el Niño* (arriba) (**cat. 48e**). Un entablamento bastante desarrollado, con un gran tarjetón con inscripción sobre el lienzo principal, da paso al ático, presidido por un lienzo del *Calvario* (**cat. 48f**) flanqueado por pilastras y columnas salomónicas, todo ello envuelto por una estructura semicircular con movida decoración vegetal con angelotes y rematado por un tarjetón que encierra el escudo del encargante: en campo de oro un león de gules al natural empinado a un árbol de sinople.



Ilustraciones del apéndice gráfico 312-313, 318-319 y 321-323

Historia

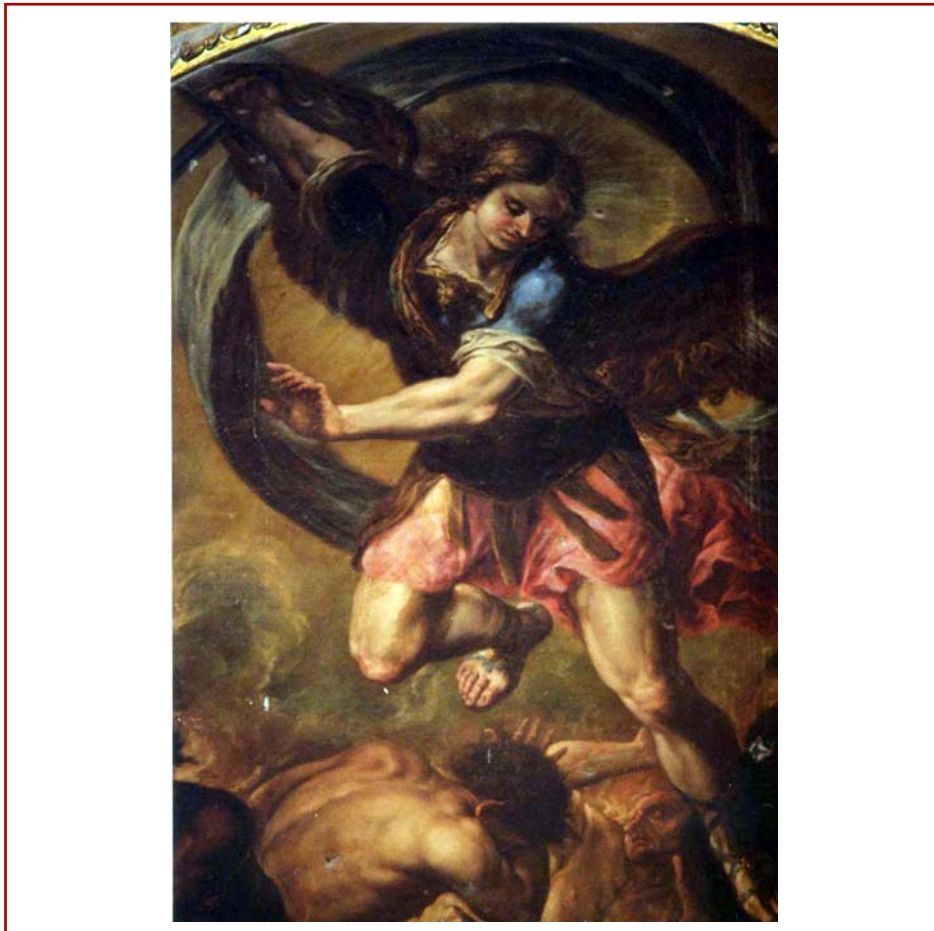
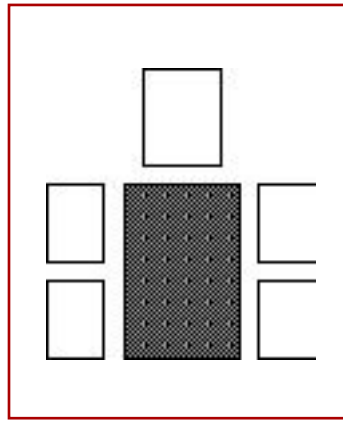
Encargo del infanzón Juan Miguel Íñiguez y Eraso, señor de Villafranca de Ebro. La parte baja del retablo se quemó durante la guerra de la Independencia.

Bibliografía y direcciones electrónicas

BERNAL Y SORIANO, 1880, p. 236 • ANÓNIMO, 1928, p. 34 • ANÓNIMO, 1933, p. 57 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136 • ARCO Y GARAY, 1954, pp. 68-70 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 535 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. XLI • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 b, p. 287 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 451 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 160 y 174 • LOZANO LÓPEZ, 1997, p. 422 • VV.AA., 1998, pp. 107 (il.) y 110.

Exposiciones

Observaciones

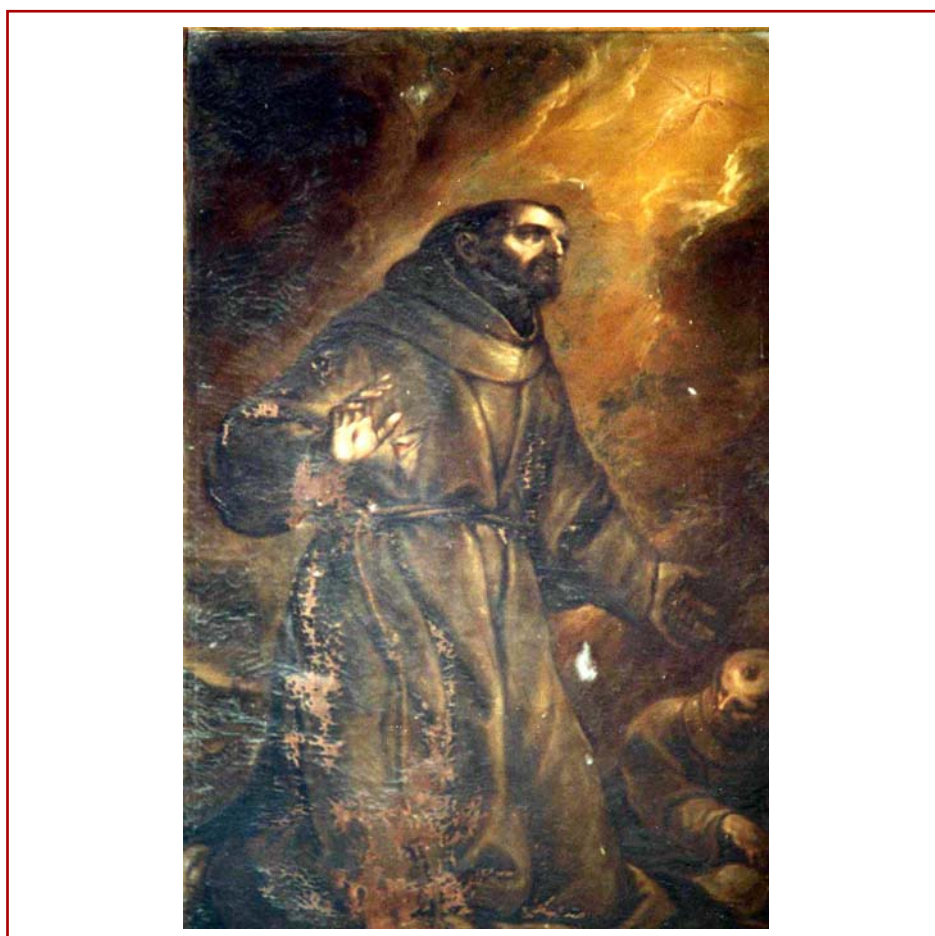
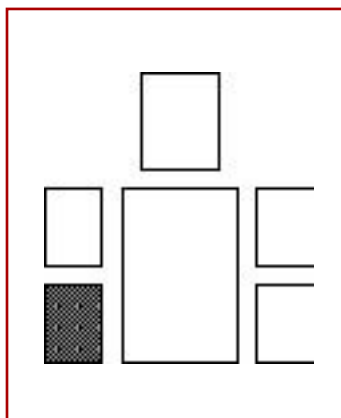


Villafranca de Ebro (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel arcángel. Retablo mayor, lienzo de **San Miguel combatiendo a los demonios**. 345 x 210 cms.

Descripción

San Miguel ha sido representado en actitud beligerante y muy dinámica, portando amenazante la espada con la mano derecha y pisoteando a los demonios, que adoptan formas humanas (aunque con algunos rasgos fantásticos) y se retuercen entre llamaradas con posturas convulsas y escorzadas. La figura de san Miguel y su movimiento aparecen destacados por la caprichosa disposición del manto, que forma tras él un círculo casi perfecto. Fondo neutro en tonos dorados.

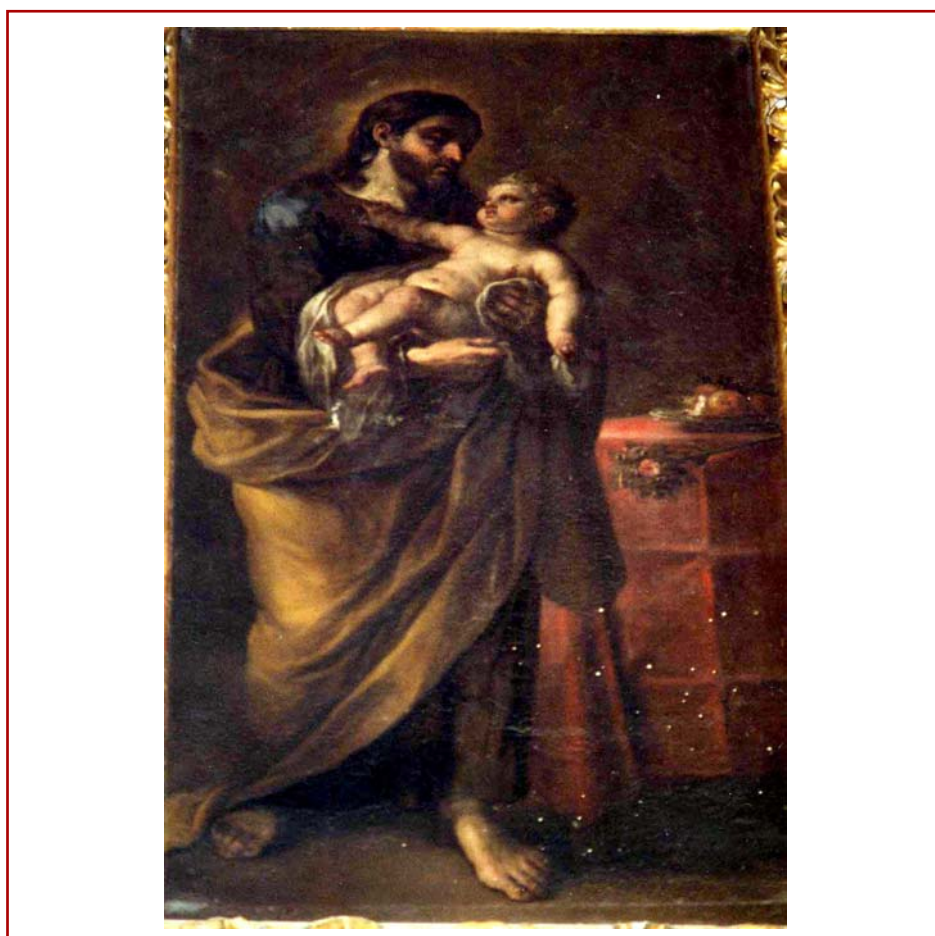
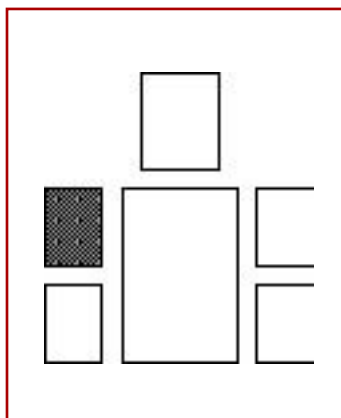
Firmado y fechado: "VIC^{te} / BERDUSAN / FAC^t / 1689" (zona central izda, junto a la rodilla derecha de san Miguel)



Villafranca de Ebro (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel arcángel. Retablo mayor, lienzo de **San Francisco de Asís estigmatizado**, 170 x 90 cms.

Descripción

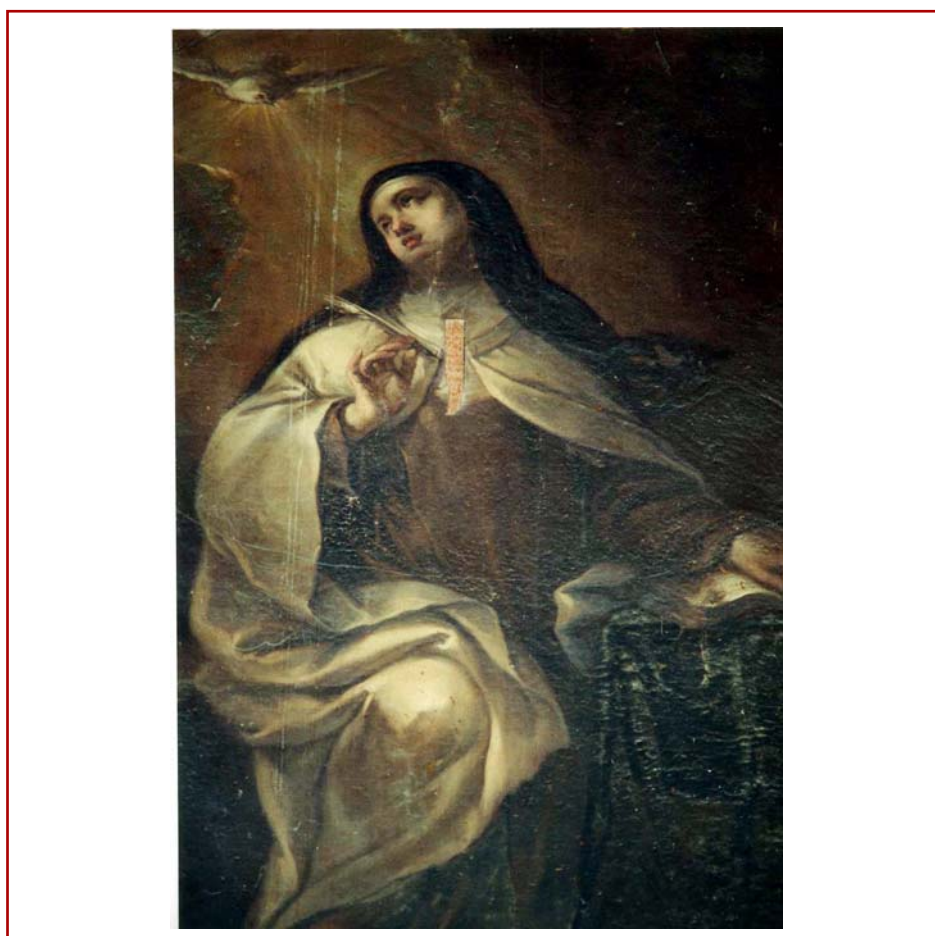
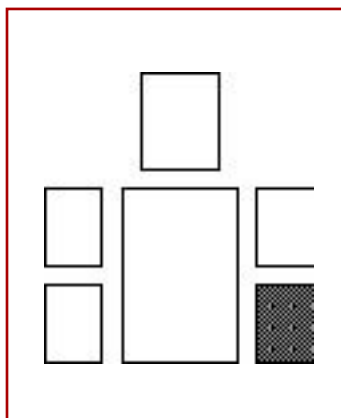
San Francisco, de rodillas y en posición de tres cuartos, extiende sus brazos y muestra sus manos y su costado estigmatizados, mientras eleva su mirada hacia un luminoso rompimiento de gloria con la paloma del Espíritu Santo. La escena transcurre en un paisaje natural abierto apenas insinuado, y a los pies del montículo donde se sitúa el santo se vislumbra la figura de su compañero León, ajeno al prodigio.



Villafranca de Ebro (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel arcángel. Retablo mayor, lienzo de **San José con el Niño**, 170 x 90 cms.

Descripción

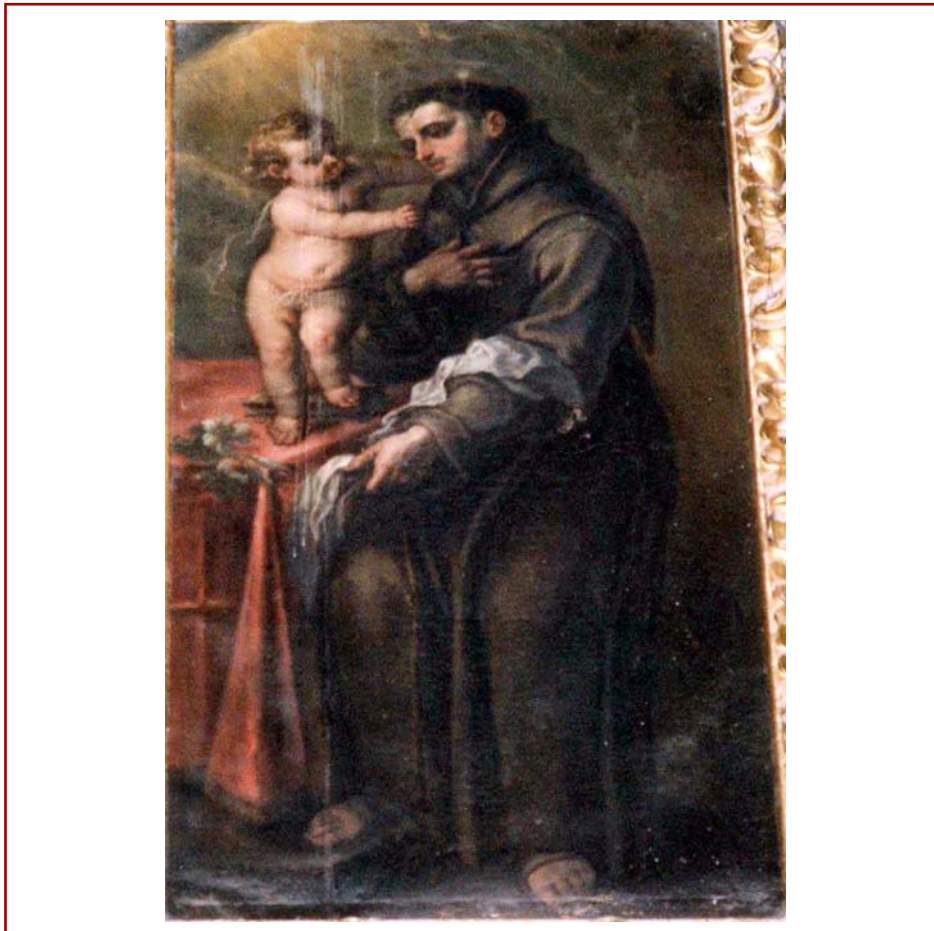
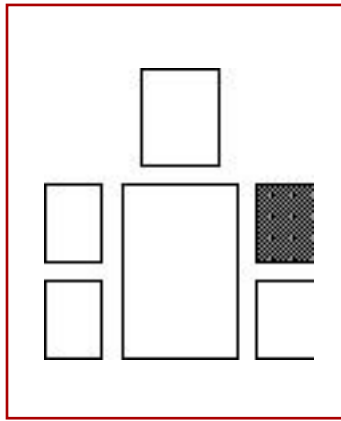
San José, de pie y en ligera postura de avance, vestido con túnica azul y amplio manto marrón, sostiene sobre un paño blanco al Niño Jesús desnudo, con quien cruza la mirada. Junto a ellos, a la derecha, una mesa vestida con mantel rojo de pliegues marcados sobre la que descansa la vara florida y una bandeja con frutas. Fondo neutro en tonos pardos.



Villafranca de Ebro (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel arcángel. Retablo mayor, lienzo de **Santa Teresa escritora**, 170 x 90 cms.

Descripción

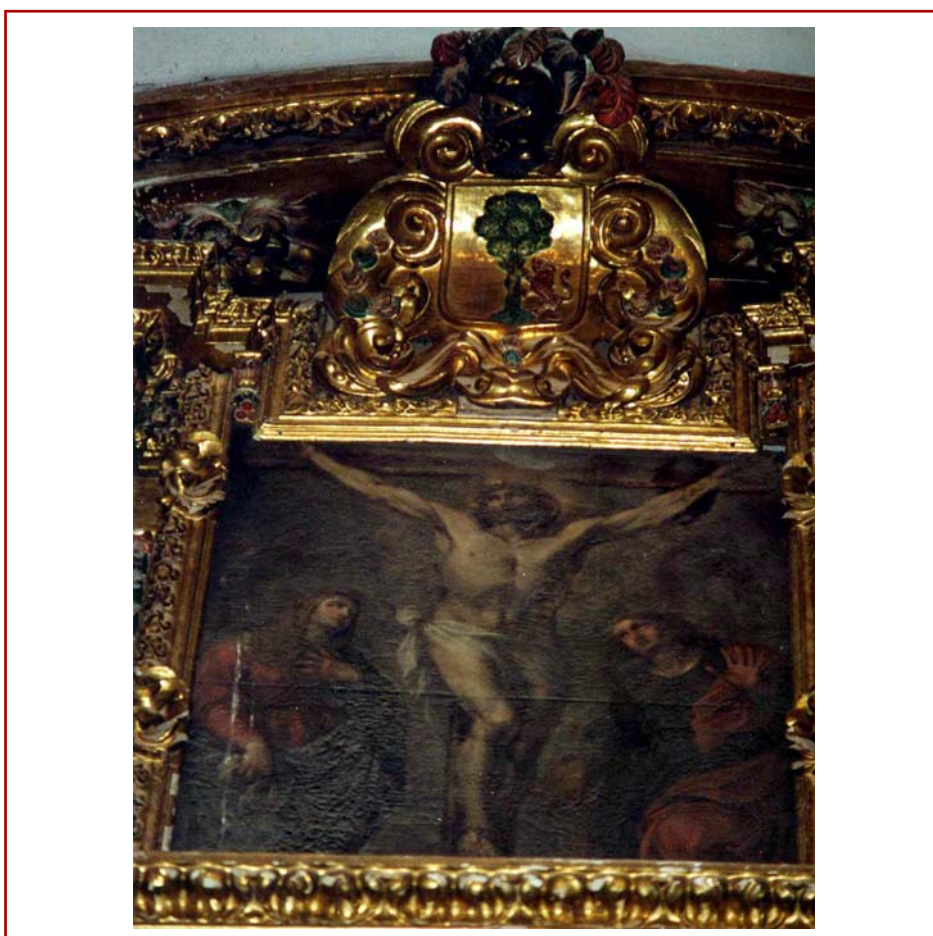
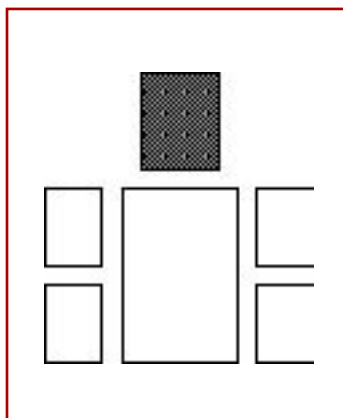
La santa de Ávila, vestida con el hábito carmelita, se presenta sentada ante una mesa vestida en actitud de escribir, con una pluma en su mano derecha y la izquierda posada sobre un libro abierto. Tiene el cuerpo en acusada torsión y la cabeza elevada para contemplar la aparición del Espíritu Santo en forma de paloma, que se recorta sobre un resplandor en el ángulo superior izquierdo.



Villafranca de Ebro (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel arcángel. Retablo mayor, lienzo de **San Antonio de Padua con el Niño**, 170 x 90 cms.

Descripción

San Antonio, de pie, en posición de tres cuartos y con las piernas ligeramente flexionadas, dirige su mano derecha hacia el pecho mientras con la izquierda sujeta un paño blanco que parece pertenecer al Niño Jesús que se sitúa enfrente, en ademán de abrazarle. El Niño está desnudo, aunque su sexo aparece oculto por una gasa, y apoya en una mesa en la que reposa un libro y un ramo de azucenas. Fondo neutro con resplandor en el ángulo superior izquierdo.



Villafranca de Ebro (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel arcángel. Retablo mayor, lienzo del **Calvario**, 190 x 145 cms.

Descripción

Cristo crucificado en el eje compositivo, con la cabeza elevada en actitud expirante, flanqueado por la Virgen y san Juan, que dirigen su mirada a Jesús. María lleva su mano izquierda hacia el pecho, mientras sujeta el manto cruzado con la diestra, mientras el Evangelista extiende sus brazos y muestra las palmas de las manos.

Título Lienzo principal del *retablo de la Transfiguración*

Número de catálogo

49

Fichas asociadas

Cronología 1689

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y poliromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 205 x 135 cms. (zona visible del lienzo)

Inscripciones "Vic^{te} Berdusan / fac^t 1689" (parte inf. dcha.)

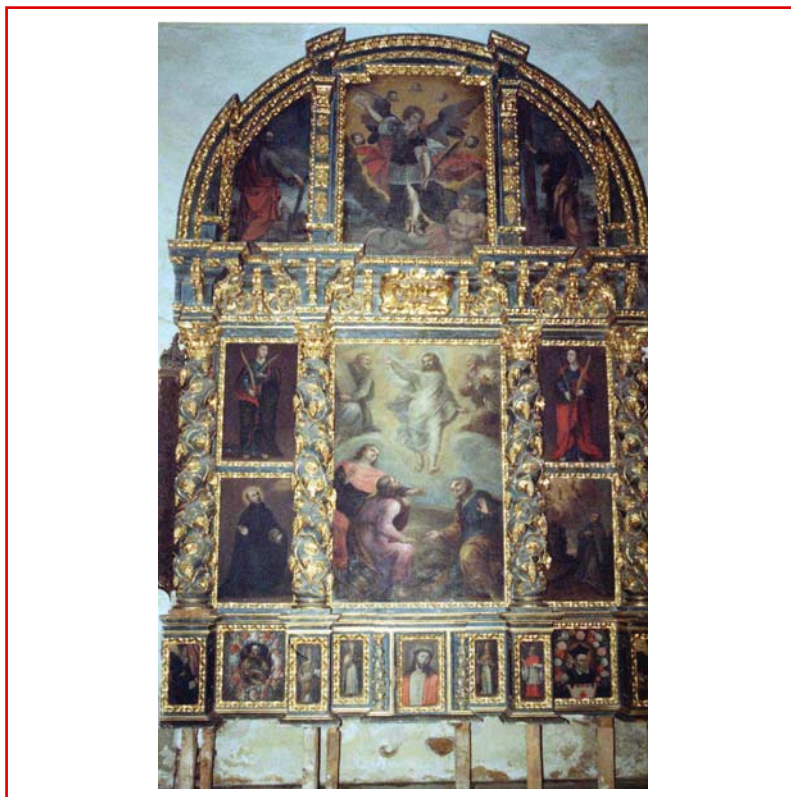
Localización Daroca (Zaragoza), iglesia de Santo Domingo

Estado de conservación Bueno

Descripción

Retablo de pintura compuesto de sotabanco (eliminado), banco, cuerpo de tres calles separadas por cuatro columnas salomónicas y dos pisos las laterales, y ático de tres calles, rematado en semicírculo. En los netos y casas del banco, en las calles laterales del cuerpo y en las tres calles del ático, pinturas de calidad mediocre. Mazonería en tonos dorados y azules.

El cuadro central reproduce fielmente el relato evangélico y muestra una composición convencional y algo estática, con dos planos horizontales bien marcados y un eje vertical que determina una acusada simetría. Los tres apóstoles que contemplan la escena, agrupados en los lados, muestran actitudes diversas y posturas algo forzadas, dejando visible en el centro una elevación natural (el monte Tabor). En el centro de la zona superior se sitúa Cristo, en actitud de avance, con vestimentas blancas y rodeado de un aura dorada, flanqueado por los profetas Moisés (izda.) y Elías (dcha.).



Ilustraciones del apéndice gráfico 326

Historia

Procede de la capilla de la familia Orera en la iglesia de San Miguel de Daroca.

Bibliografía y direcciones electrónicas

VV.AA., 1998, p. 106 y nota. 5 • LOZANO LÓPEZ, 2001-2002, pp. 71-74 y 143-145 (ils.).

Exposiciones

Observaciones

El retablo es citado en el borrador del Inventario Artístico del partido judicial de Daroca (inédito), realizado por Juan F. Esteban Lorente. Fabián Mañas, en su revisión de este inventario (también inédita), plantea ya la atribución a

Título **San José con el Niño Jesús**

Número de catálogo **50**
Fichas asociadas

Cronología h. 1689

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 136 x 90 cms. (s.m.) y 166 x 120 cms. (c.m.).

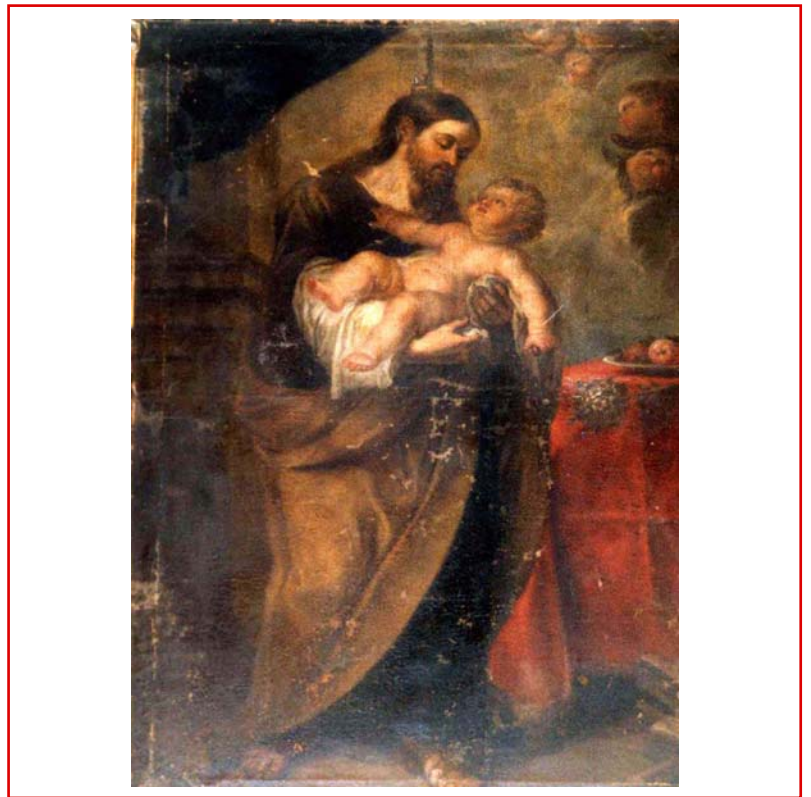
Inscripciones "Vic^{te}. Berdusan / fac^t." (áng. inf. izdo.)

Localización Hecho (Huesca), iglesia parroquial de San Martín de Tours, sobre la puerta de acceso a la sacristía.

Estado de conservación Regular

Descripción

San José, de pie y en ligera postura de avance, vestido con túnica azul y amplio manto marrón, sostiene sobre un paño blanco al Niño Jesús desnudo, con quien cruza la mirada. Junto a ellos, a la derecha, una mesa vestida con mantel rojo de pliegues marcados sobre la que descansa la vara florida y una bandeja con frutas, una de las cuales lleva Jesús en su mano izquierda. En primer término, unas herramientas de carpintería dispuestas en el suelo y, a la izquierda y en segundo plano, un elemento arquitectónico con cortinaje recogido a contraluz. El fondo es el habitual en tonos ocre-dorados y en el ángulo superior derecho se agrupan una serie de cabezas aladas de angelitos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 325

Historia

En 1982 el cuadro estuvo en la sacristía.

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Título **San Atilano**Número de catálogo **51**
Fichas asociadas

Cronología 1690

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada (marco de época)

Técnica

Dimensiones 189 x 97 cms.

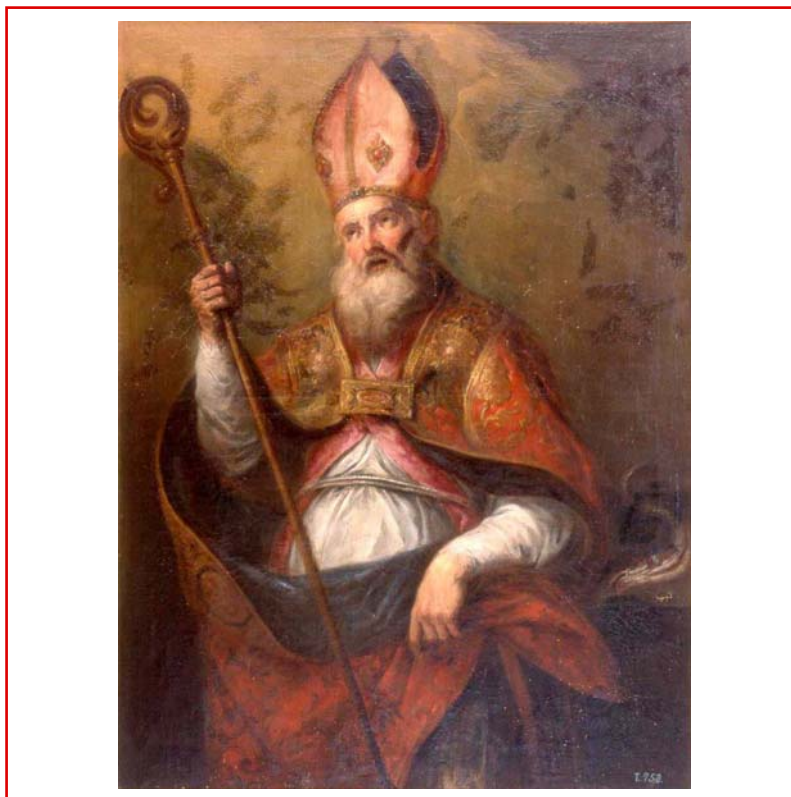
Inscripciones "Vicente [...] 1690" (áng. inf. dcho.)

Localización Figueras (Gerona), Museo del Ampurdán, sala

Estado de conservación Bueno

Descripción

San Atilano ha sido representado de más de medio cuerpo y en posición frontal, con barba cana bastante poblada y mirada hacia lo alto, vestido de pontifical: alba, estola, amplia capa pluvial bordada que se cruza por delante y sujeta con su mano izquierda, mitra con pedrería y báculo que sostiene con la derecha. Sobre una mesa vestida, el pez y el anillo que aluden a un hecho de su vida. Fondo neutro en tonos ocre dorados.



Ilustraciones del apéndice gráfico 334

Historia

Probablemente procede de Tarazona. Tras la excomunión pasó al Museo Nacional de Pinturas (la Trinidad) y en 1885 viajó a Figueras como depósito del Museo del Prado. Inicialmente se expuso en el Instituto Ramon Muntaner, primera sede del Museu de l'Empordà, de donde pasó a la sede definitiva, que abrió sus puertas en 1947.

Bibliografía y direcciones electrónicas

CRUZADA VILLAAMIL, 1865, p. 126, núm. 758 • GAYA NUÑO, 1947, p. 61 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 537 y foto 57 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 164 y 174 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 b, núm. 20 (il.) • ANÓNIMO, 1991, p. 100, núm. 7475 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1991, p. 234, núm. 758 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, p. 164 • VV.AA., 1998, pp. 79 y 186-187 (il.) • CAPELLA, 1999, pp. 46-47 y 51 (il.).

Exposiciones

VICENTE (1990), núm. 20 (¿?)

Observaciones

Hasta la publicación del catálogo de la exposición *El pintor Vicente Verdusán (1632-1697)* (VV.AA., 1998) esta obra ha figurado siempre como *Santo obispo*.

Título **Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos**

Número de catálogo

52

Fichas asociadas

Cronología 1690

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 123 x 100 cms. (s.m.)

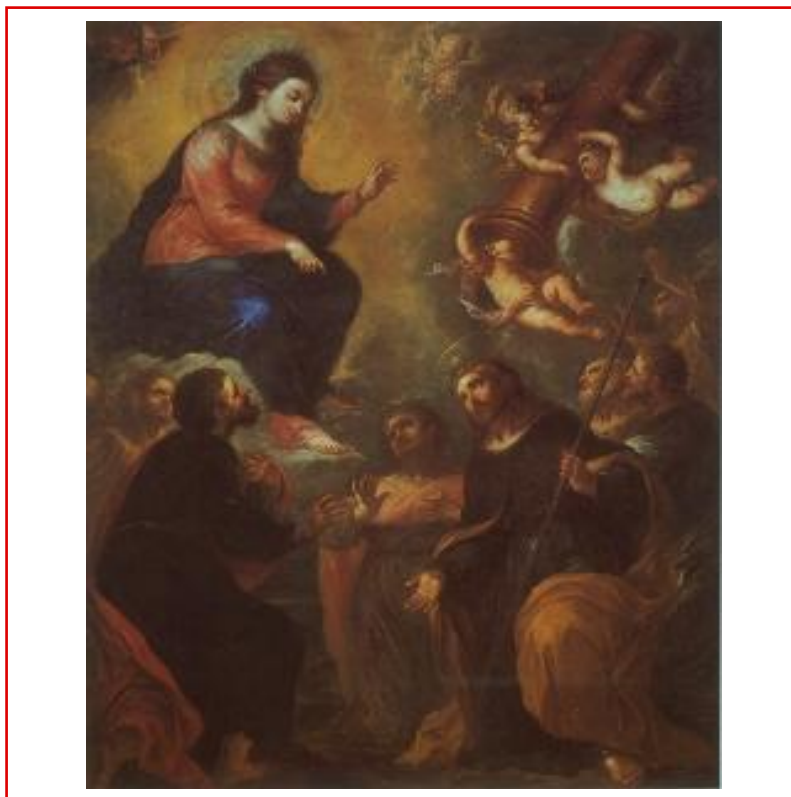
Inscripciones "Vict^o. Berdusan / fac^t. 1690" (áng. inf. izdo.)

Localización Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, dependencias interiores (ubicación provisional)

Estado de conservación Bueno

Descripción

La Virgen, sentada en un trono de nubes en el ángulo superior izquierdo, se muestra en carne mortal a Santiago, señalando el lugar donde éste debía edificar una iglesia en su honor. El apóstol está semiarrodillado en el ángulo opuesto, con el bordón en la mano izquierda y la esclavina en la que creemos adivinar la cruz del apóstol, mientras los siete convertidos, en actitudes diversas, forman un semicírculo bajo la aparición. En el ángulo superior derecho, equilibrando la composición, un grupo de ángeles portan la columna, fundamento del nuevo templo.



Ilustraciones del apéndice gráfico 336

Historia

Francisco Abbad (ABBAD RÍOS, 1957) sitúa la obra en la sacristía, y Begoña Arrúe (ARRÚE UGARTE, 1991) en la antesacristía.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ABBAD RÍOS, 1957, p. 755 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 197 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 535 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 89 • ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 b, p. 287 • BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 132, LÓPEZ MURÍAS, 1990 b, núm. 5 (il.) • ARRÚE UGARTE, 1991, pp. 172 • VV.AA., 1995 b, pp. 78 y 225, núm. 51 • VV.AA., 1998, pp. 74, 99 y 110 • VV.AA., 1999 b, pp. 12-13 y 58-59 (il.).

Exposiciones

VICENTE (1990), núm. 5 • PILAR (1995), núm. 51 • BERDUSÁN (1999).

Observaciones

Título **Retablo de la Virgen del Pilar**

Número de catálogo **53**

Fichas asociadas 53a-53g

Cronología h. 1690

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 620 x 330 cms.

Inscripciones (El estado de las pinturas del retablo impiden la localización de posibles inscripciones)

Localización Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, capilla de la Virgen del Pilar (lado del Evangelio)

Estado de conservación Malo

Descripción

El retablo consta de banco, cuerpo de tres calles con dos pisos las laterales, divididas por pilastras cajeadas, y ático de forma semicircular con gran lienzo central. Mazonería dorada y pintada en blanco, con ornamentación escultórica de tipo vegetal y frutal. En el banco, cuatro casas que contienen otros tantos lienzos que representan (de izda. a dcha.): una santa mártir (**cat. 53a**), *San Juan Evangelista* (**cat. 53b**) *San Esteban* (**cat. 53c**) y otra santa mártir (**cat. 53d**). En la calle central del cuerpo, hornacina que alberga una imagen algo tosca de la titular; los lienzos de la calle izquierda están prácticamente perdidos y resulta imposible su identificación (¿tal vez *San Prudencio* y *San Gaudioso*?), y los de la otra calle, aunque en bastante mal estado, parecen representar a *San Atilano* (abajo) (**cat. 53e**) y a *San Raimundo Serra* (arriba). (**cat. 53f**) El lienzo del ático representa a *Santiago en la batalla de Clavijo* (o *Santiago matamoros*) (**cat. 53g**).



Ilustraciones del apéndice gráfico 340-348

Historia

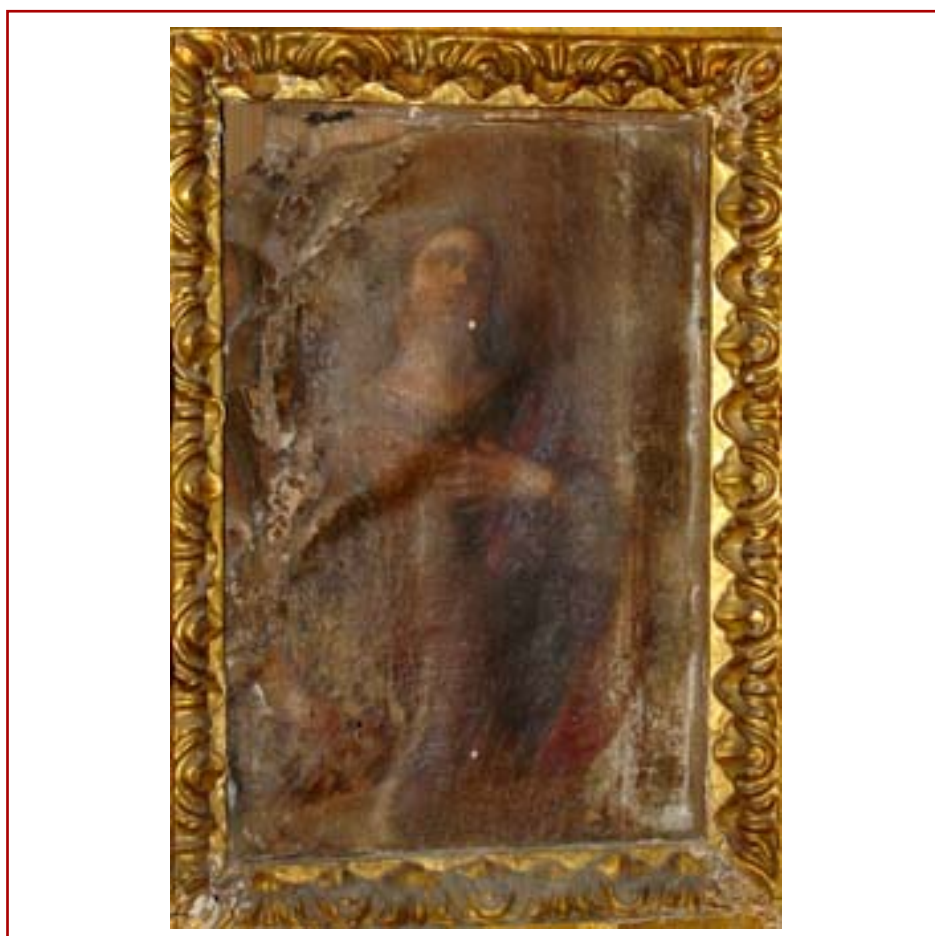
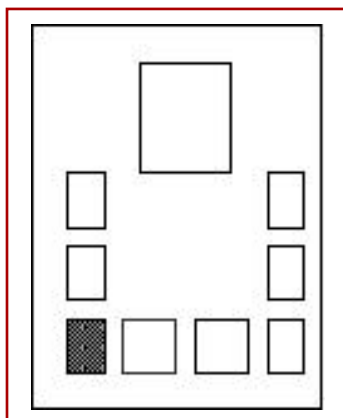
El retablo estuvo originalmente en una capilla de la girola (actual de San Vicente Ferrer) que tradicionalmente sirvió de lugar de enterramiento a los racioneros. En 1929 el retablo se trasladó a su ubicación actual.

Bibliografía y direcciones electrónicas

BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 132 • ARRÚE UGARTE, 1991, pp. 144, 151 (il.) y 161 • VV.AA., 1998, pp. 74, 93 y 111.

Exposiciones

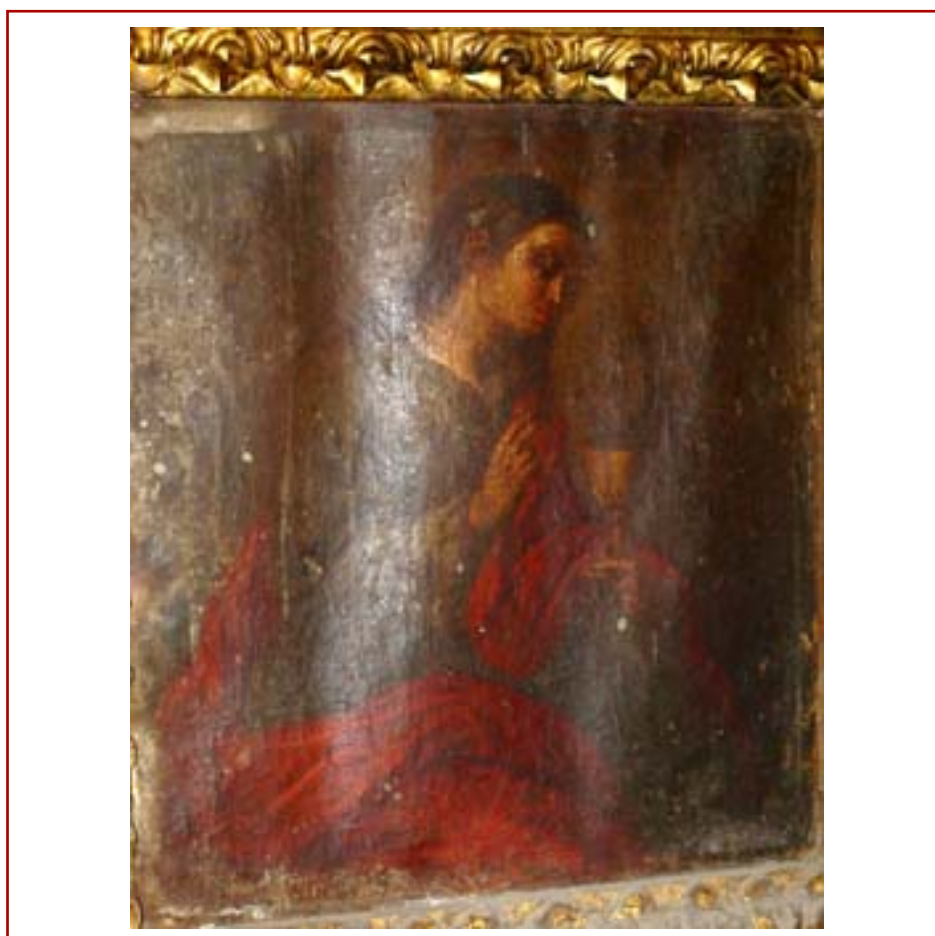
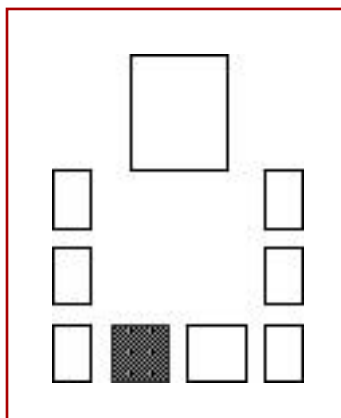
Observaciones



Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, capilla de la Virgen del Pilar. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de una **Santa mártir**, 42 x 25 cms.

Descripción

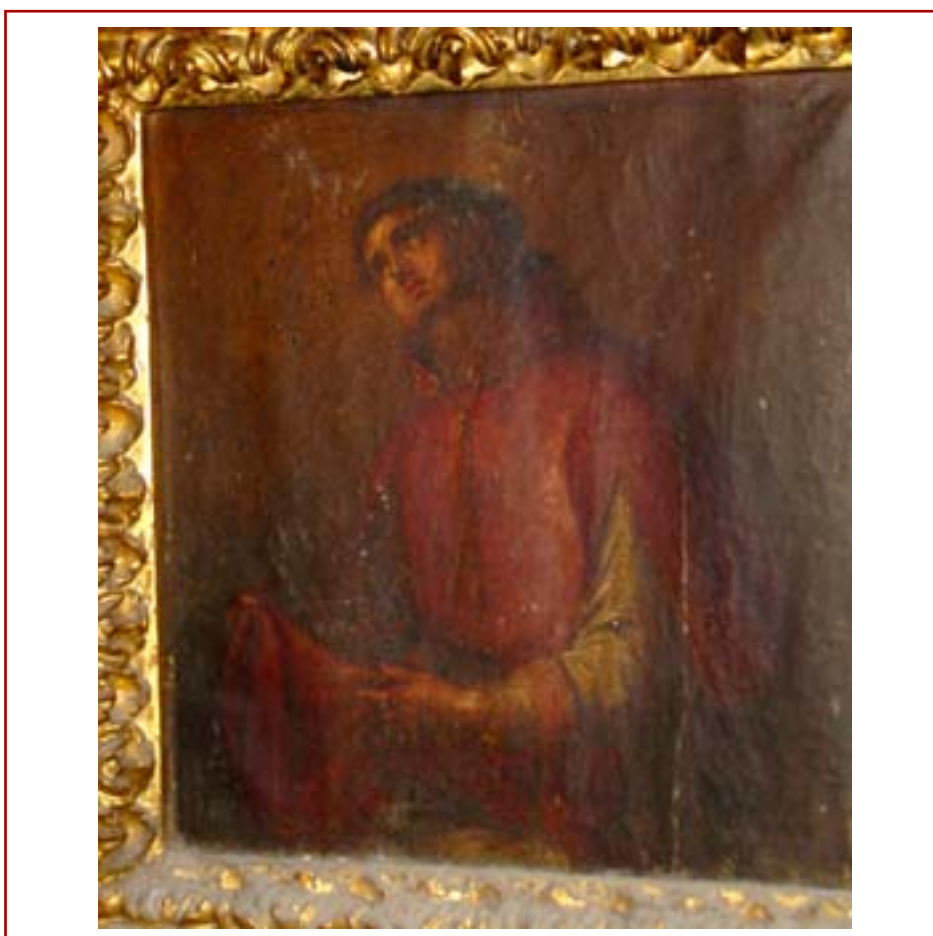
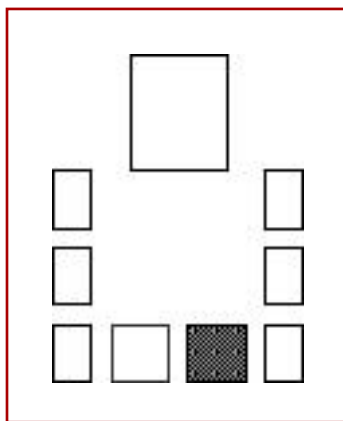
El lienzo representa a un santa de medio cuerpo, con la mirada elevada, la mano izquierda en el pecho y la derecha llevando la palma del martirio. Fondo neutro.



Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, capilla de la Virgen del Pilar. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de **San Juan Evangelista**, 42 x 40 cms.

Descripción

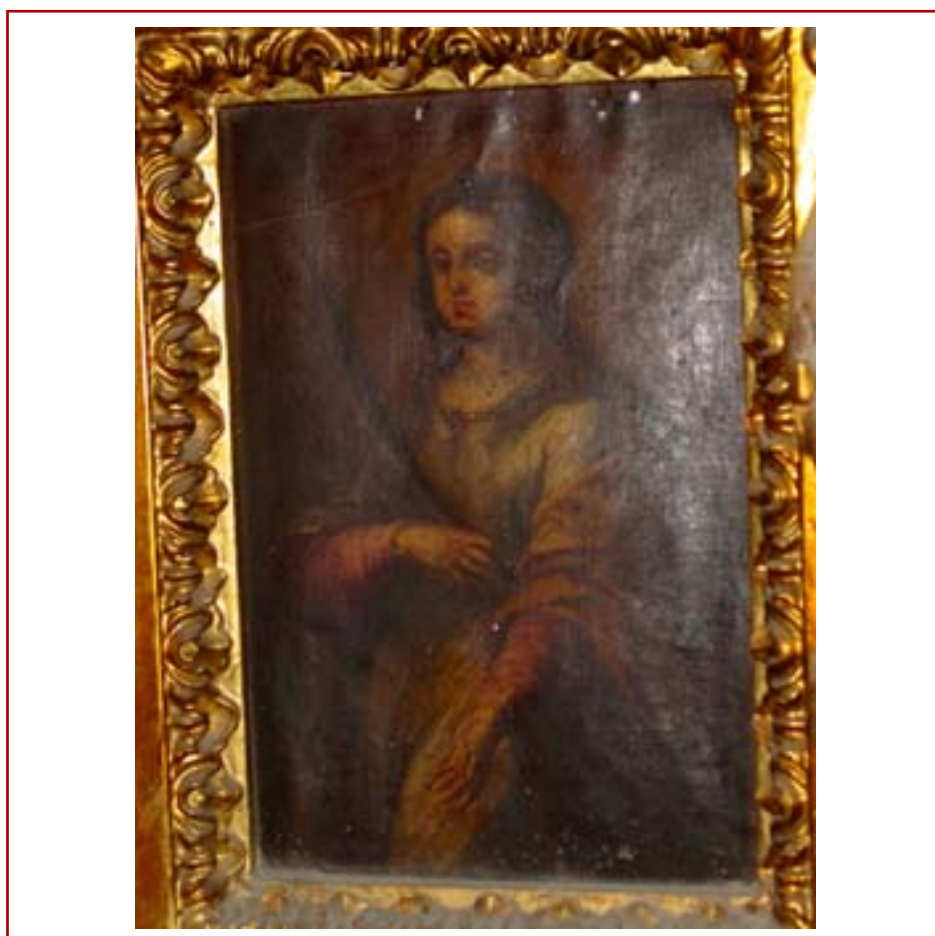
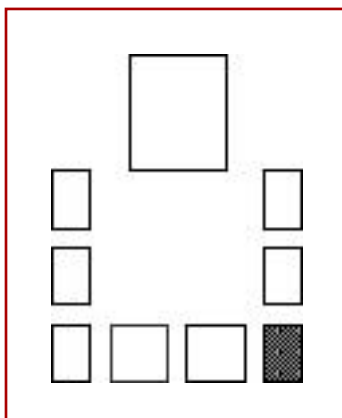
San Juan, de medio cuerpo y tres cuartos, vestido con vistoso manto rojo, lleva el cáliz en su mano izquierda y levanta la derecha en actitud bendicente. Fondo neutro.



Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, capilla de la Virgen del Pilar. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de **San Esteban**, 42 x 40 cms.

Descripción

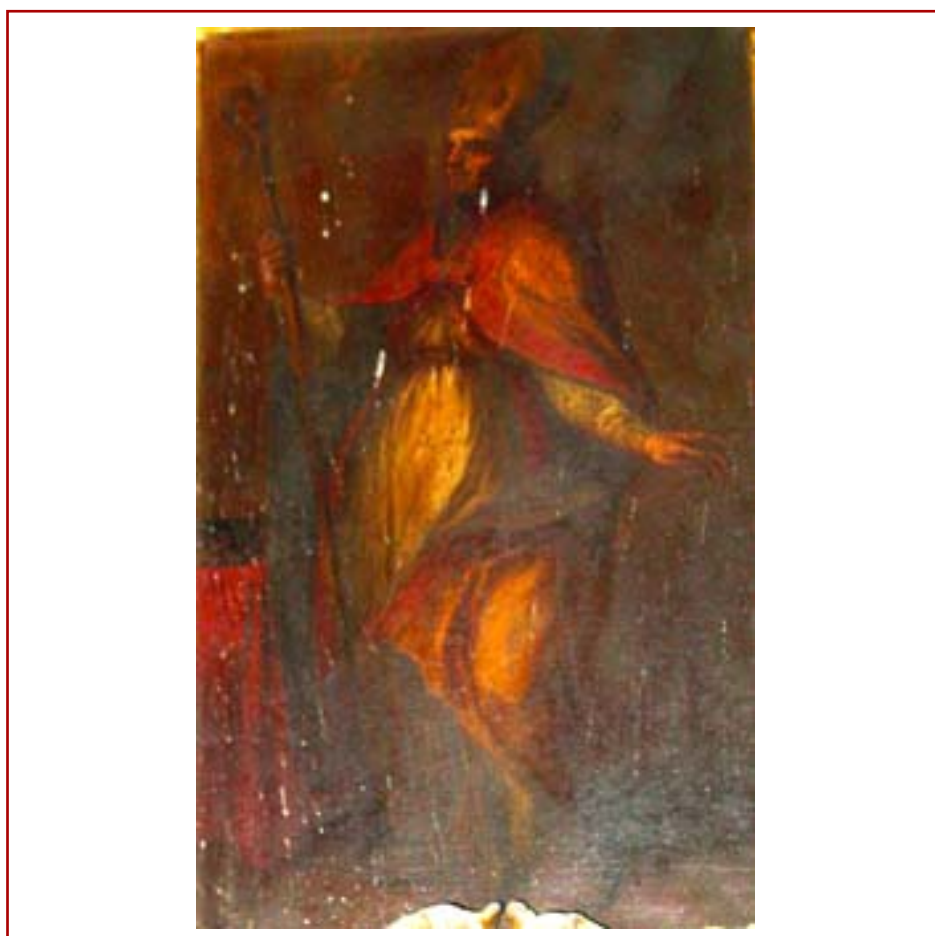
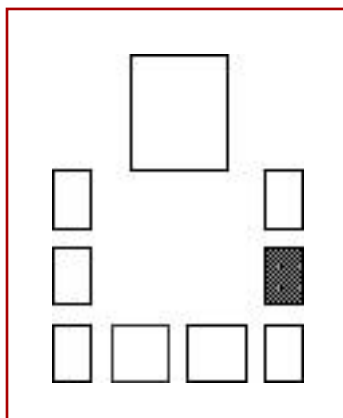
El santo diácono, de medio cuerpo y tres cuartos, eleva su mirada mientras sostiene con las manos la dalmática a modo de delantal para guardar en él las piedras de su martirio. Fondo neutro.



Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, capilla de la Virgen del Pilar. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de una **Santa mártir**, 42 x 25 cms.

Descripción

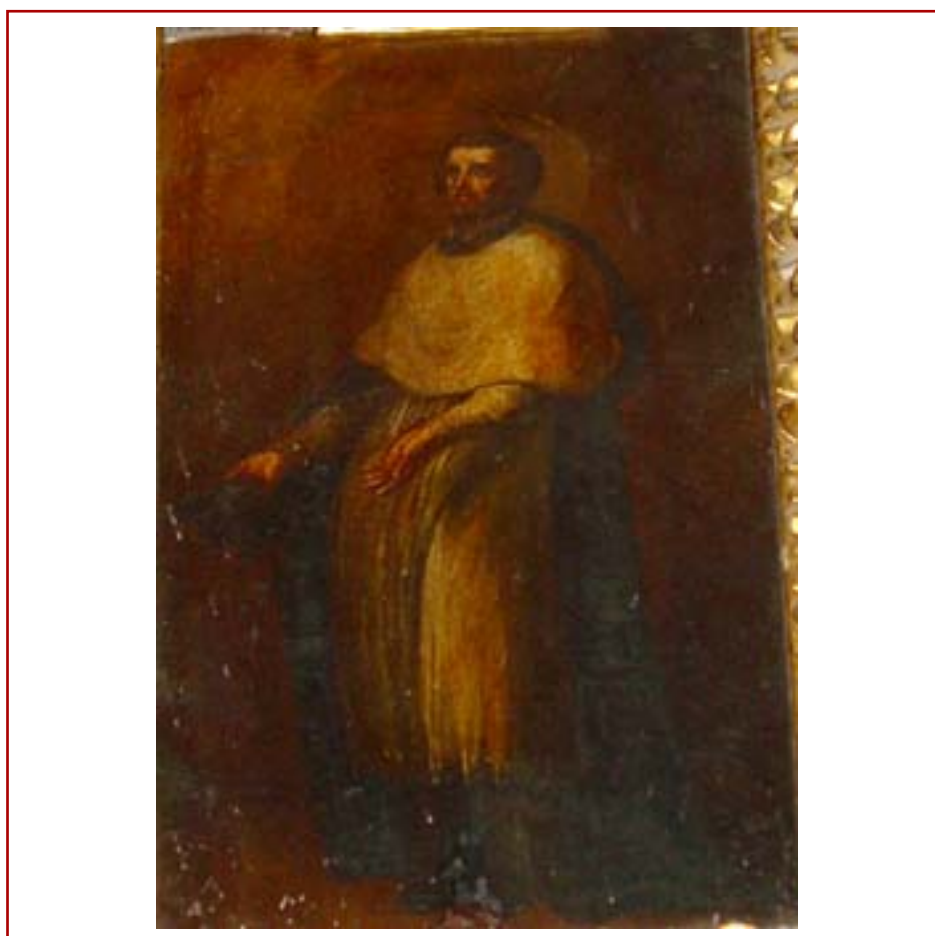
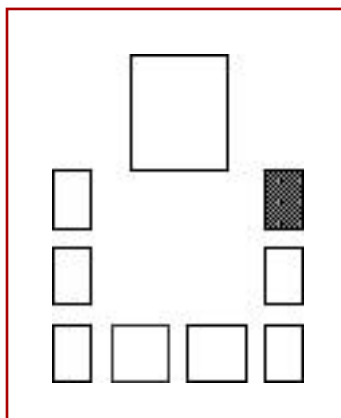
Santa mártir de medio cuerpo y posición de tres cuartos, mirada al frente, con la palma del martirio en la mano derecha y la izquierda extendida. Fondo neutro.



Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, capilla de la Virgen del Pilar. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de **San Atilano** (¿?), 48 x 30 cms.

Descripción

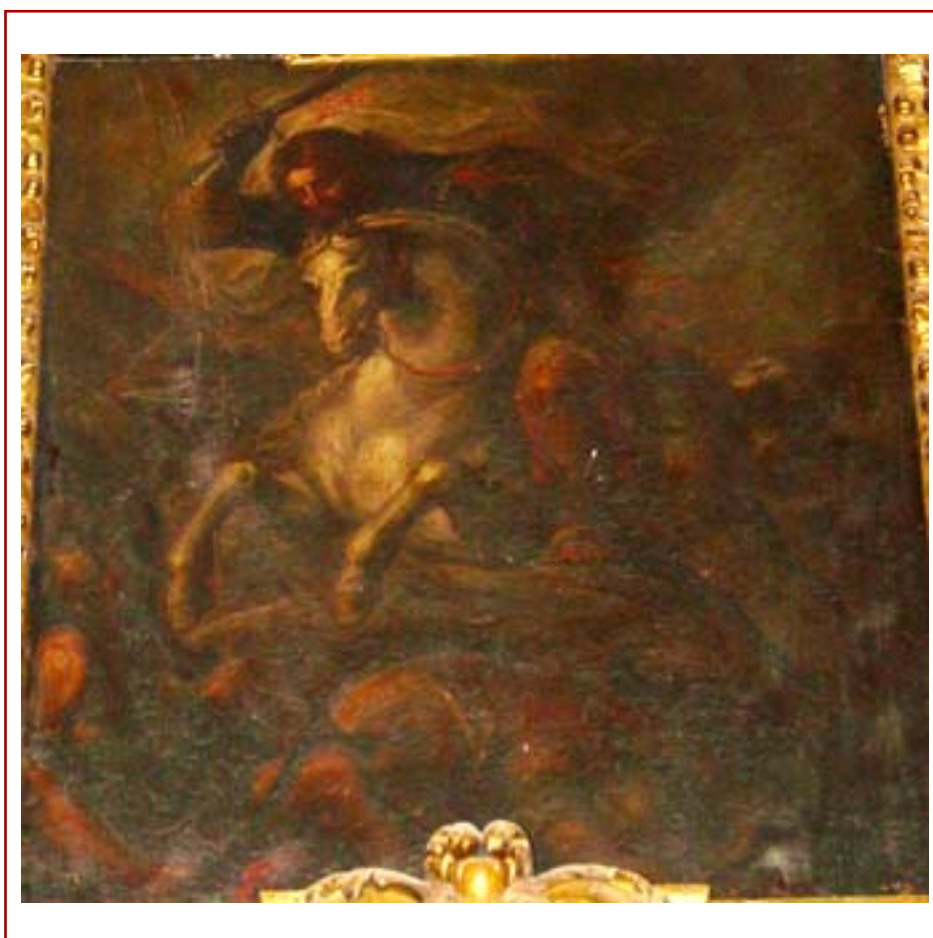
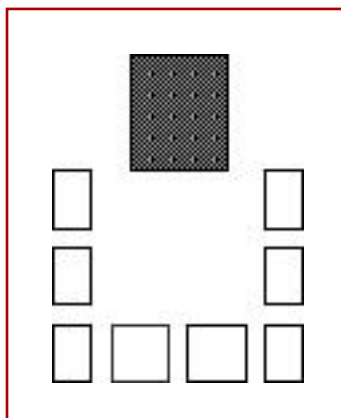
La pintura representa a un santo obispo, de pie y de tres cuartos, vestido de pontifical (capa, mitra y báculo), ante una mesa vestida. Fondo neutro.



Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, capilla de la Virgen del Pilar. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de **San Raimundo Serra** (?), 48 x 30 cms.

Descripción

El cuadro representa a un personaje con vestimentas de canónigo, de pie y de tres cuartos, mirada al frente y con el bonete en la mano derecha. Fondo neutro.



Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, capilla de la Virgen del Pilar. Retablo de la Virgen del Pilar, lienzo de **Santiago en la batalla de Clavijo** (o **Santiago matamoros**), 115 x 105 cms. (aprox.)

Descripción

La escena nos muestra a Santiago sobre su caballo blanco en corveta avanzando hacia el espectador, armando el brazo derecho, con el que sostiene la espada, mientras a los pies de la montura se dispone una masa informe de soldados vencidos; tras el protagonista se vislumbra un manto blanco volado con la cruz santiaguista.

Título **San José y el Niño Jesús**

Número de catálogo **54**
Fichas asociadas

Cronología 1692

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera dorada

Técnica

Dimensiones 173 x 133 cms. (s.m.) y 193 x 150 cms. (c.m.)

Inscripciones "Vic^{te} Berdusan / fac^t, 1692" (lado izquierdo, junto a la pierna derecha del Niño)

Localización Zaragoza, col. Bernardo San Cristóbal

Estado de conservación Bueno-regular. Resecamiento de capa pictórica y efectos de una gotera.

Descripción

El lienzo presenta a un José de aspecto joven ocupando el centro de la composición, de pie, llevando con su mano derecha al Niño mientras con la izquierda sujeta la vara florida. Ambos personajes se muestran en un movimiento contenido de avance, con el cuerpo en suave ondulación y una pierna levemente flexionada. Entre los dos protagonistas se establece un cruce de miradas que viene a remarcar, junto con la delicada unión de las manos, el sentimiento y la relación paterno-filial. El decorado está compuesto, como es habitual, por una arquitectura monumental (¿un templo?) animada por un discreto cortinaje y en la que se abre una hornacina avenerada con la figura de Moisés. Al fondo, balaustrada que da paso a un paisaje abierto con amplio celaje denso y tormentoso en el que se abre un resplandor.



Ilustraciones del apéndice gráfico 359

Historia

Bibliografía y direcciones electrónicas

CASADO ALCALDE, 1978, pp. 509 (nota 1) y 534 (nota 34) • LOZANO LÓPEZ, 1997.

Exposiciones

Observaciones

Título **Conversión del duque Guillermo de Aquitania por san Bernardo**

Número de catálogo

55

Fichas asociadas

Cronología 1693

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 170 x 88 cms.

Inscripciones "[...] dusan 1693" (áng. inf. izdo.).

"S BERNARDUS GIIIII IELMIIM INFESSISSIMIM / ECLESIAE HOSTEM VIRTUTE PATENTIS

Localización Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, capilla de San José (o de los Villahermosa)

Estado de conservación Bueno

Descripción

La composición presenta a san Bernardo, de pie y vestido con hábitos sacerdotales, portando la patena y la forma consagrada en las manos, en el momento de administrar la comunión a Guillermo, duque de Aquitania, quien se arrodilla ante él en los peldaños del pórtico de una iglesia; Guillermo viste de caballero y lleva un vistoso manto rojo carmín, mientras su bastón de mando y su casco descansan en el suelo, en primer término. Tras Bernardo, un grupo de religiosos (cistercienses) entre los que destacan dos acólitos con tonsura monacal que portan sendos candeleros y, al fondo, una ambientación arquitectónica. A la izquierda, en primer plano, la montura del duque es conducida a pie por un lacayo, cuya figura se recorta en violento contraluz sobre un grupo de soldados a caballo.



Ilustraciones del apéndice gráfico 385

Historia

Encargo de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa. Restaurado en 1999 (ARTRES, Pamplona).

Bibliografía y direcciones electrónicas

NONELL, 1892, apéndice 4 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • TORRALBA SORIANO, 1974, p. 28 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 534 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. XLI • ANSÓN NAVARRO y BELÉN BOLOQUI, 1982 / 1991, pp. 279-280 • VV.AA., 1982, p. 251 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 159 y 174 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397 • VV.AA., 1998, pp. 80-81 y 111 • VV.AA., 1999 b, pp. 13, 41-44 y 60-61 (il.).

Exposiciones

BERDUSÁN (1999).

Observaciones

Forma una serie con los núms. 56-60.

Título *Visión por santa Teresa de Jesús del palio celestial sobre jesuitas comulgantes*

Número de catálogo 56
Fichas asociadas

Cronología 1693

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 170 x 165 cms.

Inscripciones "S. THERESIA BIS VIDETIN SPIRITU IESUITAS COMUNICANTES / SUB COELESTI CONOPEO" (zona inf.)

Localización Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, capilla de San José (o de los Villahermosa)

Estado de conservación

Descripción

Teresa, en primer plano y a la izquierda, aparece arrodillada y ligeramente girada para dar paso a la visión, que se sitúa en un segundo plano y se desarrolla a modo de friso. En ella, un grupo de cuatro jesuitas, arrodillados y en riguroso perfil, reciben la comunión de un sacerdote con hábitos de celebración que lleva el cáliz en su mano izquierda y reparte las formas con la derecha, mientras en los extremos y formando parte de la visión se sitúan otros asistentes a la misa. Tras el grupo principal se aprecia la mesa de altar y, al fondo, bastante difuminada, una puerta monumental con columnas en las jambas; sobre ellos se extiende un espectacular dosel bordado de tonos rojizos y anaranjados que es sujetado en sus cuatro extremos por ángeles en agitado movimiento y posturas escorizadas.



Ilustraciones del apéndice gráfico 387

Historia

Encargo de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa.

Bibliografía y direcciones electrónicas

NONELL, 1892, apéndice 4 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • TORRALBA SORIANO, 1974, p. 28 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 534 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. XLI • ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 b, p. 287 • ANSÓN NAVARRO y BELÉN BOLOQUI, 1982 / 1991, pp. 279-280 • VV.AA., 1982, p. 251 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 159 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397 • VV.AA., 1998, pp. 75 (il.), 80-81 y 111 • VV.AA., 1999 b, pp. 41-44.

Exposiciones

Observaciones

Forma una serie con los núms. 55 y 57-60.

Título *San Estanislao de Kostka con el Niño Jesús recibiendo la comunión de un ángel en presencia de santa Bárbara*

Número de catálogo 57
Fichas asociadas

Cronología 1693

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 170 x 165 cms.

Inscripciones "B. STANISLAUS OPE. ET INTERVENTU SANCTAE BARBARAE / DEFERENTIBUS ANGELIS, ALITUR SACRA SINAXI" (zona inf.)

Localización Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, capilla de San José (o de los Villahermosa)

Estado de conservación

Descripción

El novicio jesuita ha sido representado joven, arrodillado y con el Niño Jesús en brazos, comulgando de manos de un ángel que se sitúa sobre un pedestal de nubes; pedestal que lo separa del plano terrestre y confiere a la escena un carácter visionario. Tras el ángel y sobre el mismo apoyo se sitúa santa Bárbara y, en segundo plano, otro ángel. En el suelo, un ramo de azucenas, atributo habitual de san Estanislao. En el fondo, en tonos neutros, se adivina la torre con ventanas que suele acompañar a santa Bárbara y sobre la escena principal una gloria con ángeles.



Ilustraciones del apéndice gráfico 388

Historia

Encargo de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa.

Bibliografía y direcciones electrónicas

NONELL, 1892, apéndice 4 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • TORRALBA SORIANO, 1974, p. 28 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 534 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. XLI • ANSÓN NAVARRO y BELÉN BOLOQUI, 1982 / 1991, pp. 279-280 • VV.AA., 1982, p. 251. LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 159 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397 • VV.AA., 1998, pp. 80-81 y 111 • VV.AA., 1999 b, pp. 41-44.

Exposiciones

Observaciones

Forma una serie con los núms. 55-56 y 58-60.

Título *San Carlos Borromeo administrando la primera comunión al beato Luis Gonzaga*

Número de catálogo
Fichas asociadas

58

Cronología 1693

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 170 x 165 cms.

Inscripciones "S. CAROLUS, B, LUISIO PRIMO MINISTRAT SANCTORUM / COMMUNIONEM" (zona inf.)

Localización Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, capilla de San José (o de los Villahermosa)

Estado de conservación Bueno

Descripción

San Carlos Borromeo, a la izquierda y casi de perfil, de pie y con hábitos de celebración, se inclina y flexiona su pierna derecha para administrar la comunión mientras sujeta la patena con la mano izquierda; el beato Luis Gonzaga, joven y vestido con sotana negra de los jesuitas, arrodillado sobre el escalón alfombrado del altar y de perfil, sostiene un vistoso paño color carmín entre sus manos y se dispone a recibir la forma. Tras este último y en sucesivos planos se sitúan otros novicios y padres de la Compañía –algunos con roquetes–, de pie o prosternados, testigos de la escena; entre ellos destacan por su mayor presencia y detalle los dos más próximos al beato. Entre los dos protagonistas, un acólito se dispone a tocar la campanilla. El decorado de la escena lo componen: una mesa vestida sobre la que se dispone el capelo cardenalicio y el báculo episcopal; un altar en perspectiva presidido por un cuadro de la Inmaculada; y un fondo arquitectónico con pilastras, columnas y arcos en el que no faltan los cortinajes recogidos de rojo intenso y un resplandor cuyos haces se dirigen hacia la cabeza iluminada del oficiante y otorgan a la escena un cierto tono sobrenatural.



Ilustraciones del apéndice gráfico 389

Historia

Encargo de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa. Restaurado en 1998 (ARTRES, Pamplona).

Bibliografía y direcciones electrónicas

NONELL, 1892, apéndice 4 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • TORRALBA SORIANO, 1974, p. 28 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 534 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. XLI • ANSÓN NAVARRO y BELÉN BOLOQUI, 1982 / 1991, pp. 279-280 • VV.AA., 1982, p. 251 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 159 • VV.AA., 1998, pp. 198-201 (il.) • PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397 • VV.AA., 1999 b, pp. 13 y 64-65 (il.) • VV.AA., 1998, pp. 80-81, 88, 106 (il.), 111 y 198-201 (il.) • VV.AA., 1999 b, pp. 13, 41-44 y 64-65 (il.).

Exposiciones

PINTOR (1998) • BERDUSÁN (1999).

Observaciones

Forma una serie con los núms. 55-57 y 59-60.

Título **San Buenaventura recibiendo la comunión de manos de un ángel**

Número de catálogo
Fichas asociadas

59

Cronología 1693

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 170 x 170 cms.

Inscripciones "S, BONAVENTURA INVISIBILI MINISTERIO SEMEL ORE, ITERUM / PECTORE SUSCIPIT EUCHARISTIAM" (zona inf.)

Localización Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, capilla de San José (o de los Villahermosa)

Estado de conservación Bueno

Descripción

El santo, vestido con hábito franciscano y muceta de color rojo-magenta, se sitúa a la izquierda, arrodillado, de tres cuartos y con las manos cruzadas sobre el pecho, en actitud de recibir la comunión de un ángel que, de pie, ocupa el centro de la composición. Tras ellos, en segundo plano se disponen varios personajes que parecen no participar del hecho milagroso que acontece ante ellos. En la parte derecha un oficiante casi de perfil celebra ante un altar elevado sobre dos gradas y representado en perspectiva, mientras un acólito prosternado, en primer plano, se dispone a tocar la campanilla. Sobre los dos protagonistas de la escena, un par de ángeles en posturas escorzadas que portan el capelo cardenalicio, símbolo de la dignidad alcanzada por el santo justo antes de morir y un "racimo" de cabezas de angelitos entre nubes sobre un fondo neutro en tonos ocres-dorados.



Ilustraciones del apéndice gráfico 390

Historia

Encargo de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa. Restaurado en 1999 (ARTRES, Pamplona).

Bibliografía y direcciones electrónicas

NONELL, 1892, apéndice 4 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ABBAD RÍOS, 1957, p. 494 y ss. • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • TORRALBA SORIANO, 1974, p. 28 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 534 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. XLI • ANSÓN NAVARRO y BELÉN BOLOQUI, 1982 / 1991, pp. 279-280 • VV.AA., 1982, p. 251 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 159 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397 • VV.AA., 1998, pp. 63 (il.), 80-81 y 111 • VV.AA., 1999 b, pp. 13, 41-44 y 62-63 (il.).

Exposiciones

BERDUSÁN (1999).

Observaciones

Forma una serie con los núms. 55-58 y 60.

Título **San Antonio de Padua y el milagro del asno**

Número de catálogo **60**
Fichas asociadas

Cronología 1693

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera tallada y dorada

Técnica

Dimensiones 170 x 170 cms.

Inscripciones "S. ANTONIO FIDEM EUCHARISTIAE PRAEDICANTE, BRUTUM, FAME, / PABULOQUE CONTEMPTIS, SACRAMENTUM VENERATUR" (zona inf.)

Localización Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, capilla de San José (o de los Villahermosa)

Estado de conservación

Descripción

El santo franciscano, con hábito de su orden y estola de predicador se sitúa, de pie y en postura de tres cuartos, a las puertas de un templo representado en perspectiva, sosteniendo el cáliz con su mano izquierda y la hostia con la derecha. Ante él, la mula arrodillada que cruza su mirada con el santo y, a izquierda y derecha, sendos grupos de personajes en distintos planos que adoptan actitudes y gestos variados y muy marcados ante el hecho milagroso; de todos estos personajes secundarios es preciso destacar a los dos que, en primer término, cierran la composición por los extremos: a la izquierda, una mujer sentada con un niño en brazos y el pecho descubierto, iconografía habitual de la Caridad, y a la derecha un anciano de perfil con la cabeza cubierta y en actitud de avance.



Ilustraciones del apéndice gráfico 394

Historia

Encargo de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa.

Bibliografía y direcciones electrónicas

NONELL, 1892, apéndice 4 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ABBAD RÍOS, 1957, p. 494 y ss. • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • TORRALBA SORIANO, 1974, p. 28 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 534 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. XLI • ANSÓN NAVARRO y BELÉN BOLOQUI, 1982 / 1991, pp. 279-280 • VV.AA., 1982, p. 251 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 159 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397 • VV.AA., 1998, pp. 80-81, 105 (il.) y 111 • VV.AA., 1999 b, pp. 13, 41-44 y 60-61 (il.).

Exposiciones

Observaciones

Forma una serie con los núms. 55-59.

Título **Retablo de la Virgen del Pilar**

Número de catálogo **61**

Fichas asociadas 61a-61d

Cronología 1693 (dorado en 1696)

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 875 x 655 cms. (aprox.)

Inscripciones "SE DORO AÑO 1696" (sobre el lienzo del ático). "CHA / RI / TAS" (en la cartela oval del remate superior derecho). (Ver ficha 61b)

Localización Ojos Negros (Teruel), iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar, presbiterio

Estado de conservación Regular-malo. Faltan elementos y algunos parecen descolocados.

Descripción

Mueble litúrgico en madera dorada y policromada, de planta mixtilínea y estilo churrigüesco, elevado sobre un zócalo de mampostería. Consta de sotabanco (sustituido en su parte central por un zócalo de piedra moderno), banco, cuerpo de tres calles –la central más desarrollada– de una altura, separadas por cuatro columnas salomónicas de orden corintio con profusa y carnosa ornamentación de vides, y ático de calle única. El lienzo central del cuerpo representa la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los convertidos* (cat. 61b) En la calle lateral izquierda, la *Glorificación de santa Engracia* (cat. 61a) y en la derecha la *Glorificación de santa Catalina de Alejandría* (cat. 61c). El ático consta de calle única ocupada por un lienzo del *Calvario* (cat. 61d) muy deteriorado flanqueado por pilastras decoradas con guirnaldas de flores y frutas y por dos aletones calados, y termina en un frontón partido con "panoplia" episcopal que cobija un escudo. En la parte más alta de la máquina, tres remates desiguales: el central, más desarrollado, presenta un óvalo enmarcado con la paloma del Espíritu Santo.



Ilustraciones del apéndice gráfico 410 y 412-416

Historia

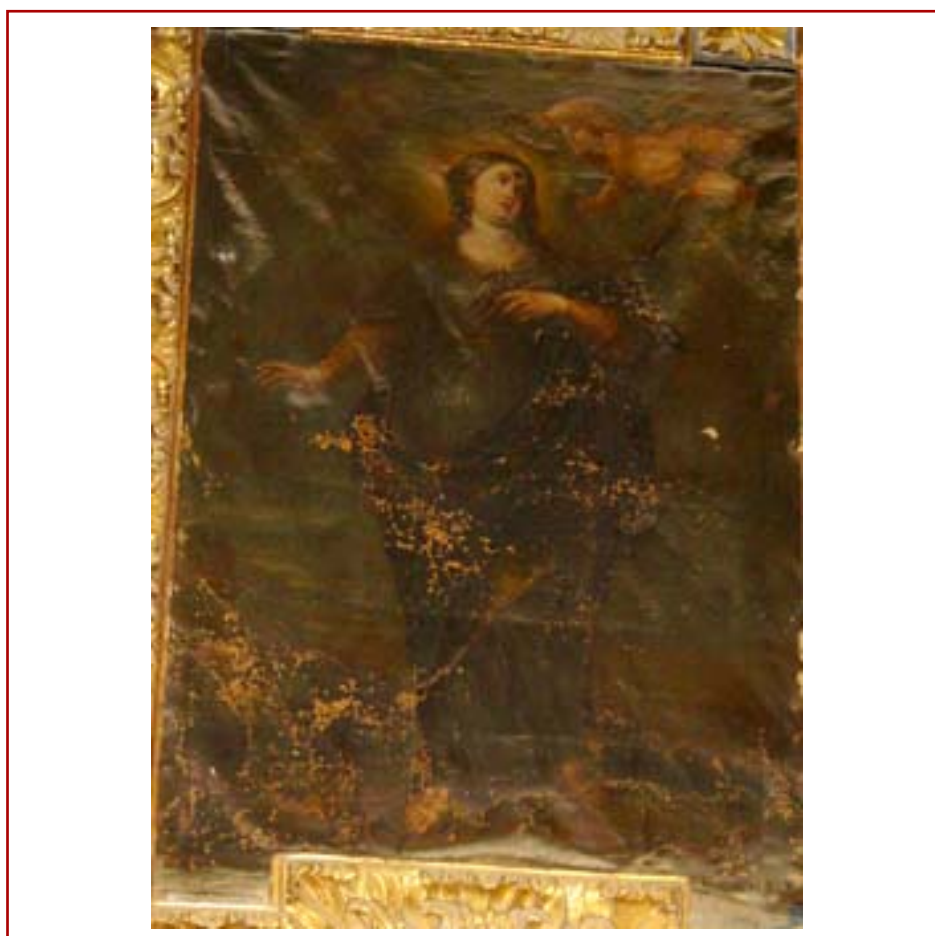
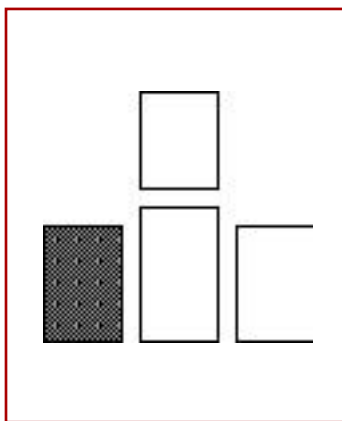
Retablo erigido a instancias del obispo de Tarazona Bernardo Mateo Sánchez del Castellar (episc. 1683-1700), natural de Ojos Negros. Elevado sobre zócalo de mampostería en fecha imprecisa.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SEBASTIÁN, 1970, pp. 101-102.

Exposiciones

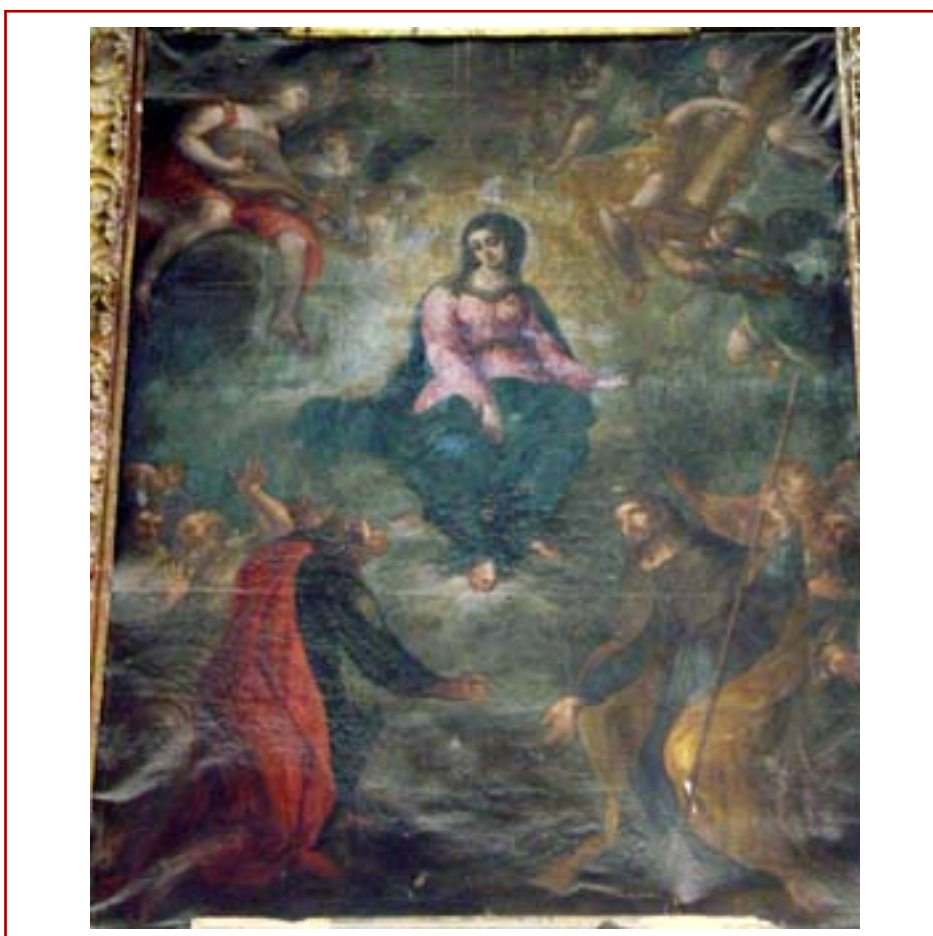
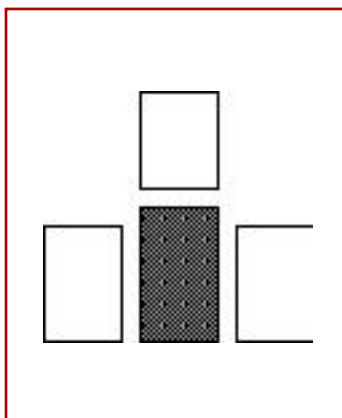
Observaciones



Ojos Negros (Teruel), iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar, presbiterio. Retablo mayor, calle lateral izda., lienzo de la ***Glorificación de santa Engracia***, 180 x 125 cms.

Descripción

El cuadro nos presenta a la santa de pie, en un paisaje abierto de horizonte bajo, con la palma en su mano izquierda y el clavo en la frente, en el momento de ser coronada por un ángel. Viste túnica verde ceñida con cingulo y manto oscuro en tonos pardos. A sus pies se intuyen, esparcidos por el suelo, los garfios de hierro con los que fue martirizada.

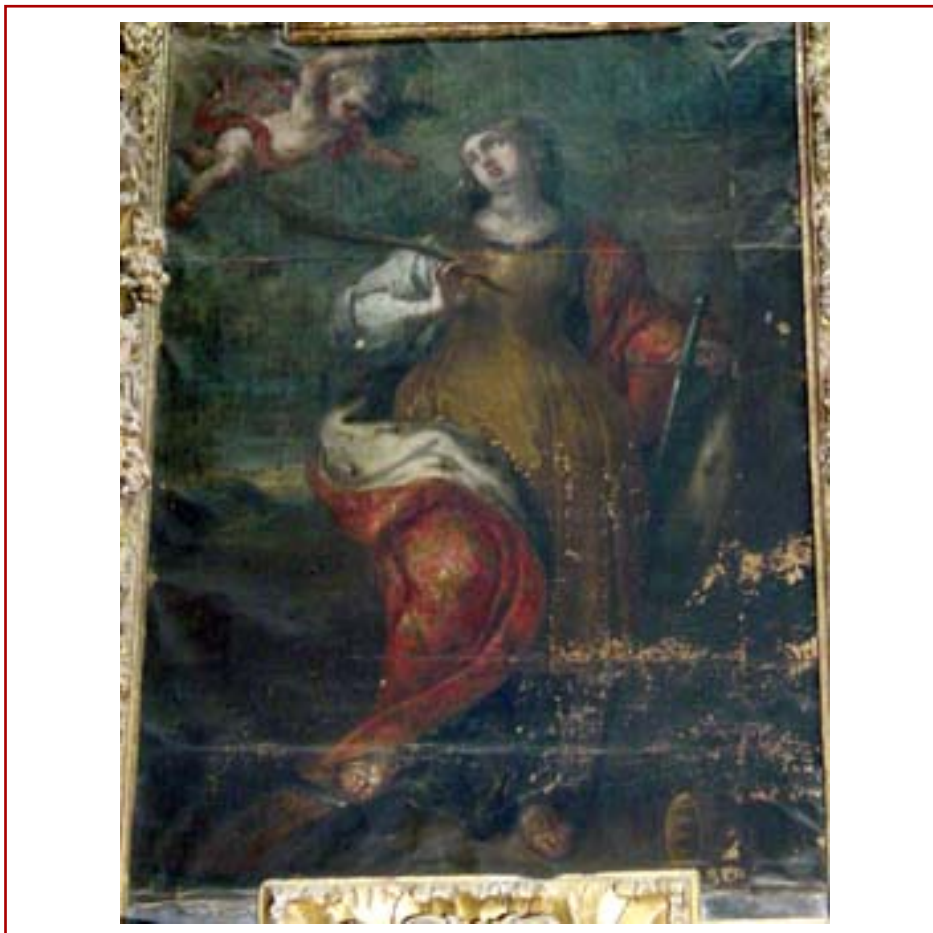
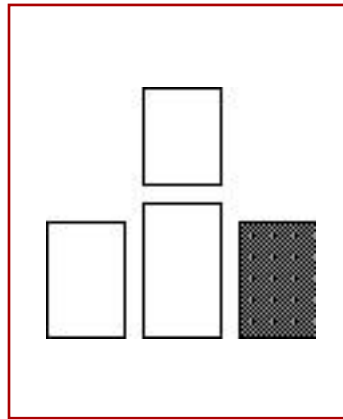


Ojos Negros (Teruel), iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar, presbiterio. Retablo mayor, calle central, lienzo de la **Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago**, 240 x 160 cms.

Descripción

Composición de cruz en aspa con la Virgen en el centro, sentada sobre trono de nubes, con el apóstol y sus compañeros repartidos en dos grupos uniformes en la parte terrenal y, en la parte celeste, otros dos grupos en los ángulos formados por ángeles músicos (izquierda) y ángeles portando la columna.

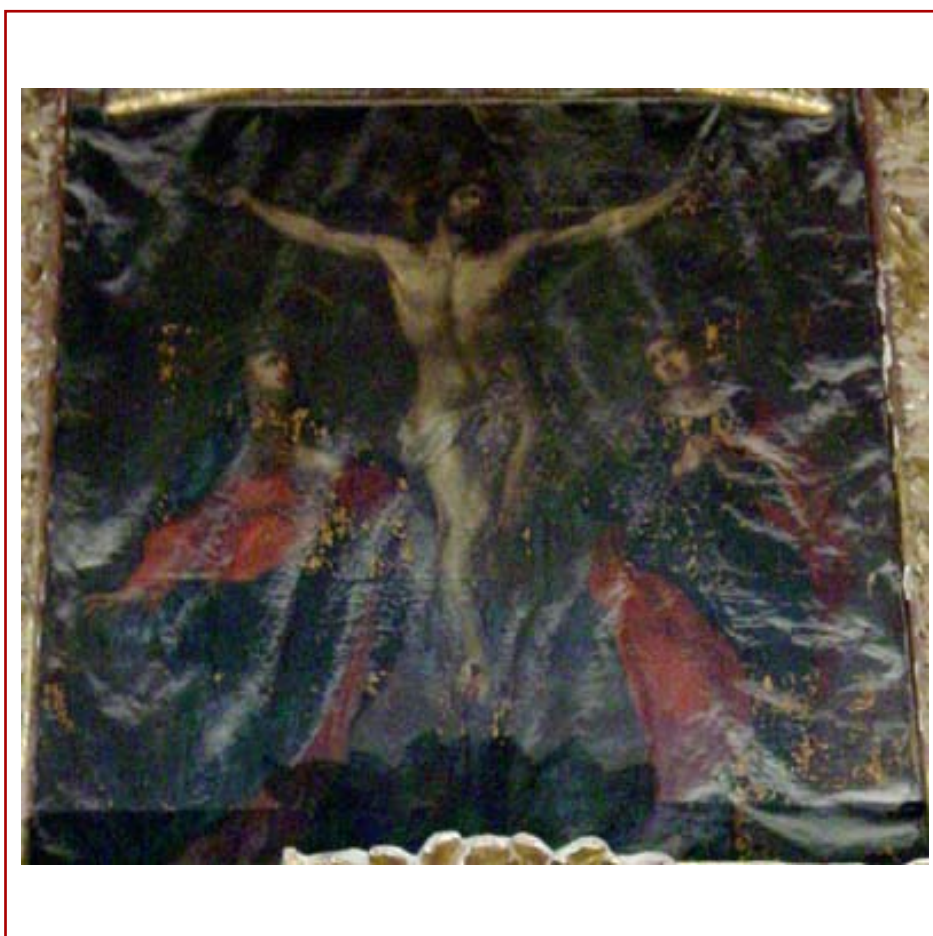
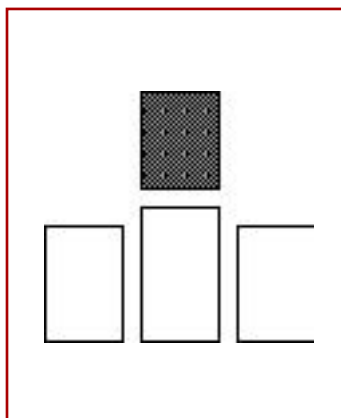
Firmado y fechado: "Victe. Berdusan / fact. 1693" (áng. inf. izdo.).



Ojos Negros (Teruel), iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar, presbiterio. Retablo mayor, calle lateral dcha., lienzo de la **Glorificación de santa Catalina de Alejandría**, 180 x 125 cms.

Descripción

La santa mártir, de pie en un paisaje abierto, ricamente vestida de doncella con túnica marrón sobre camisa de amplias mangas blancas y un vistoso manto rojo bordado con forro albo que se pliega de forma caprichosa sobre la pierna derecha flexionada; lleva en su mano derecha la palma de los mártires y en la izquierda la espada con la que fue ejecutada, y a sus pies se aprecia la rueda rota con púas aceradas y una corona, atributos todos ellos característicos de la santa de Alejandría. En el ángulo superior izquierdo sobrevuela un angelito con paño rojo ondulante y en la parte derecha del fondo se columbra una masa arquitectónica poco definida.



Ojos Negros (Teruel), iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar, presbiterio. Retablo mayor, ático, lienzo del **Calvario**, 155 x 140 cms. (aprox.)

Descripción

Composición tradicional con el Crucificado en el centro, de tres clavos y mirada hacia lo alto, flanqueado por la Virgen y san Juan, que alternan en sus ropas el color rojo (la Virgen en su túnica y Juan en su manto). Ambos han sido representados con los habituales gestos declamativos (manos extendidas o cruzadas ante el pecho). El estado de conservación del lienzo y la altura a la que se encuentra no permite más precisiones.

Título **Retablo de la Inmaculada Concepción**Número de catálogo **62**

Fichas asociadas 62a-62d

Cronología 1694

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 510 x 415 cms.

Inscripciones (Ver ficha 60b)

Localización Ojos Negros (Teruel), ermita de Santa Engracia, lado de la Epístola

Estado de conservación Regular

Descripción

Se trata de una curiosa máquina de estructura cruciforme, dispuesta sobre una mesa de altar y que consta de banco, cuerpo de tres calles (la central más desarrollada) y ático de calle única, aunque en realidad podríamos hablar de una mazonería que incorpora los cuatro lienzos y sus marcos (verdes y dorados, con decoración de perlas y elementos florales y frutales). En esta mazonería encontramos elementos ornamentales novedosos, como decoración incisa de punteados y motivos vegetales y florales, relieves de hojarasca, rocalla y pinjantes en forma de pirámide escalonada invertida terminados en círculos (motivo éste que también hemos visto en algún retablo de la cercana localidad de Pozuel del Campo), florones encadenados por paños recogidos con borlas colgantes y cornucopias con copetes y cartelas que contienen elementos simbólicos relacionados con los asuntos representados en las telas. El lienzo central representa a la *Inmaculada* (**cat. 62b**) y los colaterales a *Santa Engracia* (**cat. 62a**) y *Santa Catalina de Alejandría* (**cat. 62c**). En el ático, *San Pedro Arbués* (**cat. 62d**).



Ilustraciones del apéndice gráfico 411 y 417-421

Historia

Retablo tal vez procedente de la iglesia parroquial de la localidad y trasladado en el s. XVIII a la ermita con motivo de las obras en aquel edificio.

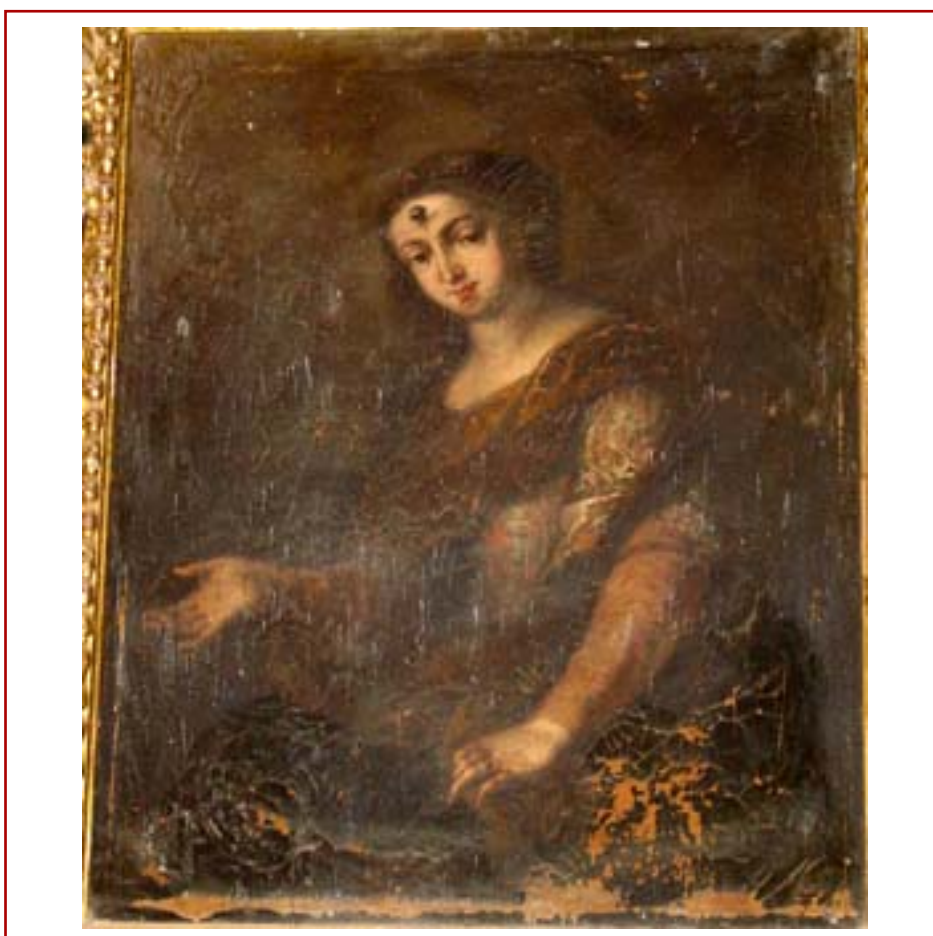
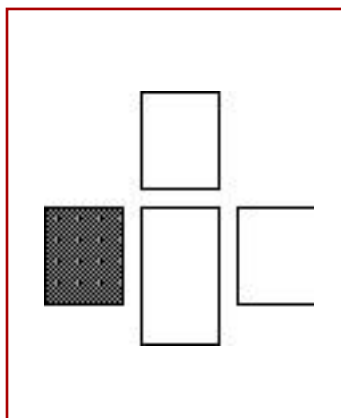
Bibliografía y direcciones electrónicas

SEBASTIÁN, 1970, p. 103.

Exposiciones

Observaciones

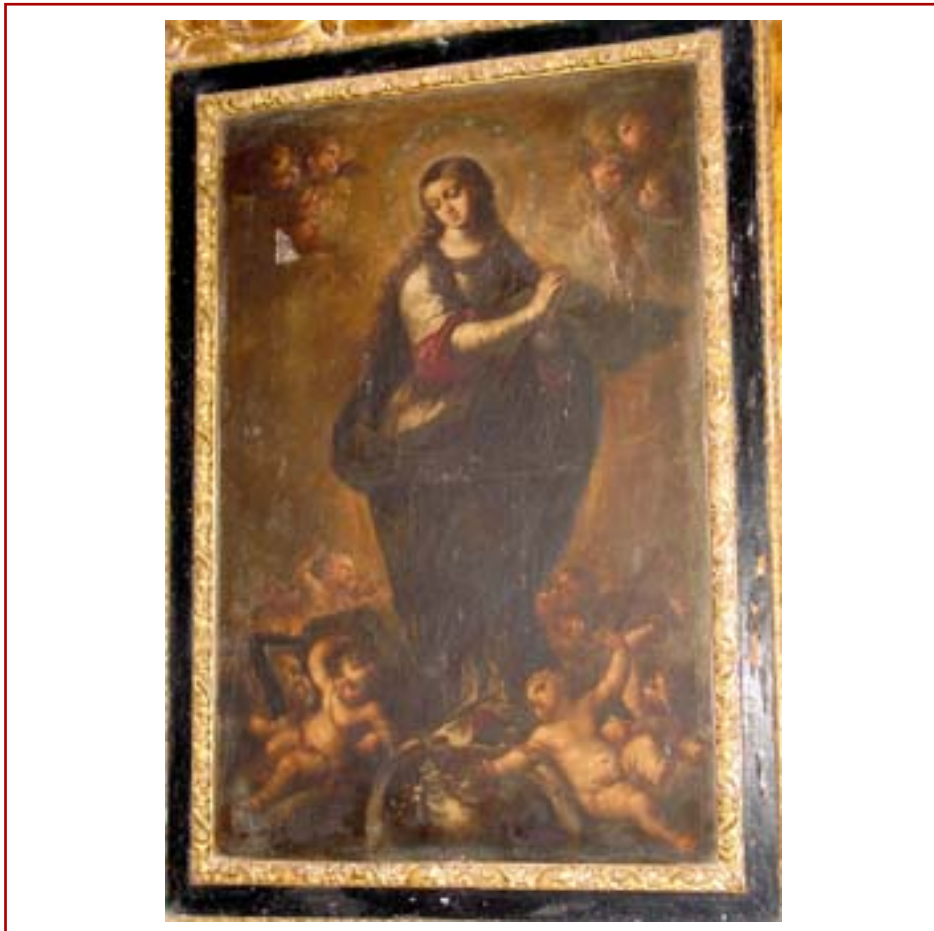
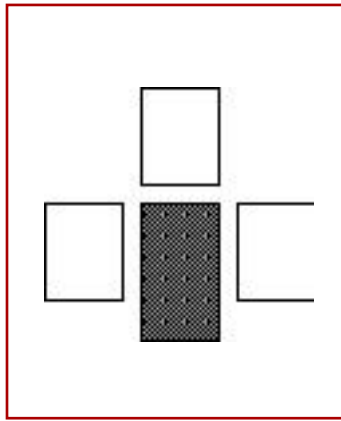
Probablemente los cuadros fueron dotados de una nueva mazonería, extraña en su disposición cruciforme pero acorde con la estética del s. XVIII en cuanto a su repertorio decorativo.



Ojos Negros (Teruel), ermita de Santa Engracia, lado de la Epístola. Retablo de la Inmaculada Concepción, lienzo de **Santa Engracia**, 97 x 78 cms.

Descripción

La santa, sentada, de medio cuerpo y posición de tres cuartos, con la palma del martirio en la mano izquierda y su atributo específico: el clavo en la frente. El rostro, de mirada perdida, presenta la fisonomía típica del pintor, pero en esta ocasión con un mohín poco agraciado. Lo más destacado que el deficiente estado de la obra permite atisbar es el tratamiento de las calidades y textura de la túnica estampada.

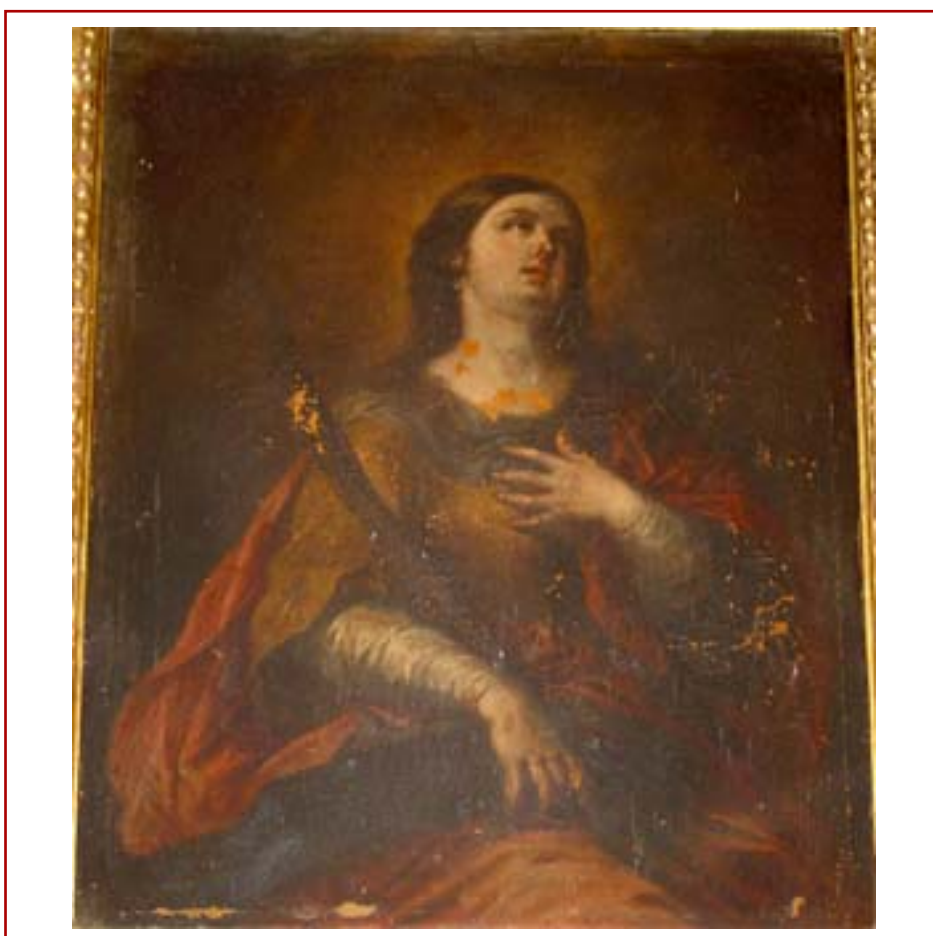
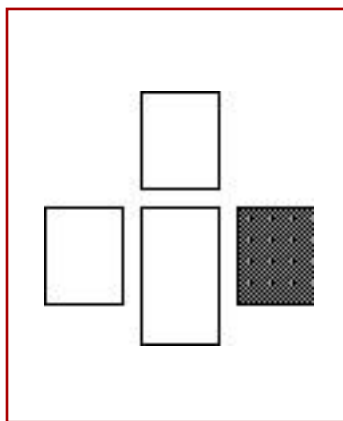


Ojos Negros (Teruel), ermita de Santa Engracia, lado de la Epístola. Retablo de la Inmaculada Concepción, lienzo de la **Inmaculada**, 147 x 97 cms.

Descripción

La Virgen, de rostro dulce, mirada baja y larga cabellera ondulada y rubia, viste túnica blanca de calidades sedosas con forro de color rojo, y sobre ella un voluminoso manto azul oscuro. Se sitúa sobre la esfera lunar y va acompañada de los símbolos de las letanías lauretanas; algunos de estos símbolos son portados por el séquito de ángeles que se arremolina a sus pies y otros apenas se intuyen sobre el fondo de aureola solar. En torno a su cabeza, la corona de las doce estrellas y, a ambos lados, sendos "racimos" de cabezas aladas.

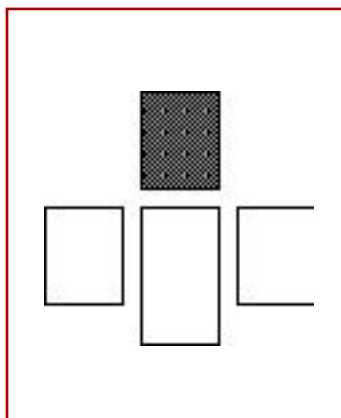
Firmado y fechado: "Vic^{te}. Berdusan / fac^t. 1694" (áng. inf. izdo.)



Ojos Negros (Teruel), ermita de Santa Engracia, lado de la Epístola. Retablo de la Inmaculada Concepción, lienzo de **Santa Catalina de Alejandría**. 97 x 78 cms.

Descripción

Representada de idéntico modo a la *Santa Engracia* pero con el rostro y la mirada elevados. Su mano izquierda se dirige hacia el pecho, mientras con la izquierda sostiene la palma y sujeta, en su regazo, un fragmento de la rueda con púas con la que fue martirizada. Fondo neutro en tonos marrones con leve resplandor en torno a la cabeza de la santa.



Ojos Negros (Teruel), ermita de Santa Engracia, lado de la Epístola. Retablo de la Inmaculada Concepción, lienzo de **San Pedro Arbués**. 105 x 80 cms.

Descripción

El santo aparece de medio cuerpo y con vestimentas canónicas, con el cuello sangrante, los brazos extendidos hacia delante y las palmas boca arriba en señal de entrega. El fondo es neutro y no se observa ningún otro detalle digno de reseñar.

Título **San Francisco Javier, apóstol de las Indias (San Francisco Javier bautizando a los gentiles)**

Número de catálogo **63**
Fichas asociadas

Cronología 1694

Óleo sobre lienzo (pintura). Marco de época en madera tallada, dorada y policromada

Técnica

Dimensiones 170 x 220 cms. (s.m.)

Inscripciones "Victe. Berdusan / fecit 1694" (áng. inf. dcho.)

Localización **Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, dependencias interiores** (ubicación provisional)

Estado de conservación Bueno

Descripción

Composición en friso con gran número de personajes que se sitúan en torno a la figura de san Francisco Javier, destacada no sólo por su ubicación en el eje vertical del cuadro, sino por el color blanco y luminoso de su sobrepelliz y por haber sido representado de pie. Viste la sotana negra jesuita, roquete y estola que le identifican como evangelizador y lleva en su mano izquierda el crucifijo de misionero mientras con la derecha vierte agua con una concha sobre la cabeza de un personaje masculino semiarrodillado y semidesnudo que cruza sus manos sobre el pecho. Tras ellos se sitúa una mujer con un niño en brazos, y a izquierda y derecha dos grupos de infieles que esperan ansiosos para recibir las aguas del bautismo. El fondo está formado por un celaje nuboso en el que se abre un resplandor por el ángulo superior izquierdo y sobre el que destaca la aureola que rodea y resalta la cabeza del protagonista.



Ilustraciones del apéndice gráfico 428

Historia

Esteban Casado (CASADO ALCALDE, 1978) sitúa la obra en el baptisterio de la seo turiasonense, mientras Begoña Arrúe (ARRÚE UGARTE, 1991) lo hace en el segundo tramo del lado del Evangelio del templo. Restaurado en 1999 (Centro de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Pamplona)

Bibliografía y direcciones electrónicas

ABBAD RÍOS, 1942, pp. 5-6 • ABBAD RÍOS, 1957, p. 755 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 197 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 535 (nota 39) • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 89 • ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982 b, p. 287 • GARCÍA GAINZA, 1985, p. 304 • ARRÚE UGARTE, 1991, p. 140 • FERNÁNDEZ GRACIA, 1994, p. 510 • VV.AA., 1998, pp. 79 y 110 • VV.AA., 1999 b, pp. 10 (il.), 12-13 y 66-67 (il.).

Exposiciones

BERDUSÁN (1999).

Observaciones

Título Lienzo de *David como pastor* del retablo de San Sebastián

Número de catálogo 64

Fichas asociadas

Cronología 1694 (lienzo) y h.1690-1704 (mazonería y dorado)

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 675 x 425 cms.

Inscripciones (Inscripción con firma y fecha ilegibles en el ángulo inferior derecho)

Localización Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, nave del Evangelio

Estado de conservación Bueno-regular

Descripción

Retablo de pintura y escultura que consta de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles (las laterales cubiertas por paneles decorativos) separadas por cuatro columnas salomónicas con profusa decoración vegetal, y ático de calle única. En la calle central del banco, urna de cristal que alberga una tosca talla policromada de san Mamés. En la calle central del cuerpo, hornacina gallonada que cobija una imagen de mediana factura con el martirio del santo titular. El ático está formado por un lienzo central flanqueado por columnas y por aletones calados, y remata en un copete también calado que contiene el escudo de la villa. La tela representa a un personaje ubicado en un paisaje natural abierto, de pie, vestido con túnica corta y manto, llevando el cayado y una honda en la mano izquierda. Alrededor suyo, un rebaño de ovejas y, sobre una roca, una corona, un cetro y varios guijarros. Fondo de masa arbórea en el lado derecho, línea de horizonte bastante nítida y celaje denso en tonos ocres-dorados con resplandor en el ángulo superior izquierdo.



Ilustraciones del apéndice gráfico 425-426

Historia

Encargo del concejo de Magallón en el que pudo intervenir también la cofradía de pastores.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, p. 162 • VV.AA., 1998, pp. 84 (nota 60) • PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, pp. 132-136.

Exposiciones

Observaciones

El personaje del lienzo ha sido identificado en algunas publicaciones como "San Pastor" o "Santo Pastor".

Título **San Andrés**

Número de catálogo **65**
Fichas asociadas

Cronología 1696

Óleo sobre lienzo clavado a tabla (pintura) y madera tallada y dorada (soporte)

Técnica

Dimensiones 145 x 84 cms. (parte visible del lienzo)

Inscripciones "Vic^{te}. Berdusan / fac^t 1696" (áng. inf. izdo.)

Localización **Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, sacristía** (ubicación provisional)

Estado de conservación Regular

Descripción

El santo ha sido efigiado de pie y de cuerpo entero, barbado y de edad avanzada. Viste túnica larga de color carmesí y manto anaranjado cruzado de forma caprichosa a la altura de los muslos. El cuerpo adquiere una ligera forma ondulante, que contrasta con la rigidez geométrica de la cruz en aspa, símbolo del martirio, que se sitúa a sus espaldas y sostiene con la mano izquierda.



Ilustraciones del apéndice gráfico 431 y 434

Historia

Estaba situado en el macizo derecho que flanqueaba el acceso al coro de la catedral.

Bibliografía y direcciones electrónicas

BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 132 • ARRÚE UGARTE, 1991, pp. 171 • VV.AA., 1998, pp. 74 y 110.

Exposiciones

Observaciones

Forma pareja con el núm. 66.

Título **San Juan Bautista**

Número de catálogo **66**
Fichas asociadas

Cronología 1696

Óleo sobre lienzo clavado a tabla (pintura) y madera tallada y dorada (soporte)

Técnica

Dimensiones 145 x 84 cms. (parte visible del lienzo)

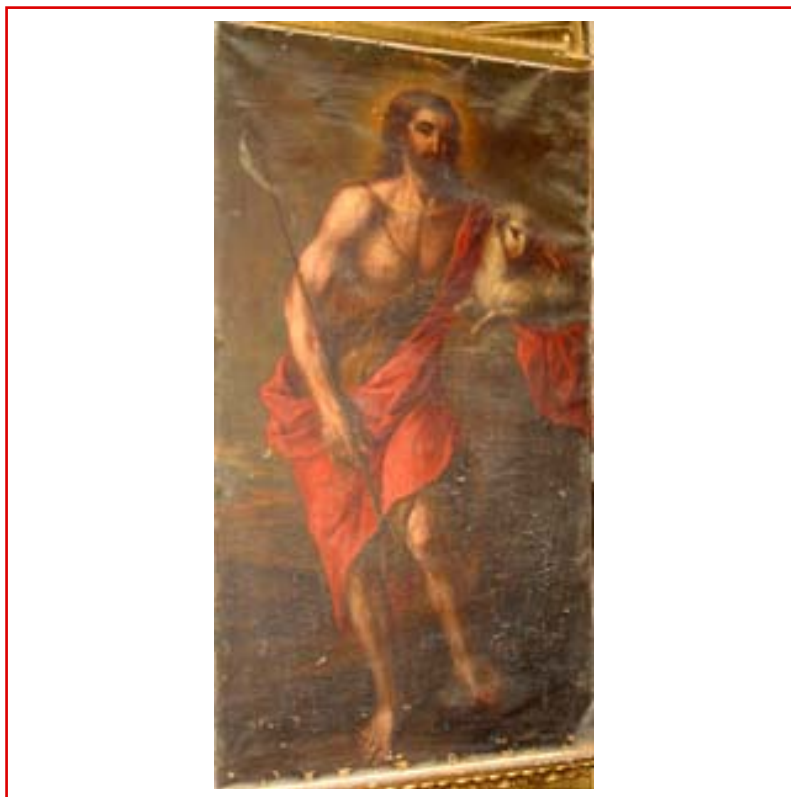
Inscripciones "ECCE AGNUS DEI" (en la filacteria)

Localización **Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral, sacristía** (ubicación provisional)

Estado de conservación Regular

Descripción

El Evangelista sido representado de pie, alto y demacrado, en actitud serena, sobre un paisaje natural, vestido con la túnica corta de piel de camello que deja todo su pecho al descubierto y un vistoso manto rojo. Lleva en su mano derecha un cayado con filacteria en el extremo, mientras con la izquierda sujeta el *Agnus Dei*, que descansa sobre un alto pedestal rocoso vestido en su parte superior por el manto del santo precursor. La figura aparece en ligero *contraposto*, debido a la elevación del pie y a la inclinación del cuerpo, que se ve contrarrestada por la línea oblicua del cayado.



Ilustraciones del apéndice gráfico 432 y 434

Historia

Estaba situado en el macizo izquierdo que flanqueaba el acceso al coro de la catedral.

Bibliografía y direcciones electrónicas

BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 132 • ARRÚE UGARTE, 1991, pp. 171 • VV.AA., 1998, pp. 74 y 110.

Exposiciones

Observaciones

Forma pareja con el núm. 65.

Título **San Francisco Javier evangelizador y misionero**

Número de catálogo **67**
Fichas asociadas

Cronología h. 1696-97

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera tallada, dorada y policromada.

Técnica

Dimensiones 98 x 78 cms. (s.m.) y 116,5 x 96,5 cms. (c.m.)

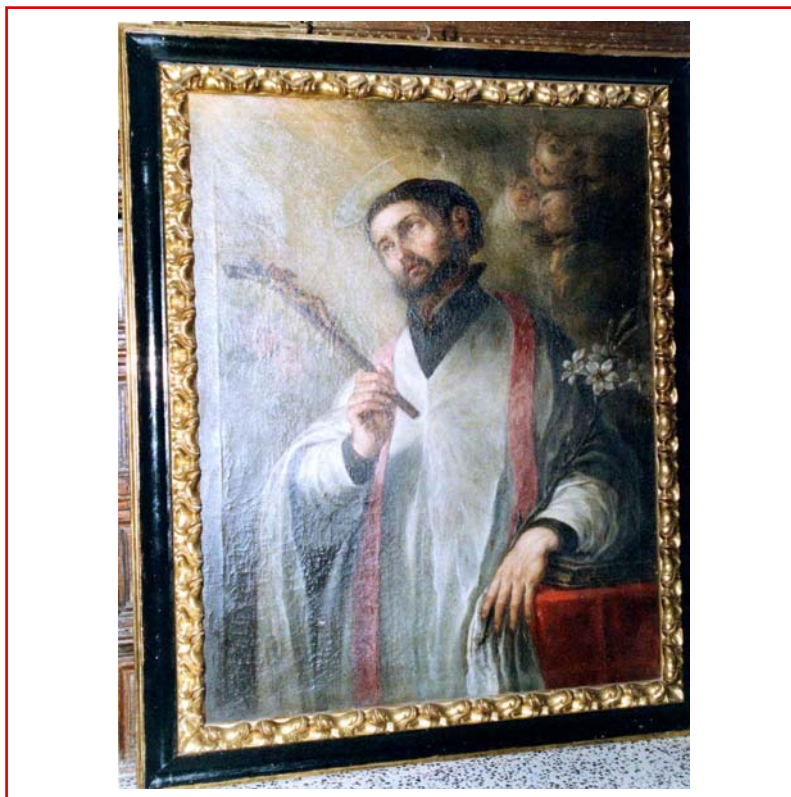
Inscripciones

Localización Encinacorba (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa María (Nuestra Señora del Mar), sacristía

Estado de conservación Bueno

Descripción

El santo jesuita ha sido representado de medio cuerpo y levemente girado, con la mirada perdida hacia lo alto, sosteniendo un crucifijo con su mano derecha y un ramo de azucenas en la izquierda, que además apoya sobre un libro cerrado colocado sobre una mesa vestida. Lleva la sotana negra de su orden y, sobre ella, un sobrepelliz de cuello de pico y la estola que le identifican como evangelizador, ocupación que se concreta con la presencia de la cruz, atributo habitual de los misioneros. En el ángulo superior derecho, un grupo de cabezas de ángeles surgen de un fondo neutro de tonos ocres dorados.



Ilustraciones del apéndice gráfico 438

Historia

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Existe un lienzo de parecidas dimensiones e idéntico marco que hace *pendant* con el que analizamos y representa un *Ecce Homo*, pero en ningún caso puede pensarse en el mismo autor, pues aquél es de una calidad muy inferior.

Título **Retablo de Santa María Magdalena**Número de catálogo **68**
Fichas asociadas

Cronología h. 1690-97

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 780 x 400 cms. (retablo) y 280 x 185 cms. (lienzo)

Inscripciones "Vic^{te}. Berdu / san fac^t. [¿?]" (lienzo central, áng. inf. izdo.)

Localización Los Fayos (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa María Magdalena, presbiterio

Estado de conservación Regular

Descripción

El retablo consta de sotabanco (con frontal diceciochesco), banco, cuerpo de calle y piso únicos, y ático. El banco lo componen dos potentes plintos, el sagrario y dos casas que pudieron contener pinturas. El cuerpo está ocupado por un gran lienzo flanqueado por dos columnas salomónicas y por las polseras. Un entablamento de ornamentación fina y profusa da paso al remate, formado por dos elementos avolutados en los extremos y, en el centro, copete con las armas heráldicas de los Villahermosa. En el cuadro central, que representa *El arrepentimiento de la Magdalena*, aparece la protagonista de pie, junto a una mesa vestida con paño de acusados pliegues sobre la que apoya la mano izquierda, con la pierna derecha ligeramente elevada y flexionada, la cabeza y la mirada dirigida hacia lo alto y la mano izquierda en ademán de quitarse un collar. Con larga cabellera y rica vestimenta de doncella, va acompañada de una serie de objetos que aluden a su vida mundana y disoluta. En la parte superior, un rompimiento de gloria formado por cabezas aladas de angelotes y por un denso y pesado haz de luz dorada. Al fondo, detrás de la figura, una balaustrada y tras ella una construcción columnada.



Ilustraciones del apéndice gráfico 395-397

Historia

Encargo de los duques de Villahermosa.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARRÚE UGARTE, 1991, p. 29

Exposiciones

Observaciones

Probablemente faltan los lienzos que ocuparían las casas del banco.

Título Lienzo central del *retablo de la Inmaculada Concepción*

Número de catálogo **69**
Fichas asociadas

Cronología h. 1690-1697

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada, dorada y policromada (mazonería)

Técnica

Dimensiones 220 x 180 x 25 cms. (retablo) y 90 x 70,5 cms. (lienzo central).

Inscripciones

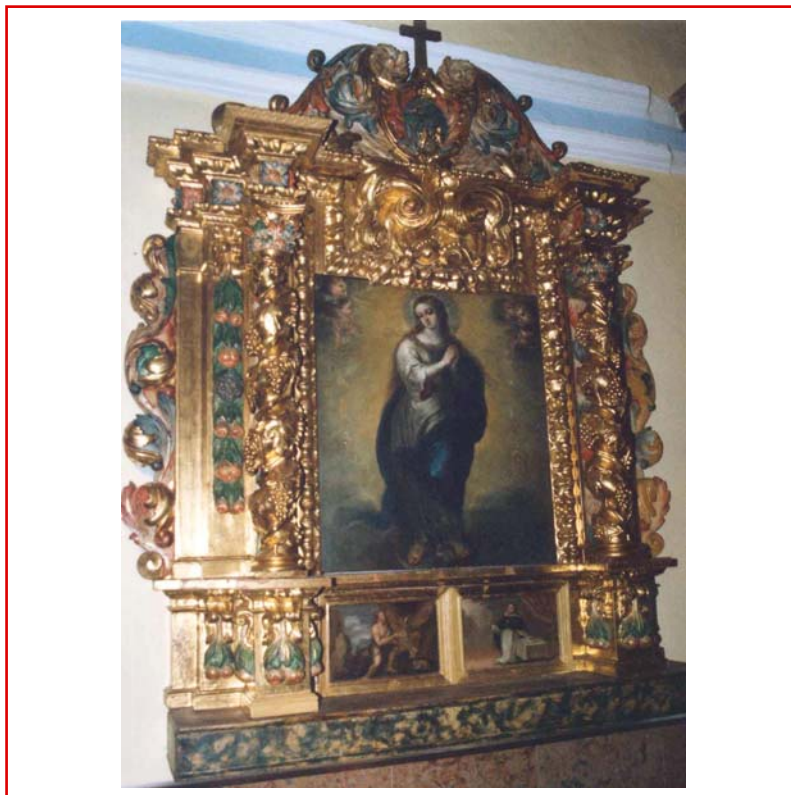
Localización Fuendejalón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Juan Bautista, capilla de la Virgen de la Sierra (lado del Evangelio)

Estado de conservación Bueno

Descripción

Retablito colgante dotado de falso sotabanco, banco, cuerpo y ático. La casa única del banco está ocupada por dos pequeños lienzos adheridos a tabla con marco único partido, que representan a *San Juan Bautista* (izquierda) y *Santo Tomás de Aquino* (derecha). El cuerpo, de calle y piso único, presenta un lienzo central con la titular, flanqueado por columnas torneadas decoradas con racimos de vid y rematado por un elemento escultórico bastante desarrollado de tema vegetal. Junto a las columnas, sendas pilastras con decoración vegetal y otras dos lisas, seguidas de polseras. El cuerpo termina en un entablamento bastante desarrollado con decoración floral. En el ático, copete con profusa decoración vegetal, escudo central y cruz en el remate.

El lienzo central nos ofrece la imagen tradicional de la *Inmaculada* dispuesta sobre la media luna, con túnica blanca y manto azul, rodeada por algunos atributos de las letanías y acompañada por angelotes que se agrupan en los ángulos superiores de la composición. La figura presenta una acusada curvatura corporal y un gran dinamismo en los paños.



Ilustraciones del apéndice gráfico 440-441

Historia

Restaurado en 2002 (Escuela-Taller *Damián Forment*, Módulo de Restauración de Arte Mueble, Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

HERNANDO SEBASTIÁN y SANCHO BAS, 1998, pp. 24-25 • LOZANO LÓPEZ, 2003 a, pp. 291-299.

Exposiciones

JOYAS (2003).

Observaciones

Los dos cuadritos del banco corresponden a otra mano.

Título **Doble Trinidad (Trinidad de la Tierra o Sagrada Familia)**

Número de catálogo **70**
Fichas asociadas

Cronología (imprecisa)

Óleo sobre lienzo. Marco moderno sencillo de madera dorada.

Técnica

Dimensiones 154 x 117 cms. (zona visible del lienzo)

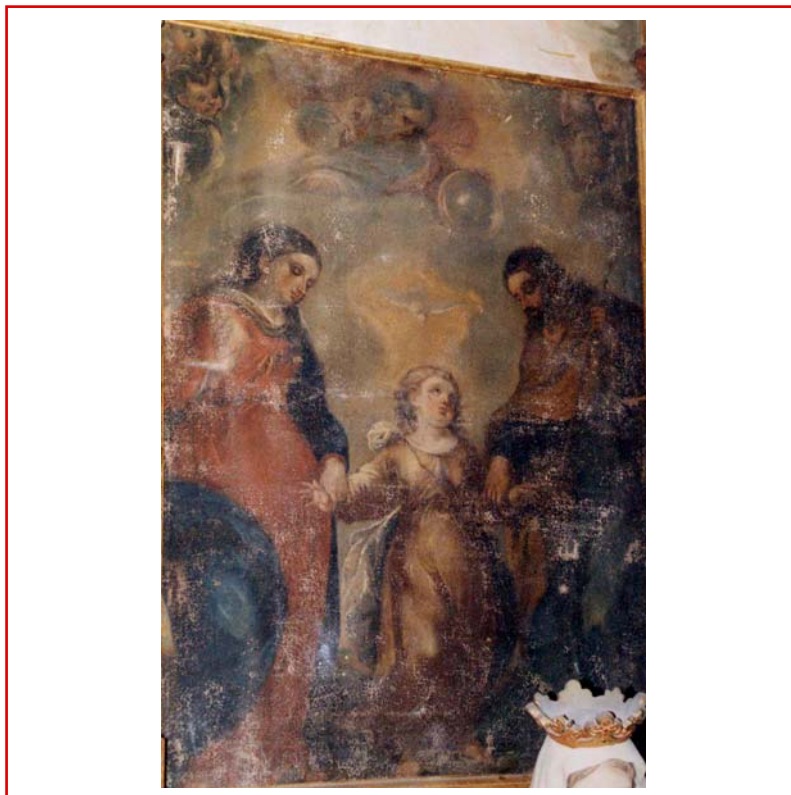
Inscripciones

Localización Albalate del Arzobispo (Teruel), iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, altar de la Virgen del Rosario (lado del Evangelio)

Estado de conservación Malo

Descripción

La pintura presenta una composición simétrica, con la Virgen y san José flanqueando al Niño Jesús y, sobre éste, la paloma del Espíritu Santo y, más arriba, la figura de medio cuerpo de Dios Padre con el orbe, entre nubes y acompañado de angelitos que cierran la escena en los ángulos superiores. El Niño, que viste túnica ocre ceñida a la cintura y un paño blanco que le cae por la espalda, eleva su mirada hacia san José, situado a su izquierda, que se inclina hacia él portando la vara florida y viste túnica azul y manto marrón. Al otro lado, la Virgen, con túnica roja ceñida y abultado manto azul, inclina también su rostro hacia el Niño mientras eleva su mano derecha.



Ilustraciones del apéndice gráfico 451-452

Historia

El cuadro perteneció a un albalatino llamado José *el albartero*, quien lo cedió a un amigo suyo, Juan Clemente Bernad Bernad, con la condición de que éste fabricara un retablo a sus expensas, como así hizo h. 1950.

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

El lienzo parece haber sido recortado para ajustarlo a su actual ubicación.

Título *Santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz debatiendo sobre la Santísima Trinidad (Levitación de san Juan de la Cruz)*

Número de catálogo 71
Fichas asociadas

Cronología (imprecisa)
Óleo sobre lienzo. Marco moderno

Técnica

Dimensiones 179 x 132 cms. (s.m.) y 187 x 140 cms. (c.m.)

Inscripciones

Localización Tarazona (Zaragoza), convento de Santa Ana de MM. carmelitas descalzas, locutorio.

Estado de conservación Bueno

Descripción

La composición nos muestra a san Juan, sentado – más bien agarrado- en un sillón frailer, elevándose ante la presencia de santa Teresa, que arrodillada y con la mano en el pecho contempla el fenómeno con cierta impasibilidad. En la parte superior, la Santísima Trinidad y, al fondo, una curiosa ambientación arquitectónica, tratada casi de forma monocromática, que nos muestra algunas dependencias conventuales dispuestas en profundidad mediante vanos entre los que asoma, como detalle anecdótico y de verosimilitud, la religiosa que fue testigo de la levitación.



Ilustraciones del apéndice gráfico 455-456

Historia

Restaurado en 2002 (Andrés Asturiol, Barcelona).

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

HISTORIA (2003).

Observaciones

Título **San Lorenzo**

Número de catálogo **72**
Fichas asociadas

Cronología (imprecisa)
Óleo sobre lienzo (pintura). Marco moderno.

Técnica

Dimensiones 103 x 78 cms.

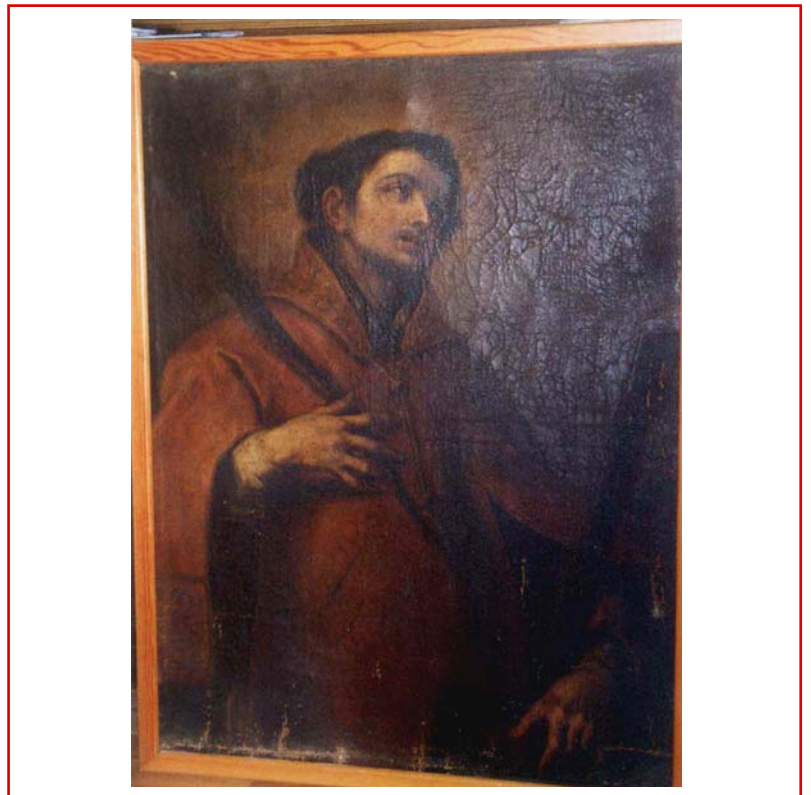
Inscripciones

Localización Calatayud (Zaragoza), iglesia colegiata del Santo Sepulcro, sacristía

Estado de conservación Regular

Descripción

El santo oscense, de medio cuerpo y ligeramente girado, dirige su mirada hacia lo alto. Viste la dalmática de diácono en tonos anaranjados y sostiene la palma martirial con la mano derecha a la altura del pecho, mientras con la izquierda sujeta el mango de la parrilla. Se le ha representado joven, imberbe pero con un incipiente bigote y con el pelo algo abultado. El fondo es neutro en tonos ocres, con aureola en torno a la cabeza del santo.



Ilustraciones del apéndice gráfico 459

Historia

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Título ***Santa Catalina de Siena***

Número de catálogo **73**

Fichas asociadas

Cronología (imprecisa)

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera (marco moderno)

Técnica

Dimensiones 110 x 88,5 cms. (s.m.), 112 x 91,5 cms. (c.m.)

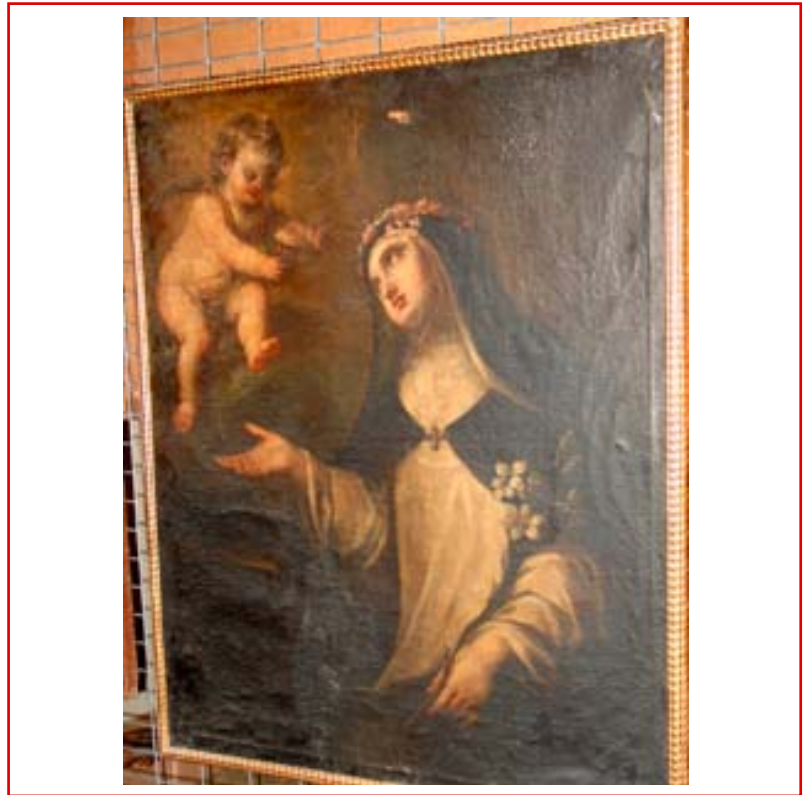
Inscripciones

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, peines

Estado de conservación Regular

Descripción

La santa dominica se ha representado con los hábitos de su orden, de medio cuerpo, levemente girada y con la cabeza inclinada y en escorzo elevando los ojos hacia el Niño Jesús que aparece flotando sobre nubes en el ángulo superior izquierdo. La santa extiende delicadamente su mano derecha para recibir una rosa que el Niño le ofrece. Lleva corona de rosas sobre su toca y en la mano izquierda porta un ramo de azucenas, atributo que la identifica y la diferencia de santa Rosa de Lima, con la que en ocasiones se confunde. La presencia del Niño Jesús, habitual también en el caso de santa Rosa y de la santa Catalina virgen y mártir, puede interpretarse como unos desposorios místicos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 462

Historia

Procede del desaparecido convento de dominicas de Santa Fe en Zaragoza. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización (N.I.G. 10.637).

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, grupo VII, s.f., núm. 95 • CATÁLOGO, grupo IX, 1848, p. 112 v, núm. 131 • COMISIÓN, 1867, p. 64, núm. 202.

Exposiciones

Observaciones

Título **San José con el Niño Jesús**

Número de catálogo **74**
Fichas asociadas

Cronología (imprecisa)
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 90 x 70 cms. (aprox.)

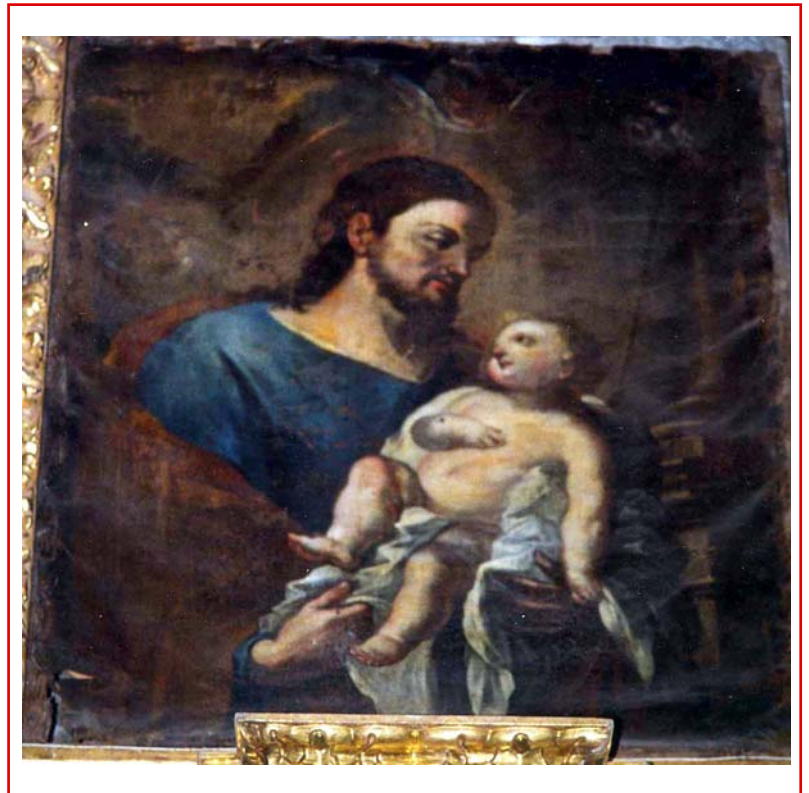
Inscripciones

Localización Fuendejalón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Juan Bautista, capilla de San Francisco Javier, ático del retablo titular

Estado de conservación Regular-malo

Descripción

San José, representado de medio cuerpo, con túnica azul y manto marrón, sostiene con sus manos y dirige su mirada al Niño Jesús, que desnudo reposa sobre un paño blanco de abundantes pliegues. En la parte derecha y en segundo plano la vara florida y un elemento arquitectónico apenas visible consistente en una columna y su correspondiente plinto. Fondo neutro en tonos ocre-dorados.



Ilustraciones del apéndice gráfico 450

Historia

Bibliografía y direcciones electrónicas

HERNANDO SEBASTIÁN y SANCHO BAS, 1998, pp. 15-17.

Exposiciones

Observaciones

El estado de conservación de la obra y la participación de una segunda mano menos diestra hacen difícil una correcta valoración artística, pero por comparación formal con otras obras del mismo tema la atribución parece poco dudosa.

Título **Niño Jesús con san Juanito en orla de flores**

Número de catálogo **75**
Fichas asociadas

Cronología h. 1690-97

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera dorada (marco)

Técnica

Dimensiones 103 x 81,5 cms. (s.m.)

Inscripciones

Localización Zaragoza, col. particular

Estado de conservación Regular

Descripción

Cuadro con tupida orla ovalada compuesta por flores variadas que enmarca una escena central en la que el Niño Jesús y san Juanito se abrazan cariñosamente en un paisaje natural abierto. El primero, sentado sobre un manto rojo y casi de frente, se ha representado rubio y con un tono de piel más blanco, mientras el segundo, levemente arrodillado y de perfil, viste la piel de camello, tiene el pelo castaño y un tono de piel más oscuro. A los pies de san Juanito, en primer plano, el cayado con la filacteria, y tras él el cordero.



Ilustraciones del apéndice gráfico 474

Historia

Procedencia desconocida. El cuadro estuvo en la colección Jorge Gasca (Zaragoza).

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Título *Retablo de Santiago Matamoros*Número de catálogo **76**
Fichas asociadas**Cronología** s. XVII, segundo tercio

Óleo sobre lienzo (pinturas) y madera tallada y dorada (mazonería)

Técnica**Dimensiones** 870 x 625 cms. (aprox.) (retablo) y 275 x 190 cms. (lienzo principal)**Inscripciones****Localización** Huesca, basílica de San Lorenzo, capilla de Santiago**Estado de conservación** Bueno**Descripción**

Retablo de pintura y escultura que consta de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles y un piso, y ático. En la calle central del cuerpo, lienzo de *Santiago en la batalla de Clavijo*, y en el ático otro de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, flanqueado por dos edículos con pinturas de ángeles.

En el lienzo principal, Santiago monta un caballo blanco en corveta; vestido de soldado, lleva en su mano derecha la espada y con la izquierda sostiene una bandera con la cruz que le identifica. A los pies de la montura, una masa informe de combatientes musulmanes.

El lienzo del ático presenta una composición simétrica, con la Virgen sobre la columna y, a ambos lados de ésta, Santiago y los siete convertidos.

*Ilustraciones del apéndice gráfico 485***Historia**

La capilla perteneció a la cofradía de los Gascones, quienes concertaron en 1639 la realización de un retablo con el mazonero Jusepe Garro; retablo que en 1641 ya debía de estar terminado. La capilla pasó de esta cofradía a los Castilla, que hicieron un nuevo mueble litúrgico, probablemente reaprovechando alguna de las pinturas del anterior.

Bibliografía y direcciones electrónicas

TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 168-169 • IGUACEN BORAU, 1969, pp. 99 y 106 • CASADO ALCALDE, 1978, pp. 532-533 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 158-159 • VV.AA., 1998, p. 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 87 y 208-209 (il.).

Exposiciones**Observaciones**

Título ***Inmaculada Concepción***

Número de catálogo **77**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, segundo cuarto
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 135 x 118 cms.

Inscripciones

Localización Huesca, monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas, clausura.

Estado de conservación Bueno

Descripción

La Virgen, en actitud estática y frontal, se dispone sobre la media luna con las manos juntas y mirada dirigida hacia lo alto. Viste túnica blanca ceñida y manto azul oscuro enriquecidos con bordados dorados. Sobre ella, la paloma del Espíritu Santo y, a los lados de ésta, sendos grupos de ángeles músicos y querubines entre nubes. Tras la Virgen, un paisaje en el que se integran algunos símbolos de las *Letanías*.



Ilustraciones del apéndice gráfico 491

Historia

Restaurado en 1994.

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, 1976, núm. 12 • NAVAL MAS, 1980, p. 141 • PALLARÉS FERRER, 1994, p. 323 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994a, p. 161 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 57 (il.) y 58.

Exposiciones

PRIMERA (1976), núm. 12 • SIGNOS (1994).

Observaciones

Título **Retablo de la Virgen del Pilar**

Número de catálogo **78**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, segundo tercio
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 910 x 650 cms. (aprox.) (retablo) y 295 x 185 cms. (lienzo principal)

Inscripciones

Localización Huesca, basílica de San Lorenzo, capilla de la Virgen del Pilar

Estado de conservación Bueno

Descripción

Retablo de pintura que consta de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles y piso único, y ático de una calle. En el sotabanco, escudos de los Gastón. En las casas y netos del banco, pinturas de (de izda. a dcha.): *San Martín*, *Circuncisión*, *San Pedro*, *Nacimiento*, *Santa Rosa de Lima*, *Epifanía* y *San Juan Bautista*. En el cuerpo, cuatro columnas con estrías en espiral y capitel corintio entre las que se sitúan lienzos de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (calle central), *San Orencio* (izda.) y *Santa Paciencia* (dcha.). En el ático, pintura de la *Coronación de la Virgen*.

El lienzo central presenta una composición simétrica, con la Virgen y el Niño sobre la columna, rodeados de ángeles músicos, y en la zona inferior Santiago acompañado de los siete convertidos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 482

Historia

Encargo de Juan Martín Gastón.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARCO Y GARAY, 1914, p. 15 • ARCO Y GARAY, 1918 • COMISIÓN, 1921, p. 216 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 134 • TORMO Y CERVINO, 1942, p. 169 • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • ARCO Y GARAY, 1954, pp. 68-70 • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 25 • IGUACEN BORAU, 1969, pp. 99 y 106 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 72 • CAMÓN AZNAR, 1977, pp. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 532 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 96 • NAVAL MAS, 1980, t. I • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, pp. 450-451 • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 155-156 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, pp. 157 y 159 • LOZANO LÓPEZ, 1997, p. 431-432 • VV.AA., 1998, p. 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 74 y 200-202 (il.).

Exposiciones

Observaciones

Título ***Santa Teresa escritora***

Número de catálogo **79**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, segundo tercio
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 172 x 113,5 cms. (s.m.) y 184 x 126 cms. (c.m.)

Inscripciones

Localización Huesca, Museo de Huesca, sala 6.

Estado de conservación Bueno

Descripción

La santa de Ávila aparece sentada en un sencillo taburete de madera, ante una mesa del mismo material, en actitud de escribir. Vestida de carmelita, lleva en su mano derecha una pluma de escribir y extiende la otra con la palma hacia arriba, mientras eleva el rostro para contemplar la aparición de una paloma en torno a un rompimiento de gloria. Sobre la mesa, un libro abierto, un tintero y una calavera.



Ilustraciones del apéndice gráfico 489

Historia

Procede de los conventos suprimidos de la ciudad de Huesca. Donado al Museo por la Comisión Provincial de Monumentos (N.I.G. 93). Restaurado en 1997 y dotado de enmarcación nueva en 1998.

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, p. 110 • COMISIÓN, 1882, p. 25, núm. 93 • COMISIÓN, 1905, p. 25 • ARCO Y GARAY, 1910 • ARCO Y GARAY, 1914, p. 15 • ARCO Y GARAY, 1918 • ARCO Y GARAY, 1923, p. 99 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 123 • TORMO Y CERVINO, 1942, p. 125 • ARCO Y GARAY, 1948, p. 137, lámina LI, 1 • ARCO Y GARAY, 1954, p. p. 68-70 • COMISIÓN, 1959 b, p. 321, núm. 93 • GAYA NUÑO, 1968, p. 321 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 533 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • NAVAL MAS, 1980, t. I • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982, p. 287 • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • VV.AA., 1998, p. 108 • VV.AA., 1999 a, p. 55 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 30-31, 54 y 157.

Exposiciones

Observaciones

Título **Sagrada Familia**

Número de catálogo **80**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, segunda mitad
Óleo sobre lienzo. Marco de época de madera tallada y dorada.

Técnica

Dimensiones 125 x 168 cms. (s.m.) y 154 x 199 cms. (c.m.)

Inscripciones "204" (etiqueta en la parte posterior).

Localización Zaragoza, Museo Provincial, almacén 1-16.

Estado de conservación Regular. Cuarteado y pintura muy reseca.

Descripción

En el centro de la composición, san José, sentado, sostiene al Niño desnudo que gira su cuerpo para coger un racimo de uva que le ofrece santa Ana, arrodillada a la izquierda, donde también se sitúa, en primer plano, san Juanito con la cruz y el cordero. En el otro lado, la Virgen, sentada, contempla la escena con el rostro en riguroso perfil. Tras ella, un personaje femenino (¿santa Isabel?) y dos masculinos (¿san Joaquín y san Zacarías?). Fondo abierto de paisaje.



Ilustraciones del apéndice gráfico 495

Historia

Procede del convento de religiosas dominicas de Santa Fe de Zaragoza. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 10.183.

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, c. 13, p. 107, núm. 68 • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 156 y 159.

Exposiciones

Observaciones

Es en la ficha de inventario del Museo donde la obra es atribuida a Berdusán, aunque ésta no figura en ninguna publicación del Museo ni es mencionada por ningún autor.

Título ***Glorificación de santa Bárbara***

Número de catálogo **81**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, último tercio
Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera dorada.

Técnica

Dimensiones 167 x 116 cms.

Inscripciones

Localización Fuentes de Ebro, iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, sacristía

Estado de conservación Bueno

Descripción

La santa, de cuerpo entero y sentada sobre un podio, viste túnica roja con cíngulo y broche, y manto azul; la manga de la túnica deja visible una elegante y abultada puñeta blanca y, en torno a la cabeza, vuela un ligero velo. Sostiene con el brazo izquierdo los atributos que habitualmente la identifican: la torre almenada con tres ventanas y la palma de los mártires. Se sitúa en ligera postura de tres cuartos y dirige su mirada hacia el cielo, mientras su mano derecha se mantiene elevada y con la palma abierta y hacia arriba, en señal de entrega. En el ángulo inferior izquierdo, fondo de paisaje en el que se ha representado la escena de la muerte de Bárbara a manos de un verdugo. La línea de horizonte es baja y el celaje ofrece un aspecto plomizo y tormentoso, con algunos rayos en tonos naranjas.

La obra dispone de un bello marco en madera dorada con carnosos elementos vegetales en las esquinas y centros de los travesaños (excepto el inferior), completados en la parte superior central con una cabeza de angelito.



Ilustraciones del apéndice gráfico 494

Historia

Bibliografía y direcciones electrónicas

LOZANO LÓPEZ, 1999, pp. 223-228.

Exposiciones

JOYAS (1999), núm. 16

Observaciones

Título **Martirio de san Sebastián**

Número de catálogo **82**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, último tercio

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera dorada y policromada

Técnica

Dimensiones 227 x 165 cms. (s.m.) y 243 x 180 cms. (c.m.)

Inscripciones

Localización Tarazona, palacio episcopal, almacén

Estado de conservación Bueno-regular

Descripción

El santo mártir aparece con sus manos atadas a un árbol y dos flechas clavadas en el pecho y la pierna izquierda; la extremidad derecha avanza hacia el espectador y la espléndida cabeza se muestra con gesto doliente y en ligero escorzo para dirigir la mirada hacia lo alto, donde se insinúan algunos rayos de luz divina. Cubre su cintura con un paño blanco que cae hacia los pies y, en el suelo, se disponen la armadura de caballero y el manto rojo. El fondo lo compone una gran roca que apenas permite apreciar un paisaje natural abierto.



Ilustraciones del apéndice gráfico 357

Historia

Procede de la catedral.

Bibliografía y direcciones electrónicas

TORRALBA SORIANO, 1954 b / 1974 b, p. 58 • TORRALBA SORIANO, 1960, p. 122 • BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 150 • ARRÚE UGARTE, 1991, p. 179

Exposiciones

Observaciones

Se trata de una versión, con algunas variantes, del cuadro de Juan Carreño de Miranda conservado en la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid.

Título ***Glorificación de los santos Pedro y Pablo***

Número de catálogo **83**

Fichas asociadas

Cronología s. XVII, último tercio

Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 129 x 100,5 cms. (s.m.) y 143,5 x 122 cms. (c.m.)

Inscripciones

Localización Huesca, Museo de Huesca, sala 6.

Estado de conservación Bueno

Descripción

Los dos apóstoles se sitúan arrodillados sobre nubes y con la mirada hacia lo alto, donde encontramos un rompimiento de gloria con un grupo de ángeles que les ofrecen las coronas y las palmas del martirio. San Pablo, a la izquierda y con vistoso manto rojo, lleva en su mano la espada, mientras Pablo porta dos llaves, una de color dorado y otra plateada. Otro grupo de ángeles revolotea a su alrededor y juguetea con sus ropas, y en los ángulos cierran la composición cabezas arracimadas de angelitos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 490

Historia

Procede de los conventos suprimidos de la ciudad de Huesca. Donado al Museo por la Comisión Provincial de Monumentos (N.I.G. 91).

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, p. 110 • COMISIÓN, 1882, p. 25, núm. 91 • COMISIÓN, 1905, p. 25 • ARCO Y GARAY, 1910 • ARCO Y GARAY, 1914, p. 15 • ARCO Y GARAY, 1918 • ARCO Y GARAY, 1923, p. 97 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 123 • TORMO Y CERVINO, 1942, p. 125 • ARCO Y GARAY, 1948, p. 137, lámina L, 2 • ARCO Y GARAY, 1954, p. p. 68-70 • COMISIÓN, 1959 b, pp. 320-321, núm. 91 • CATÁLOGO, 1964, s.p., núm. 118 • DONOSO, 1968, p. 35, núm. 47 • GAYA NUÑO, 1968, p. 321 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, p. 533 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • PALLARÉS FERRER, 1994, pp. 278-279 (il.) • VV.AA., 1998, p. 108 • VV.AA., 1999 a, pp. 54-55 (il.) • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 30-31, 157, cubierta y portada (ils.).

Exposiciones

SAN PABLO (1964), núm. 118 • SIGNOS (1994).

Observaciones

Considerado tradicionalmente como un boceto para otro cuadro de mayores dimensiones.

Título ***Entrada de Jesús en Jerusalén***

Número de catálogo **84**
Fichas asociadas

Cronología h. 1693
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 197 x 430 cms.

Inscripciones

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla del Santo Cristo de los Milagros, lado del Evangelio

Estado de conservación Bueno

Descripción

La pintura recoge el momento en que una multitud heterogénea se agolpa alrededor de Cristo en el momento de su entrada en la ciudad de Jerusalén, cuyas murallas se vislumbran a la izquierda; algunos alfombran el camino con sus mantos, los niños juegan y corren, otros jalean al visitante y otros, como el personaje de la derecha, cortan ramas. Al fondo se aprecia la línea de horizonte y un paisaje natural.



Ilustraciones del apéndice gráfico 479

Historia

Limpiado en 1988 (Liberto Anglada, Huesca).

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, p. 75 • ARCO Y GARAY, 1914, p. 15 • ARCO Y GARAY, 1918 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 112 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 104 • TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 87-88 • GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945 • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • ARCO Y GARAY, 1954, pp. 68-70 • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 30 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, pp. 531-532 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • NAVAL MAS, 1980, t. I • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. XLI • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • DURÁN GUDIOL, 1987, pp. 110 y ss. • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152 y 177 • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • DURÁN GUDIOL, 1991, pp. 215-217 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159 • VV.AA., 1998, p. 108 • PALLARÉS FERRER, 2001, pp. 30, 157 y 181.

Exposiciones

Observaciones

Forma pareja con el núm. 85.

Título **Jesús en casa de Simón el fariseo (La unción en Betania)**

Número de catálogo

85

Fichas asociadas

Cronología h. 1693

Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 202 x 437 cms.

Inscripciones

Localización Huesca, iglesia catedral, capilla del Santo Cristo de los Milagros, lado del Evangelio

Estado de conservación Bueno

Descripción

Alrededor de una mesa rectangular vestida con mantel blanco, sobre la que reposan algunos alimentos, se disponen ocho comensales, recostados sobre triclinios. Destaca entre ellos Jesús, a la izquierda, cuyos pies son ungidos por una figura femenina. Completan la escena los sirvientes, que se sitúan en un segundo plano – excepto el muchacho que sirve la bebida en primer término-. El fondo está compuesto por una ambientación arquitectónica formada por columnas y una balaustrada que se abre a un paisaje natural con amplio celaje.



Ilustraciones del apéndice gráfico 480

Historia

Limpiado en 1988 (Liberto Anglada, Huesca).

Bibliografía y direcciones electrónicas

SOLER Y ARQUÉS, 1878, p. 75 • ARCO Y GARAY, 1914, p. 15 • ARCO Y GARAY, 1918 • ARCO Y GARAY, 1924, p. 112 • ARCO Y GARAY, 1942 a, p. 104 • TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 87-88 • GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, 1945 • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • ARCO Y GARAY, 1954, pp. 68-70 • DURÁN GUDIOL, 1957, p. 30 • CAMÓN AZNAR, 1977, p. 195 • CASADO ALCALDE, 1978, pp. 531-532 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • NAVAL MAS, 1980, t. I • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, t. I, p. XLI • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • DURÁN GUDIOL, 1987, pp. 110 y ss. • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 152 y 177 • BORRÁS GUALIS, 1990, p. 304 • DURÁN GUDIOL, 1991, pp. 215-217 • PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159 • VV.AA., 1998, p. 108.

Exposiciones

Observaciones

Forma pareja con el núm. 84.

Título **Aparición de la Virgen a san Bernardo (Premio lácteo a san Bernardo o Lactatio)**

Número de catálogo **86**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, finales-s. XVIII, principios
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 259 x 140 cms. (s.m.) y 266 x 148 cms. (c.m.)

Inscripciones

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 18

Estado de conservación Bueno

Descripción

La Virgen, en posición casi frontal y sobre un trono de nubes, sostiene al Niño con su mano derecha mientras con la otra aprieta su seno, del que sale un fino hilo de leche hacia la boca de san Bernardo, arrodillado y con las manos cruzadas sobre el pecho, en actitud devota. En torno a los protagonistas de la visión revolotean en acusado escorzo varios grupos de ángeles: los de la zona inferior portan la mitra y el báculo, los del ángulo superior izquierdo se afanan por recoger un vistoso cortinaje y otras cabezas aladas se disponen bajo los pies de la Virgen y en el ángulo superior derecho. En el fondo, tratado de forma bastante sumaria y nebulosa, se aprecian algunos elementos arquitectónicos a base de pilastras estriadas.



Ilustraciones del apéndice gráfico 223

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 9.438.

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 105, núm. 15 • CATÁLOGO, Grupo II, 1863, f. 5 v, núm. 90 • CATÁLOGO, Grupo III, s.f., f. 1 v, núm. 21 • CATÁLOGO, Grupo VIII, s.f., f. 13, núm. 113 • COMISIÓN, 1867, p. 42, núm. 90 • VIÑAZA, 1894, t. IV, p. 35 • ANÓNIMO, 1928, p. 37, núm. 109 • DURÁN, 1953, p. 54, lám. XCI • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, p. 51, núm. CXV • GAYA NUÑO, 1968, p. 860 • CASADO ALCALDE, 1978, pp. 533-534 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 94 • BELTRÁN LLORIS, 1982 / 1991, p. 468 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • BELTRÁN LLORIS y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 174 • LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 158 y 184 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 58-60, núm. 11, fig. 11 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, pp. 71 • VV.AA., 1998, pp. 83 (nota 51) y 110-111 • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 298.

Exposiciones

Observaciones

Aunque la obra ha suscitado dudas en cuanto a su atribución, siempre se la ha considerado como de estilo berdusanesco y se exhibe como pintura de Berdusán. Forma pareja con el núm. 87.

Título ***Abrazo de Cristo a san Bernardo (o Amplexus)***

Número de catálogo **87**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, finales-s. XVIII, principios
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 250 x 166 cms.

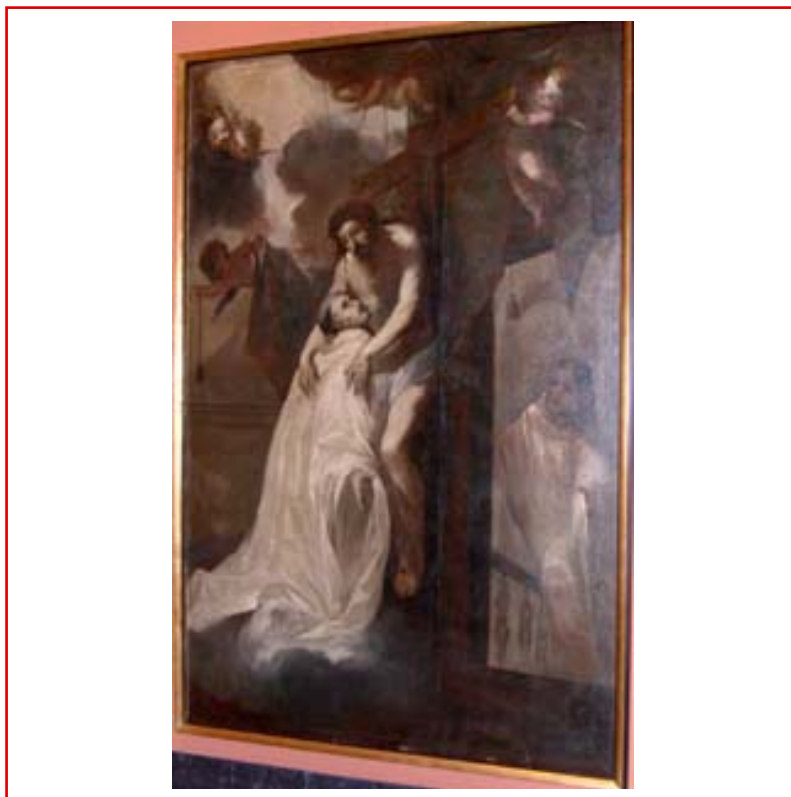
Inscripciones "Nº 189" (etiqueta en el reverso)

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, sala 18

Estado de conservación Bueno

Descripción

Cristo, desclavado de la cruz y de tres cuartos, posa sus brazos delicadamente sobre Bernardo, arrodillado sobre nubes, de perfil y con los brazos extendidos. A la derecha, tras la cruz, un joven monje contempla la escena a través de una puerta y desde lo que parece una escalera dotada de barandilla que comunica con una dependencia monástica, levemente insinuada al fondo con cubierta de bóveda de cañón y puerta de tímpano semicircular decorado. En la zona superior, un grupo de ángeles revolotea entre cortinajes que se abren para dar paso a un rompimiento de gloria en el ángulo superior izquierdo.



Ilustraciones del apéndice gráfico 224

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 10.165. Restaurado en 1989 (Zaragoza, Escuela de Conservación y Restauración de Madrid y taller de restauración del Museo).

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 110, núm. 44 • CATÁLOGO, Grupo II, 1863, f. 5 v, núm. 95 • CATÁLOGO, Grupo III, s.f., f. 1 v, núm. 19 • CATÁLOGO, Grupo VII, s.f., f. 1 v, núm. 34 • COMISIÓN, 1867, p. 43, núm. 95 • ANÓNIMO, 1928, p. 36, núm. 105 • LAFUENTE FERRARI, 1947 /1987, pp. 57 y ss. • DURÁN, 1953, p. 54, lám. XC • BELTRÁN MARTÍNEZ, 1964, p. 65, núm. XXXVII • GAYA NUÑO, 1968, p. 860 • CASADO ALCALDE, 1978, pp. 534 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 158 y 184 • GÓMEZ, PARRUCA y ROS, 1992 • DÍAZ DE RABAGO, CAMÓN Y GALLEGU, 1992 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 60-62, núm. 12, fig. 12 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, pp. 71 • VV.AA., 1998, pp. 83 (nota 51) y 110-111 • BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 302.

Exposiciones

Observaciones

Aunque la obra ha suscitado dudas en cuanto a su atribución, siempre se la ha considerado como de estilo berdusanesco y se exhibe como pintura de Berdusán. Forma pareja con el núm. 86.

Título **Sumo sacerdote**

Número de catálogo **88**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, finales-s. XVIII, principios
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 128 x 73 cms. (zona visible del lienzo)

Inscripciones

Localización Corella (Navarra), Casa-museo Arrese.

Estado de conservación Regular

Descripción

El cuadro, recortado, representa al sumo sacerdote que recibe a la Virgen en la escena de la Presentación en el templo. La figura, de canon largo, se sitúa sobre un escalón y, tras ella, un aparatoso cortinaje en tono pardo-rojizo.



Ilustraciones del apéndice gráfico 501

Historia

Se trata de un fragmento de una pintura de la *Presentación en el templo* de la que también formaban parte las figuras de san Joaquín y santa Ana (ver cat. núm. 89), la cual a su vez formaba parte de las puertas del retablo renacentista del santuario de la Virgen del Moncayo. La obra fue adquirida en 1959 al cabildo de Tarazona, junto con las otras pinturas y el retablo, por José Luis Arrese. Restaurada entre 1959 y 1975.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARRESE, 1963, pp. 194 y 504-505, lám. CLIV • ARRESE, 1975, p. 94 • FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, p. 26 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, vol. I, pp. 137-138 y lám. 266 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 95 • ARRESE, 1989, pp. 203 y 526-527, lám. CLIV • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 133-135.

Exposiciones

Observaciones

Título **San Joaquín y santa Ana**

Número de catálogo **89**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, finales-s. XVIII, principios
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 60 x 69 cms. (zona visible del lienzo)

Inscripciones

Localización Corella (Navarra), Museo de Arte Sacro de la Encarnación, claustro alto, nave sur.

Estado de conservación Regular

Descripción

El cuadro, recortado, nos muestra a san Joaquín y santa Ana, en la parte derecha, asistiendo a la Presentación de la Virgen en el templo. En segundo plano y a la izquierda se recortan a contraluz algunos elementos arquitectónicos y parte de un cortinaje recogido con cordón y borla.



Ilustraciones del apéndice gráfico 498

Historia

Ver ficha 88.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARRESE, 1963, pp. 194 y 504-505, lám. CLIII • ARRESE, 1975, p. 94 y lám. XXIV • FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, p. 26
• GARCÍA GAINZA, 1980-1996, vol. I, p. 137 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 95 • ARRESE, 1989, pp. 203 y 526-527,
lám. CLIII • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 133-135.

Exposiciones

Observaciones

Título **Anunciación**

Número de catálogo **90**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, finales-s. XVIII, principios
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 110 x 147 cms. (zona visible del lienzo)

Inscripciones

Localización Corella (Navarra), Casa-museo Arrese.

Estado de conservación Regular

Descripción

La Virgen, en la parte derecha de la composición, aparece arrodillada ante un reclinatorio con libro abierto y gira su cuerpo hacia el ángel san Gabriel, que aparece sobre nubes por la parte izquierda. Sobre la Virgen, la paloma del Espíritu Santo, cuyos rayos luminosos alcanzan a los dos protagonistas.



Ilustraciones del apéndice gráfico 502

Historia

Se trata de una pintura recompuesta a partir de dos, que representaban por separado al arcángel san Gabriel y la Virgen, que a su vez formaban parte de las puertas del retablo renacentista del santuario de la Virgen del Moncayo. La obra fue adquirida en 1959 al cabildo de Tarazona, junto con las otras pinturas y el retablo, por José Luis Arrese. Restaurada entre 1959 y 1975.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARRESE, 1963, pp. 194 y 504-505, lám. CLV • ARRESE, 1975, p. 94 • FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, p. 26 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, vol. I, p. 137 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 95 • ARRESE, 1989, pp. 203 y 526-527, lám. CLV • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 133-135.

Exposiciones

Observaciones

Título **Visitación**

Número de catálogo **91**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, finales-s. XVIII, principios
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 140 x 143 cms. (zona visible del lienzo)

Inscripciones

Localización Corella (Navarra), Museo de Arte Sacro de la Encarnación, claustro alto, nave sur.

Estado de conservación Regular

Descripción

La escena recoge el momento en que María y su prima Isabel se abrazan expectantes, ante la presencia de José y Zacarías, que se sitúan a la izquierda. El hecho se desarrolla en un exterior, ante un edificio que se vislumbra a la derecha.



Ilustraciones del apéndice gráfico 499

Historia

Esta pintura formaba parte de las puertas del retablo renacentista del santuario de la Virgen del Moncayo. Fue adquirida en 1959 al cabildo de Tarazona, junto con las otras pinturas y el retablo, por José Luis Arrese, de donde pasaron en 1975 al Museo. Restaurada entre 1959 y 1975.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARRESE, 1963, pp. 194 y 504-505, lám. CLII • ARRESE, 1975, p. 94 y lám. XXIII • FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, p. 26 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, vol. I, p. 137 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 92 • ARRESE, 1989, pp. 203 y 526-527, lám. CLII • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 133-135.

Exposiciones

Observaciones

Título **Asunción**

Número de catálogo **92**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, finales-s. XVIII, principios
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 134 x 141 cms. (zona visible del lienzo)

Inscripciones

Localización Corella (Navarra), Museo de Arte Sacro de la Encarnación, claustro alto, nave sur.

Estado de conservación Regular

Descripción

La Virgen, en un trono de nubes, es elevada a los cielos por un nutrido grupo de angelitos que portan palmas y flores. María viste túnica roja y un amplio manto verde, y eleva su mirada hacia el rompimiento de gloria que se sitúa en el ángulo superior derecho.



Ilustraciones del apéndice gráfico 500

Historia

Esta pintura formaba parte de las puertas del retablo renacentista del santuario de la Virgen del Moncayo. Fue adquirida en 1959 al cabildo de Tarazona, junto con las otras pinturas y el retablo, por José Luis Arrese, de donde pasaron en 1975 al Museo. Restaurada entre 1959 y 1975.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARRESE, 1963, pp. 194 y 504-505, lám. CLI • ARRESE, 1975, p. 94 y lám. XXII • FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, p. 26 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, vol. I, p. 137 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 95 • ARRESE, 1989, pp. 203 y 526-527, lám. CLI • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 133-135.

Exposiciones

Observaciones

Título ***Inmaculada Concepción***

Número de catálogo **93**
Fichas asociadas

Cronología s. XVII, finales-s. XVIII, principios
Óleo sobre lienzo

Técnica

Dimensiones 130 x 140 cms. (zona visible del lienzo)

Inscripciones

Localización Corella (Navarra), Casa-museo Arrese.

Estado de conservación Regular

Descripción

La Virgen, en el eje compositivo, se dispone sobre la media luna, entre nubes y angelitos, con las manos cruzadas por delante del pecho y la mirada baja. A ambos lados, sendos grupos de ángeles portan flores, la corona y el cetro de la reina de los cielos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 503

Historia

Esta pintura formaba parte de las puertas del retablo renacentista del santuario de la Virgen del Moncayo. Fue adquirida en 1959 al cabildo de Tarazona, junto con las otras pinturas y el retablo, por José Luis Arrese, en cuya casa corellana se conserva. Restaurada entre 1959 y 1975.

Bibliografía y direcciones electrónicas

ARRESE, 1963, pp. 194 y 504-505, lám. CLVI • ARRESE, 1975, p. 94 • FERNÁNDEZ VIRTO, 1978, p. 26 • GARCÍA GAINZA, 1980-1996, vol. I, p. 149 • MORALES Y MARÍN, 1980, p. 95 • ARRESE, 1989, pp. 203 y 526-527, lám. CLVI • LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 133-135.

Exposiciones

Observaciones

Título **La Virgen y san José imponiendo el collar a santa Teresa**

Número de catálogo
Fichas asociadas

94

Cronología 1710

Óleo sobre lienzo (pintura) y marco de época en madera dorada y policromada

Técnica

Dimensiones 126 x 166 cms. (s.m.) y 138 x 178 cms. (c.m.)

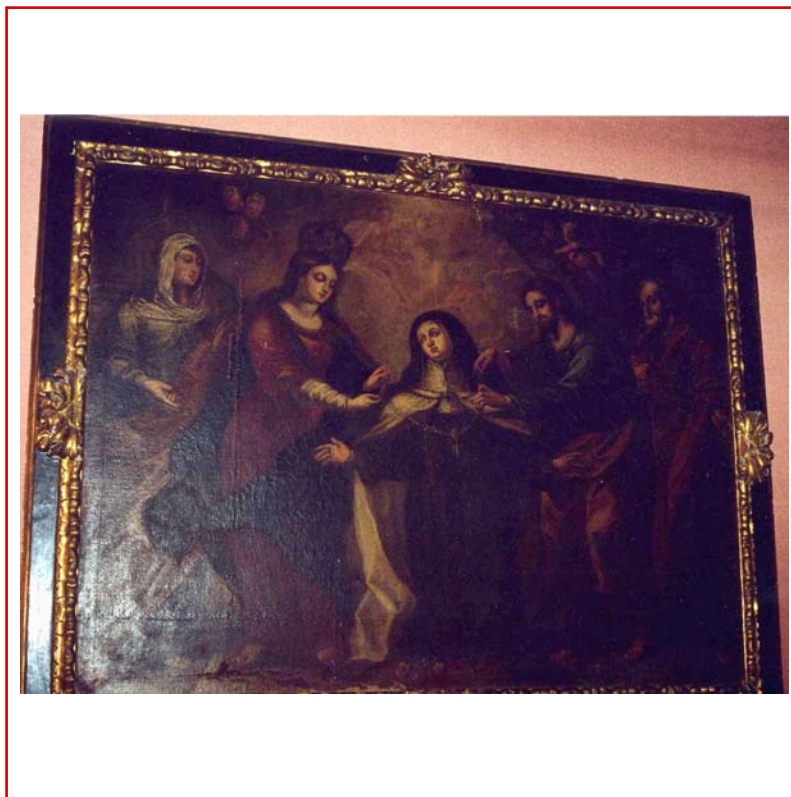
Inscripciones "Carlos Berdusan fac^t / [...] 1710" (áng. inf. dcho.)

Localización Ejea de los Caballeros (Zaragoza), Ayuntamiento, salón de plenos

Estado de conservación Regular

Descripción

Santa Teresa, arrodillada en el centro y con las manos extendidas, recibe el collar de manos de la Virgen y san José, situados a ambos lados, ante la presencia de santa Ana (izda.) y san Joaquín (dcha.). En los fondos laterales se aprecian elementos arquitectónicos y, sobre los tres protagonistas, se abre una gloria con la Trinidad (apenas visible) en trono de nubes y acompañada de ángeles.



Ilustraciones del apéndice gráfico 492

Historia

Procedencia desconocida. Adquirido por el Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros a *Subastas La Habana* en el año 2000 por 2.500.000 pts.

Bibliografía y direcciones electrónicas

LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 147-149 (il.) • CATÁLOGO, 2000, núm. 95 • GIL ORRIOS, 2003, p. 168 • VV.AA. , 1998, p. 71.

Exposiciones

VIRGEN (2003), núm. 55

Observaciones

Título **Entrada de san Bernardo en Milán**

Número de catálogo **95**
Fichas asociadas

Cronología s. XVIII, primer cuarto
Óleo sobre lienzo. Carece de marco.

Técnica

Dimensiones 296 x 489 cms. (s.m.)

Inscripciones

Localización Zaragoza, Museo de Zaragoza, almacén

Estado de conservación Bueno

Descripción

La escena representada responde a un episodio apenas comentado en *La leyenda dorada*: el viaje que Bernardo realizó a Milán, comisionado por el sumo pontífice, para reconciliar a los habitantes de la ciudad con la Iglesia. En el cuadro, una multitud donde están representados los distintos estratos sociales (en los dos tercios de la izquierda) salen a recibir al santo y su cortejo de cardenales y caballeros (que ocupan el tercio restante). En la zona superior, un abocetado paisaje urbano en tonos neutros se recorta a contraluz sobre un celaje de color azul eléctrico. En el ángulo inferior izquierdo y en primer plano, cerrando la composición, una mujer con un niño, alegoría de la caridad.



Ilustraciones del apéndice gráfico 217-220

Historia

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo a raíz de la Desamortización. N.I.G. 35.262. En 1923 fue depositado en la sacristía del monasterio. Tras una primera intervención no documentada, se inició en 1986 una restauración que quedó interrumpida en 1989, y lo mismo sucedió en junio-diciembre de 1991. La intervención definitiva, en 2003 (Siena Conservación-Restauración S.C., Zaragoza)

Bibliografía y direcciones electrónicas

CATÁLOGO, Grupo IX, 1848, f. 111, núm. 82 • CATÁLOGO, Grupo VI, 1863, f. 2, núm. 29 • CATÁLOGO, Grupo IV, s. f., f. 1, núm. 8 • CATÁLOGO, Grupo VII, s.f., f. 1, núm. 3 • COMISIÓN, 1867, p. 68, núm. 228 • ARAUJO, 1875, p. 163 • VIÑAZA, 1894, t. IV, p. 36 • ALLUÉ SALVADOR, 1916, p. 9 • ANÓNIMO, 1928, p. 36, núm. 98 • LÓPEZ LANDA, 1918, p. 50 • SOLÁ, 1929, p. 132-133 • LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. • ARCO Y GARAY, 1948, p. 136-138 • ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971, p. 333 • CAMÓN AZNAR, 1977, pp. 195-196 (il.) • ANSÓN NAVARRO, 1980 a/2000, t. 16, p. 4023 • BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450 • LÓPEZ MURÍAS, 1990, pp. 157 y 178 • GÓMEZ, PARRUCA y ROS, 1992 • DÍAZ DE RABAGO, CAMÓN Y GALLEGU, 1992 • DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1992, pp. 50-52, núm. 7, fig. 10 • LÓPEZ MURÍAS, 1992, p. 68 • VV.AA., 1993, p. 50 • VV.AA., 1998, pp. 72-74, 97-98 y 110-111 • VV.AA., 2003, p. 545.

Exposiciones

Observaciones

Tradicionalmente atribuido a Vicente Berdusán, con participación del taller. Proponemos como atribución formal provisional la del pintor y escenógrafo Juan Zabalo Navarro (1684-1746).

Título [Diez pinturas para un retablo de advocación desconocida]Número de catálogo
Fichas asociadas**96**

Cronología h. 1669

Óleo sobre lienzo (pinturas)

Técnica

Dimensiones ¿?

Inscripciones ¿?

Localización Zaragoza, convento de Nuestra Señora de Jesús de PP. franciscanos (no conservado)

Estado de conservación

Descripción

(Desconocemos el aspecto del retablo y los temas representados en las pinturas, aunque sabemos por una carta de poder dada por Berdusán al arquitecto Pedro Salado, autor de la traza del retablo, que fueron diez las pinturas realizadas, lo que nos indica -a tenor de lo visto en otros retablos- que se trataba de una obra de bastante entidad en la que dichas pinturas pudieran guardar la siguiente distribución: cuatro en el banco, cinco en el cuerpo (una central y cuatro en las calles laterales) y una en el ático; o bien esta otra: cuatro en el banco, tres en el cuerpo y tres en el ático).

*Ilustraciones del apéndice gráfico*

Historia

Encargo sufragado por particulares para una capilla del convento.

Bibliografía y direcciones electrónicas

CASADO ALCALDE, 1978, pp. 535-536 (notas 36-37) • VV.AA., 1998, p. 44, 61 y 128.

Exposiciones

Observaciones

Título **Niños**

Número de catálogo **97**

Fichas asociadas

Cronología antes de 1684

¿?

Técnica

Dimensiones ¿?

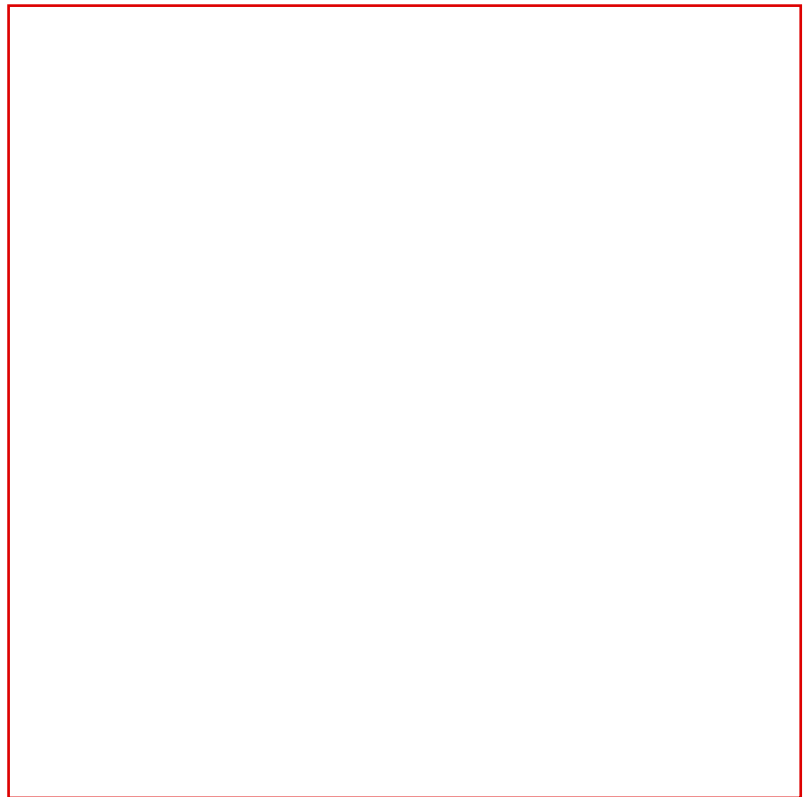
Inscripciones ¿?

Localización ¿?

Estado de conservación ¿?

Descripción

¿?



Ilustraciones del apéndice gráfico

Historia

El cuadro fue un legado testamentario del canónigo Pedro Arguedas al también canónigo (y ejecutor testamentario de aquél) Jerónimo Vilana, según cédula testamentaria fechada en 1684.

Bibliografía y direcciones electrónicas

LOZANO LÓPEZ, 2004

Exposiciones

Observaciones

Título **Nuestra Señora**

Número de catálogo **98**

Fichas asociadas

Cronología antes de 1684

¿?. Marco negro y dorado.

Técnica

Dimensiones ¿?

Inscripciones ¿?

Localización ¿?

Estado de conservación ¿?

Descripción

¿?



Ilustraciones del apéndice gráfico

Historia

El cuadro fue un legado testamentario del canónigo Jerónimo Vilana al también canónigo Pedro Arguedas, según testamento fechado en 1684.

Bibliografía y direcciones electrónicas

LOZANO LÓPEZ, 2004

Exposiciones

Observaciones

Título **Niño Jesús en orla de flores**

Número de catálogo **99**
Fichas asociadas

Cronología (imprecisa)

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada y dorada (marco de época)

Técnica

Dimensiones 99,5 x 75,5 cms.

Inscripciones

Localización Zaragoza, col. particular

Estado de conservación Bueno

Descripción

Cuadro con tupida orla ovalada compuesta por flores variadas que enmarcan una escena central consistente en la figura serpenteante del Niño Jesús, de pie y desnudo, con un manto oscuro sobre su espalda, abrazado al palo vertical de la Cruz.



Ilustraciones del apéndice gráfico 466

Historia

Pertenecía a una colección particular zaragozana, ahora disgregada.

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Conocemos la obra a través de fotografía. Forma pareja con el núm. 100.

Título **San Juanito en orla de flores**

Número de catálogo **100**

Fichas asociadas

Cronología (imprecisa)

Óleo sobre lienzo (pintura) y madera tallada y dorada (marco de época)

Técnica

Dimensiones 99,5 x 75,5 cms.

Inscripciones

Localización Zaragoza, col. particular

Estado de conservación Bueno

Descripción

San Juan Niño aparece casi desnudo, sentado sobre una roca en un paisaje indefinido, acompañado del cordero. Se aprecia también la presencia del callado terminado en filacteria. El protagonista juguetea distraidamente con el cordero, pues vuelve su cabeza hacia un leve rompimiento de gloria. Esta escena central está enmarcada en una tupida orla de forma ovalada compuesta por flores de distintas clases.



Ilustraciones del apéndice gráfico 467

Historia

Pertenecía a una colección particular zaragozana, ahora disgregada.

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Conocemos la obra a través de fotografía. Forma pareja con el núm. 99

Título ***Glorificación de santa Águeda***

Número de catálogo **101**

Fichas asociadas

Cronología (imprecisa)

Óleo sobre lienzo. Marco de época.

Técnica

Dimensiones 125 x 100 cms. (s.m.)

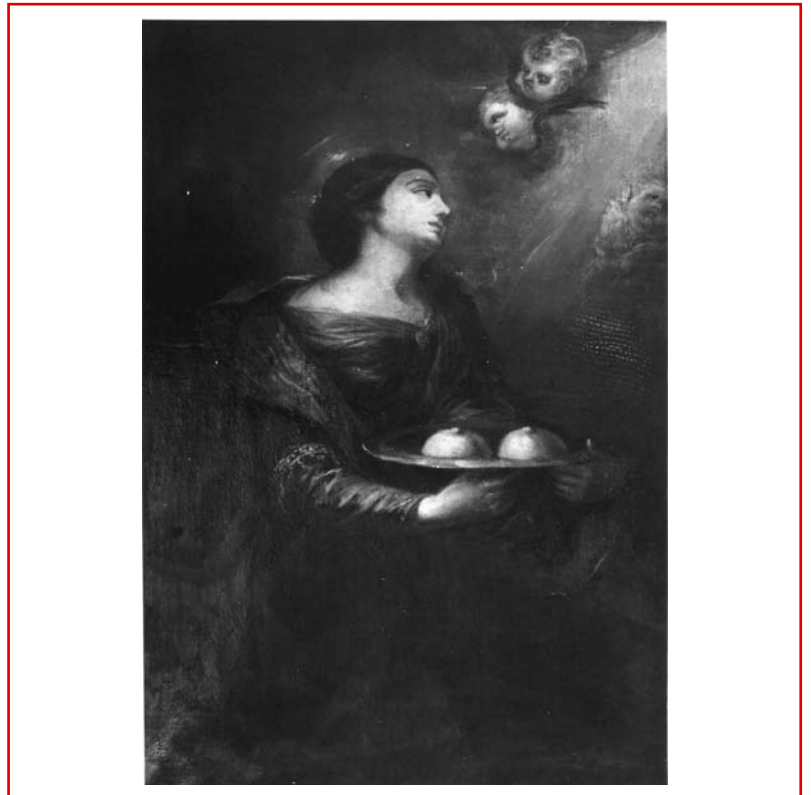
Inscripciones

Localización

Estado de conservación

Descripción

La pintura nos presenta a la santa mártir en posición de tres cuartos, aparentemente sentada, sosteniendo con sus manos una bandeja con los atributos que la identifican y la mirada elevada hacia el ángulo superior derecho, donde se abre un rompimiento de gloria con cabezas de angelitos.



Ilustraciones del apéndice gráfico 464

Historia

El cuadro estuvo, en la década de 1960, en una colección particular zaragozana y, al parecer, fue vendido, sin que se sepa su paradero actual. A juzgar por los rasgos del rostro, la pintura puede haber sufrido algún repinte.

Bibliografía y direcciones electrónicas

Exposiciones

Observaciones

Existe una fotografía en blanco y negro de 1962 en el Archivo Mas de Barcelona, donde consta como propiedad de una colección particular zaragozana, sin más detalle. Conocemos la obra exclusivamente a través de dicha fotografía.

**5. Apéndice bibliográfico
(fuentes manuscritas y bibliografía)**

Fuentes manuscritas

5. Apéndice bibliográfico: Fuentes manuscritas

- ACADEMIA DE SAN LUIS, Real (1836): *Inventarios de los Conventos y Monasterios suprimidos en Zaragoza y sus inmediaciones...* (ms.). Zaragoza. [A.M.P.Z.].
- ALMERÍA GARCÍA, José A. (1980): *Documentación artística años 1685-1687 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, núm. 511].
- ANÓNIMO (1697-1698, con añadidos y anotaciones posteriores): sin título [Ceremonial de la catedral de Huesca] (ms.). [A.C.H., sig. 49]
- ANÓNIMO (1795): *Cabreo novísimo de los Legados, Fundaciones, y Piadosas Memorias de este Convto. de N.ª. S.ª. de Jesus de Zaragoza: Hecho Año 1795 de Orden de N.M.R.P.F. Jayme Belenguer Lr. Jbo. y Mro. Proal de esta Proa. de Aragon...* (ms.). Zaragoza. [B.G.U.Z., Ms. 92].
- ANÓNIMO (1796): *Noticias, Documentos y Papeles para formar un Diccionario de Pintores, Escultores y Grabadores. Obra trabajada en esta Corte por un apasionado de las Bellas Artes* (manuscrito en forma de papeletas pegadas a las hojas). [B.L.G., sig. M 31-11; Inventario 14983; Ms. 315].
- ANÓNIMO (sin fecha a): "Índice de lagunas cosas notables del [con]vento de Nra. [S.ª] del Carmen" (ms. encuadernado en pergamino en un volumen misceláneo). [A.P.G.A.].
- ANÓNIMO (sin fecha b): *Fundación del Colegio de San Vicente Ferrer de Zaragoza* (ms.). [B.G.U.Z., Ms 101].
- ARBIZU, Juan (1725): *Historia de el Colegio de la Compañía de Jesus de Çaragoza. Tercera parte. Comiença desde el Año de 1650 hasta el de 1700...* (ms.). Zaragoza. [Zaragoza, Colegio Jesús M.ª. El Salvador Biblioteca de la Comunidad, sig. III / 55 / 1650-1700].
- BONA, Rafael (s.f., post. 1738): *Fabricas que desde el Primer Abad quadrienal se han hecho en el Real Monasterio de Ntra. Sa. de Beruela* (ms.). [B.A.D.C.D.D.P.U.Z., armario 43, sig. G-68, núm. 12]
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel (1982): *Documentación artística años 1658-1660 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 610].
- CABRIA ORRANTIA, M.ª. José (1982): *Documentación artística años 1664-1666 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 611].
- CALVO COMÍN, M.ª. Luisa (1982): *Documentación artística años 1655-1657 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 612].
- CASAMAYOR, Faustino (1782-1833): *Años políticos e históricos. De las cosas particulares sucedidas en la Ciudad de Zaragoza* (ms.). Zaragoza [B.G.U.Z., Ms. 106-142].
- CATÁLOGO (1848): *Catálogo manuscrito del Museo Provincial*. Zaragoza. [A.M.P.Z.].
- CATÁLOGO (1863): *Catálogo manuscrito del Museo Provincial*. Zaragoza. [A.M.P.Z.].
- CATÁLOGO (s.f.): *Catálogo manuscrito del Museo Provincial*. Zaragoza. [A.M.P.Z.].
- DOMINGO, Tomás (fines s. XVIII): *Colección de varios documentos para la Historia del Convento de Predicadores de Zaragoza* (ms., foliado), 3 tomos. Zaragoza. [B.G.U.Z., Ms. 30/32].
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (dir.) (1975-1980): *Inventario artístico del partido judicial de Daroca* (inédito). [El autor].
- FRAYLLA, Diego (1738): *Lucidario de la Universidad de Zaragoza* (ms., copia del original). Zaragoza. [B.G.U.Z., Ms.191].
- GRANADOS BLASCO, M.ª. Carmen (1984): *Documentación artística años 1637-1639 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 617].
- GUEMBE LIZALDE, Pedro María (1982): *Documentación artística años 1661-1663 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 614].

5. Apéndice bibliográfico: Fuentes manuscritas

- HEBRERA Y ESMIR, José Antonio de (1678): *Bibliotheca huius regalis B.M.DE Berola Domus: In Plutea Alphabetum, et Materias peculiare, aprime timembrata. Ipsius Abbate Monasterii dignissimo. Rmo. Pe. Ntro. Mo. D.F. Martino de Vera Se. Inquisitionis propositionum fidei censore. Anno Domini 1678* (ms.). [Zaragoza, biblioteca particular]
- INVENTARIO (1902): *Inventario de las alhajas, vasos sagrados, ornamentos, etc. existentes en la Insigne Iglesia parroquial de San Pablo Apostol de esta ciudad, formalizado por la M.I. Junta Parroquial de dicha iglesia en cumplimiento a la Circular del Boletín Eclesiástico de este Arzobispado del 26 de Agosto 1902* (fotocopia del manuscrito original). Zaragoza. [Delegación de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Zaragoza].
- JODRÁ ARILLA, Guillermina (1984): *Documentación artística años 1634-1636 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 742].
- LAMANA, José (1713, con anotaciones posteriores): *Historia de la fundación y sucesos más notables del convento de Predicadores de Zaragoza* (ms.). Zaragoza. [B.G.U.Z., Ms. 190].
- LATASSA Y ORTÍN, Félix (h. 1769-1801): *Memorias literarias de Aragón* (manuscrito en tres tomos). [B.P. H., sig. M-76 a 78]
- LATORRE GARCÍA, Nuria (1984): *Documentación artística años 1640-1642 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 737].
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (1999): *Inventario artístico del partido judicial de Daroca (revisión y redacción final)* (inédito). [El autor].
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (1999 a): *La arquitectura teatral en Zaragoza: de la restauración borbónica a la guerra civil (1875-1939)* (tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza) [La autora]
- MONEVA RAMÍREZ, Lourdes (1984): *Documentación artística años 1649-1651 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Faculta de Filosofía y Letras, registro núm. 739].
- MONTERDE Y LÓPEZ DE ANSÓ, Miguel (1788): *Ensayo para la descripción geográfica, física y civil, del Corregimiento de Calatayud* (ms.). [Madrid, A.R.A.H., Ms. 9/5154].
- NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, Vicente (h. 1796): *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca Dispuesto, e Ilustrado con notas que indican su Origen Y expresan su Variación* (ms.), 5 vols. [A.C.H., sig. 54].
- RODRÍGUEZ BELTRÁN, M^a. del Mar (1984): *Documentación artística años 1643-1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 741].
- RODRÍGUEZ, Antonio José (s.f., h. 1738): *Brevis Historia Regalis Monasterii Berolae ab eius fundatione, quod fuit anno 1146, usque ad annum 1738* (ms.) [B.A.D.C.D.D.P.U.Z., armario 43, sig. G-68, núm. 11].
- SAN JUAN, Blas Matías (1770): *Catalogo de dignidades, canónigos y preladados de la Santa Iglesia de Zaragoza y su Universidad Literaria* (ms.). [B.C.S.Z.].
- SANTOS ARAMBURO, Ana M^a. (1982): *Documentación artística años 1667-1669 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 615].
- SENAC RUBIO, Begoña (1982): *Documentación artística años 1670-72 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 616].
- XIMENO, Joseph (1819): "Censos a favor de este Convento de N^a. Sra. de Jesus extramuros de Zaragoza de la Regular Observancia de N.S.P. S. Francisco". Zaragoza, 1819. [B.G.U.Z., Ms. 146/1^o, volumen misceláneo].
- YPAS, Joseph (1785): *Catalogo cronologico de los Priors Dignidades y Canonigos del Santo Templo del Salvador de Zaragoza en el tiempo de la Regularidad* (ms.). [B.C.S.Z.]
- YPAS, Joseph (1786): *Catalogo cronologico de los Deanes, Dignidades y Canonigos del Santo Templo del Salvador de Zaragoza desde la Bulla de Secularidad hasta la de Union* (ms.). [B.C.S.Z.].

Bibliografía

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- ABAD ROMEU, Carlos (1995): *Inventario de bienes histórico-artísticos*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- ABBAD RÍOS, Francisco (1942): "La iglesia y convento de San Carlos en Zaragoza", separata de *Arte Español* núm. XXVII. Madrid, Sociedad Amigos del Arte.
- ABBAD RÍOS, Francisco (1957): *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, 2 tomos (texto y láminas). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- ABIZANDA Y BROTO, Manuel (1915, 1917 y 1932): *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón*, 3 vols. Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui (Tip. La Editorial).
- ACADEMIA DE SAN LUIS, Real (1836): *Inventarios de los Conventos y Monasterios suprimidos en Zaragoza y sus inmediaciones...* (ms.). Zaragoza. [A.M.P.Z.].
- ACTAS (1985): *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), Sección I: *El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Poviencial.
- AGREDA PINO, Ana (1995): *La iglesia parroquial de Bortalba (Zaragoza)*. Estudio histórico-artístico. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (IFC).
- ÁGREDA, María Jesús de (1860): *Mística Ciudad de Dios*. Barcelona, Librería religiosa.
- AGÜERA ROS, José Carlos (1993): "La pintura española foránea del XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión", en *Príncipe de Viana*, LIV, núm. 198. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, pp. 29-50.
- AGULLÓ COBO, Mercedes (1975 a): "El Monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón", en *Villa de Madrid*, núms. 46-47. Madrid, Ayuntamiento, pp. 59-68.
- AGULLÓ COBO, Mercedes (1975 b): "El Monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón (continuación)", en *Villa de Madrid*, núm. 48. Madrid, Ayuntamiento, pp. 37-50.
- AGULLÓ COBO, Mercedes (1978): *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, col. "Documentos inéditos para la historia del arte", núm. 1. Granada, Universidad.
- AGULLÓ COBO, Mercedes (1981): *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*. Madrid, Ayuntamiento.
- ALAMÁN ORTIZ, Manuel (1996): *Los Heredia. Poder feudal sobre Gea*. Teruel, Ayuntamiento de Gea de Albarracín.
- ALAMÁN ORTIZ, Manuel (2001): *Recortes sobre Gea*. Gea de Albarracín, Asociación para la formación de personas adultas "Aula Cella Cultural".
- ALLO MANERO, M^a. Adelaida (1992): *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Zaragoza, Universidad.
- ALLO MANERO, M^a. Adelaida (1994): "Organización y definición de los programas iconográficos de las exequias reales de la Casa de Austria", en *El rostro y discurso de la fiesta*. La Coruña, Universidad de Santiago de Compostela.
- ALLO MANERO, M^a. Adelaida y ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1985): "Vida y milagros de San Bernardo en el retablo de la parroquial de Abanto, procedente del monasterio de Piedra (Zaragoza)", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), *Sección I: El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Poviencial, pp. 229-248.
- ALLO MANERO, M^a. Adelaida y MATEOS GIL, Ana Jesús (1987): *La Almunia de Doña Godina. Guía histórico-artística*, col. "Guías artísticas de Aragón", núm. 2. Zaragoza, Diputación General de Aragón (D.G.A.).
- ALLUÉ SALVADOR, Miguel (1916): *Guía para visitar el Museo Provincial de Zaragoza*. Zaragoza, Imp. Hospicio Provincial.
- ALMERÍA GARCÍA, José A. (1980): *Documentación artística años 1685-1687 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, núm. 511].
- ALMERÍA GARCÍA, José A. (1987): "Los protocolos notariales como fuente para el estudio de la obra artística", en *Actas de las II Jornadas de "Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas"* (Jaca, 1986). Zaragoza, Instituto Ciencias de la Educación (ICE)-Universidad de Zaragoza, pp. 19-73.
- ALMERÍA GARCÍA, José A. y otros (1983): *Las Artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. Estudio documental, col. "Arte en Aragón en el siglo XVII", núm. 1. Zaragoza, I.F.C.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- ALONSO CRESPO, Clemente (1994): "Libros de viajes: metodología y fuentes para su estudio", en *Actas de las IX Jornadas de "Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas"* (Rubielos de Mora, 1993). Zaragoza, ICE-Universidad de Zaragoza, pp. 23-84.
- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1789-1791): *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, 4 tomos. Madrid, Imp. Benito Cano.
- ALVARO ZAMORA, M^a. Isabel y BORRAS GUALIS, Gonzalo M. (1981): "El mecenazgo de la iglesia parroquial de Calcena", en *Seminario de Arte Aragonés* núm. XXXIII. Zaragoza, I.F.C., pp. 9-33.
- ÁLVAREZ ZAMORA, M^a. Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1985): "Algunas dotaciones barrocas de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Magallón (Zaragoza)", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), *Sección I: El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Provincial, pp. 275-293.
- ÁLVAREZ, Juan (1597): *Vida, penitencia, y milagros de nuestro gloriosísimo padre melifluo san Bernardo*. Valencia, Pedro Patricio.
- AMADA TORREGROSA, José Félix (1700): *Por D. Juan Miguel de Yñiguez. In processu egregii comitis de Atares. Super apprehensione. Por el Dominio del Lugar de Villafranca, y sus Terminos, y los que antes fueron del Lugar de Ossera. Respondiendo a la Alegacion contraria, escrita por la pretension de la Excelentissima Señora Condesa del Montijo, Marquesa de Ossera, de Castañeda, y de la Algava*. Zaragoza.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1984): *Historia de los judíos de España y Portugal*, 3 tomos. Madrid Ediciones Turner.
- ANCELY, René (1957): "Un escultor bearnés en España en el siglo XVII: Pedro Nolivos", en *Argensola*, núm. 30. Huesca, Instituto de Estudios Oscenses, pp. 159-163.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco (bajo el seudónimo *el Solitario*) (1636): *Mausoleo que construye la Academia de los Anhelantes de la Imperial Ciudad de Zaragoza a la memoria del Doctor Baltasar Andrés de Uztarroz*. Lérida, Imp. de Enrique Castán.
- ANDRÉS, Vicente (1860): *Guía de Zaragoza*. Zaragoza, Imp. y Lib. de Vicente Andrés.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1959): "Francisco Camilo", en *Archivo Español de Arte*, núm. 126. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), pp. 89-107.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1965): "Nuevas obras de Francisco Camilo", en *Archivo Español de Arte*, núms. 149-152. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), pp. 59-61.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1971): *Pintura del siglo XVII*, "Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico", vol. XV. Madrid, Ed. Plus Ultra.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1969): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC).
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1983): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC).
- ANÓNIMO (1697-1698, con añadidos y anotaciones posteriores): sin título [Ceremonial de la catedral de Huesca] (ms.). [A.C.H., sig. 49]
- ANÓNIMO (1795): *Cabreo novísimo de los Legados, Fundaciones, y Piadosas Memorias de este Convto. de N^a. S^a. de Jesus de Zaragoza: Hecho Año 1795 de Orden de N.M.R.P.F. Jayme Belenguer Lr. Jbo. y Mro. Proal de esta Proa. de Aragón...* (ms.). Zaragoza. [B.G.U.Z., Ms. 92].
- ANÓNIMO (1796): *Noticias, Documentos y Papeles para formar un Diccionario de Pintores, Escultores y Grabadores. Obra trabajada en esta Corte por un apasionado de las Bellas Artes* (manuscrito en forma de papeletas pegadas a las hojas). [B.L.G., sig. M 31-11; Inventario 14983; Ms. 315].
- ANÓNIMO (1881): *Reseña histórica de la imagen y santuario de N^a. S^a. de Veruela*. Barcelona, Imp. Francisco Rosal.
- ANÓNIMO (1887): *Álbum del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela* (formado por copias fotográficas pegadas a las hojas del álbum).
- ANÓNIMO (1928): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección Pictórica*. Zaragoza.
- ANÓNIMO (1933): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección Pictórica*. Zaragoza.
- ANÓNIMO (1991): "El «Prado disperso»: Cuadros y esculturas depositados en Gerona, Llagostera, Olot, Figueras, Lérida, Poblet, Mataró, Sitges, Sabadell y Villanueva y Geltrú", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo XII. Madrid, pp. 89-141.
- ANÓNIMO (sin fecha a): "Índice de lagunas cosas notables del [con]vento de Nra. [S^a] del Carmen" (ms. encuadrado en pergamino en un volumen misceláneo). [A.P.G.A.].

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- ANÓNIMO (sin fecha b): *Fundación del Colegio de San Vicente Ferrer de Zaragoza* (ms.). [B.G.U.Z., Ms 101].
- ANSÓN CALVO, M^a. del Carmen (1977): *Demografía y sociedad urbana en la Zaragoza del siglo XVII*, "Biblioteca José Sinués". Zaragoza, Cazar.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (1980 a): "Verdusán, Vicente", voz en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Unali.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (1980 b): "Pintura barroca", voz en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Unali.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (1985): "Aportaciones sobre el pintor Bartolomé Vicente (1632-1708)", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), *Sección I: El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Povicnial, pp. 309-345.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (1987): "Los exvotos pictóricos: su utilización como fuentes de investigación", en *Actas de las II Jornadas de "Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas"* (Jaca 1986). Zaragoza, ICE-Universidad de Zaragoza, pp. 177-198.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (1988): "Sagrada Familia en Nazaret con san Juanito", en *María en el arte de la diócesis de Zaragoza* (catálogo de exposición). Zaragoza, Arzobispado, pp. 132-133.
- ANSON NAVARRO, Arturo (1989): "Un cuadro inédito de Jusepe Martínez en la Basílica de San Lorenzo de Huesca: La Virgen de Montserrat con San Orencio, Santa Paciencia, y sus hijos los santos Lorenzo y Orencio, obispo de Auch", en *Aragonia Sacra*, núm. IV. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 7-11.
- ANSON NAVARRO, Arturo (1991): "Colecciones de retratos de los obispos y arzobispos de Zaragoza hasta el siglo XVIII inclusive", en *El Espejo de nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza, pp. 145-148.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (1993): *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.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (2000): "Pintura barroca", voz en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. 14 Zaragoza, El Periódico de Aragón.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (2000): "Verdusán, Vicente", voz en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. 14. Zaragoza, El Periódico de Aragón.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (2001 a): "El urbanismo, la arquitectura y las artes en Zaragoza durante la época de Baltasar Gracián", en *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 51-60.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (2001 b): "Vista de Zaragoza desde el Convento de San Lázaro", en *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 81-87.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (2002): "El Retablo Mayor de la Iglesia de Ntra. Sra. de La Asunción de La Almunia de Doña Godina y las pinturas de Jusepe Martínez", en *ADOR*, núm. 6 (monográfico especial) La Almunia, Centro de Estudios Almunienenses.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo y BOLOQUI LARRAYA, Belén (1982): "Zaragoza barroca", en *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo y BOLOQUI LARRAYA, Belén (1991, 3^a ed. revisada y ampliada): "Zaragoza barroca", en *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 273-283.
- ARANDA, Gabriel (1696): *El artífice perfecto*. Sevilla, Imp. Iván Pérez Berlanga.
- ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino (1875): *Los museos de España*. Madrid, Imp. Medina y Navarro.
- ARBIZU, Juan (1725): *Historia de el Colegio de la Compañía de Iesus de Çaragoza. Tercera parte. Comiença desde el Año de 1650 hasta el de 1700...* (ms.). Zaragoza. [Zaragoza, Colegio Jesús M^a. El Salvador Biblioteca de la Comunidad, sig. III / 55 / 1650-1700].
- ARCE OLIVA, Ernesto (1995): "La pintura aragonesa en el tiempo de Antonio Bisquert", en *El pintor Antonio Bisquert (1596-1646). Exposición antológica*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 13-20.
- ARCE OLIVA, Ernesto (1997): voz "Historia del Arte", en *GEA*, apéndice III. Zaragoza, Aragonali.
- ARCE OLIVA, Ernesto (2002): "El retablo escultórico en Aragón durante el siglo XVII", en *actas del curso Retablos esculpidos en Aragón. Del Gótico al Barroco*. Zaragoza, IFC, pp. 351-392.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1910): *Guía artística y monumental de Huesca y su provincia*. Huesca, Tip. de Leandro Pérez.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1912-1916): *Memorias de la Universidad de Huesca*, 2 vols., “Colección de documentos para el estudio de la historia de Aragón”, t. VIII. Huesca, Tip. Pedro Carra.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1912): “Capitulación para la pieza capitular que se ha de hazer en el espacio que hay entre la torre y puerta que se entra al Claustro hacia la parte de la Limosna (Catedral de Huesca)”, en *Linajes de Aragón*, t. III. Huesca, Tip. Leandro Pérez, pp. 334-336.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1914): “La pintura en el alto Aragón durante los siglos XVII y XVIII. Obras y artistas inéditos”, en *Arte Español*, año III, núm. 1. Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, pp. 1-18.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1915 a): “La Inmaculada Concepción y la ciudad de Huesca”, en *Linajes de Aragón*, t. VI. Huesca, Tip. Leandro Pérez, pp. 447-454..
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1915 b): “Memorial del conde de Atarés, D. José Pedro de Alcántara, en que solicita del rey la Grandeza de España en atención a sus méritos y servicios (año 1713?)”, en *Linajes de Aragón*, t. VI. Huesca, Tip. Leandro Pérez, pp. 161-170.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1918): “Nuevo paseo arqueológico por la ciudad de Huesca, con datos artísticos y documentales inéditos”, en *Arte Español*, año VII, núm. 2. Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, pp. 74-94.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1918): “Nuevo paseo arqueológico por la ciudad de Huesca, con datos artísticos y documentales inéditos”, en *Arte Español*, año VII, núm. 3. Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, pp. 148-173.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1918): “Nuevo paseo arqueológico por la ciudad de Huesca, con datos artísticos y documentales inéditos”, en *Arte Español*, año VII, núm. 4. Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, pp. 185-204.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1923): *Reseña de las tareas de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Huesca (1844-1922)*. Huesca.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924): *La catedral de Huesca*. Huesca, Imp. Editorial V. Campo.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1931): *Aragón. Geografía, Historia, Arte*. Huesca, Imp. Editorial V. Campo y Compañía.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1934): *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*. Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1942 a): *Catálogo Monumental de España. Huesca*. Madrid, CSIC.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1942 b): *Repertorio de manuscritos referentes a la Historia de Aragón*. Madrid, Instituto Jerónimo Zurita (CSIC).
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1948): “Museo Arqueológico de Huesca II. La pintura española en el Museo”, en *Memorias de los museos arqueológicos provinciales*, vol. VIII, 1947 (extractos). Madrid, Ministerio de Educación Nacional-Aldus S.A., pp. 134-139.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1950): *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, 2 tomos. Madrid, Instituto Jerónimo Zurita (CSIC).
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1953): “De escultura aragonesa”, en *Seminario de Arte Aragonés*, núm. V. Zaragoza, I.F.C., pp. 21-57.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1954): “La pintura en Aragón en el siglo XVII”, en *Seminario de Arte Aragonés*, núm. VI. Zaragoza, I.F.C., pp. 51-75.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1972): *Reseña histórica de la Villa de Ejea de los Caballeros*. Ejea, Ayuntamiento.
- ARGENVILLE, A. N. d’ (1745-1752): *Abregé de la vie des plus fameux peintres*. París.
- ARRESE, José Luis de (1963): *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid, CSIC.
- ARRESE, José Luis de (1975): *Museo de la Encarnación (Arte Sacro)*. Corella (Navarra), Fundación Arrese.
- ARRESE, José Luis de (1977): *Colección de biografías locales*. San Sebastián.
- ARRESE, José Luis de (1989): *Arte religioso en un pueblo de España* (segunda edición corregida) Corella (Navarra), Fundación Arrese.
- ARRÚE UGARTE, Begoña (dir.) (1991): *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Tomo I, partido judicial de Tarazona*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- ASSO Y DEL RÍO, Ignacio (1798): *Historia de la economía política de Aragón*. Zaragoza, Imp. Francisco Magallón.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- ASSO Y DEL RÍO, Ignacio (1983): *Historia de la economía política de Aragón* (reimpresión de una edición anterior de 1947 con prólogo, notas e índices a cargo de José M. Casas Torres). Zaragoza, Ed. Guara.
- AYNSA Y DE IRIARTE, Francisco Diego de (1619): *Fundación excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquissima ciudad de Huesca, assi en lo temporal como en lo espiritual, divididas en cinco libros, cuyos sugetos dirá la pagina siguiente*. Huesca, Pedro Cabarte.
- AYNSA Y DE IRIARTE, Francisco Diego de (1987): *Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquissima ciudad de Huesca, assi en lo temporal como en lo espiritual, divididas en cinco libros, cuyos sugetos dirá la pagina siguiente* (ed. facsímil con introducción de Federico Balaguer e índices de Elena Escar). Huesca, Ayuntamiento.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier (2003): "Alegoría, emblemática y doctrina cristiana en un convento de clausura aragonés del siglo XVII: un programa pictórico inspirado en la *Regia Via Crucis* de Benedictus van Haeften", en *Archivo Español de Arte*, t. LXXVI, núm. 302. Madrid, CSIC, pp. 133-152.
- BALAGUER, Federico (1957): "Obras de restauración en iglesias oscenses", en *Argensola* núm. 29, t. VIII (fasc. 1), primer trimestre. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (I.E.A.).
- BALAGUER, Federico y PALLARÉS FERRER, M^a. José (1993): "Retablos de Juan de Palomines (1506) y de Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca", en *Argensola*, núm. 107. Huesca, I.E.A., pp. 175-188.
- BARCIA, Angel M. de (1906): *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- BARDAVÍU PONZ, Vicente (1914): *Historia de la antiquísima villa de Albalate del Arzobispo*. Zaragoza, Tip. de P. Carra.
- BARDAVÍU PONZ, Vicente (1995): *Historia de la antiquísima villa de Albalate del Arzobispo* (edición facsímil de la de 1914). Albalate del Arzobispo, Ayuntamiento.
- BARRIENTOS GRANDÓN, Javier (2001): *Juan Francisco Montemayor. Un jurista aragonés en las Indias*, "Colección Benjamín Jarnés", 3. Zaragoza, Diputación Provincial.
- BARRIO MOYA, José Luis (1980): "Los libros y las obras de arte de Don Pedro Gregorio y Antillón, Obispo de Huesca de 1687 a 1707", en *Argensola* núm. 89. Huesca, I.E.A., pp. 5-53.
- BARRIO MOYA, José Luis (en prensa): "Aportaciones a la biografía de Jusepe Leonardo, pintor bilbilitano del siglo XVII", en *Actas del VI encuentro de estudios bilbilitanos* (Calatayud, 1-3 diciembre 2000). Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- BATICLE, Jeannine (1962): "Remarques sur les relations artistiques entre la France et l'Espagne au XVIII^e siècle", en *La revue du Louvre* XII, núm. 6. París, Museo del Louvre, pp. 281-292.
- BATICLE, Jeannine (1964): "La Fundación de la Orden Trinitaria, de Carreño de Miranda", en *Goya*, núm. 63. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 140-153.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel (1976): *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, col. "Museos de España", serie "Guías". Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel (1990): "Los museos en Aragón", en *Boletín del Museo de Zaragoza*, núm. 9, monográfico. Zaragoza, DGA.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel (coord.) (2000): *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*. Zaragoza, D.G.A.-Ibercaja.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, Belén (1988): *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Zaragoza, DGA.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel y PAZ PERALTA, Juan (coord.) (2003): *Museo de Zaragoza: Guía*, col. "Museos de Aragón. Guías". Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (1962): "Los museos de Zaragoza", separata del *Boletín Municipal de Zaragoza*, año III, núm. 8, primer trimestre. Zaragoza, Octavio y Felez.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (1964): *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*. Zaragoza.
- BELTRÁN, José (1954): *Historia de Daroca*. Zaragoza, Talleres Editoriales "Heraldo de Aragón".
- BELTRÁN, José (1998): *Historia de Daroca*. Daroca, Centro de Estudios Darocenses.
- BELTRÁN, Miguel; DÍAZ DE RABAGO, Belén; y CANCELA, María Luisa (1988): *Guía de bolsillo del Museo de Zaragoza*. Zaragoza, DGA.
- BENEDICTO GIMENO, Emilio (2002): "La emigración francesa en Calamocha (1530-1791)", en *Xiloca*, núm. 29. Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, pp. 13-60.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- BENEZIT, E. (1966): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs...* (1ª ed. 1955), 8 tomos. París, Librairie Gründ.
- BENNASSAR, Bartolomé (2001): *La España de los Austrias (1516-1700)*. Barcelona, Ed. Crítica.
- BERNAL Y SORIANO, Julio (1880): *Tradiciones histórico-religiosas de todos los pueblos del Arzobispado de Zaragoza*. Zaragoza, Establecimiento Tip. de Mariano Salas.
- BERNAL Y SORIANO, Julio (1888): *Huesca y las parroquias de su diócesis*. Zaragoza, Tip. de P. Claramunt.
- BERNINI, Grazia; MASSARI, Stefania; y PROSPERI, Simonetta (1985): *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezione dell'Istituto Nazionale per la Grafica*. Roma, Ed. Quasar.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de (1909): *The School of Madrid*. London, Duckworth and Co. - New York, Charles Scribner's sons.
- BESCÓS TORRES, Modesto-Pedro (2004): *Biografías aragonesas del Siglo de Oro. Personajes del linaje Lobera, sus afines y su relación con las grandes figuras de la época*, col. "Estudios". Zaragoza, I.F.C.
- BIEL, M^a. Pilar; BUIL, Carlos; y EXPOSITO, Manuel (1991-1992): "Bibliografía sobre Museos y Colecciones Aragonesas", en *Artigrama* núm. 8-9. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 235-256.
- BLANCO TRÍAS, Pedro (1949): *El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946*. Palma de Mallorca, Imp. Mossén Alcover.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (1978): "Los escultores del siglo XVIII en Zaragoza entre la tradición gremial y la renovación académica", en *Actas del I Coloquio de Arte Aragonés* (en fotocopia). Teruel, pp. 53-68.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (1980): "Contrucción y reforma del retablo mayor de la Asunción de la excolegiata de Santa María de Borja. Gregorio y Antonio de Messa (1683-1704), y Santiago Marsili y Diego Díaz del Valle (1782-1783)", en S.A.A. XXI. Zaragoza, I.F.C., pp. 105-134.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (1983): *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez 1710-1780*, 2 tomos. Madrid, Ministerio de Cultura.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (1986): "El influjo de G.L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema", en *Boletín del Museo Camón Aznar*, núm. XXIV. Zaragoza, CAZAR.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (1994 a): "En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el Barroco oscense", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, pp. 133-143.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (1994 b): "San Bartolomé y Santa Catalina", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, pp. 274-275.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (2001): "El Colegio de la Compañía de Jesús en Zaragoza en el que vivió Baltasar Gracián. Apuntes para su historia desde su fundación (1570-1599)", en *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 61-74.
- BONA, Rafael (s.f., post. 1738): *Fabricas que desde el Primer Abad quadrienal se han hecho en el Real Monasterio de Ntra. Sa. de Beruela* (ms.). [B.A.D.C.D.D.P.U.Z., armario 43, sig. G-68, núm. 12]
- BONET CORREA, Antonio (1961): *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, col. "Arte y artistas". Madrid, CSIC.
- BONETA Y LAPLANA, José (1687): *Vida exemplar del venerable padre M. Fr. Raymundo Lumbier de el orden de Nuestra Señora del Carmen de la Antigua Observancia. Tratado histórico y panegírico, dividido en tres partes...* Zaragoza, Domingo Gascón.
- BORQUE, Juan José; CORRAL, José Luis; y MARTÍNEZ, Francisco (1987): *Guía de Daroca*. Daroca, Centre de Estudios Darocenses.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1974): "Apuntes sobre la vida y la obra del pintor aragonés Juan Galbár (1596-1658)", en *Seminario de Arte Aragonés*, núm. XIX-XXI. Zaragoza, I.F.C., pp. 47-59.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1977): "Las artes plásticas", en *Los aragoneses*, col. "Fundamentos", núm. 57. Madrid, Ed. Istmo, pp. 426-434.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1978): "Rentas eclesiásticas y equipamiento artístico", en *Actas del "I Coloquio de Arte Aragonés"*. Sin publicar (textos fotocopiados), pp. 69-80.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1982 a): "Arte y ciudad en Aragón", en *Actas de las IV Jornadas de "Estado actual de los estudios sobre Aragón"*, vol. II. Zaragoza, pp. 519-539.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1982 b): "Estudios sobre arte en Calatayud y su comarca", en *Actas del "I encuentro de estudios bilbilitanos"*, vol. I, *Papeles Bilbilitanos*. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 103-123.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1984 a): *Catálogos e Inventarios Artísticos de Aragón. Estado actual y propuesta de acción coordinada*, "Nueva colección monográfica" núm. 50-M. Zaragoza, I.F.C.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1984 b): voz "Arte", en *Gran Enciclopedia Aragonesa* (GEA), Apéndice I. Zaragoza, UNALI.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1984 c): "Recepción aragonesa de la tipología del palacio barroco", en *Artigrama*, núm. 1. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 199-225.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1987 a): *Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*, "Enciclopedia Temática de Aragón", tomo 4. Zaragoza, Moncayo.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1987 b): "La catedral de Tarazona", en *Las catedrales de Aragón. Zaragoza*, CAZAR, pp. 117-152.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1989): "Últimos estudios sobre el arte de Calatayud y su comarca: 1982-1986", en *Actas del "II encuentro de estudios bilbilitanos"*, vol. I. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 227-238.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1990): "El arte en la ciudad de Huesca durante la Edad Moderna (siglos XVI al XVII)", en *Huesca: historia de una Ciudad*. Huesca, Ayuntamiento, pp. 293-309.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1993): "La catalogación de bienes inmuebles en Aragón: una tarea inconclusa", en *Bibliografía e información sobre patrimonio histórico-artístico aragonés*. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 13-16.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1998 a): "La pintura de Vicente Berdusán (1632-1697) en Aragón, estado de la cuestión", en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 103-114.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1998 b): "Prólogo", en *El patrimonio artístico de la comarca de las Cinco Villas* (dir. Carmen Rábanos Faci). Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas (I.F.C.), pp. 9-10.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LÓPEZ SAMPEDRO, Germán (1975): *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y LÓPEZ SAMPEDRO, Germán (2002): *Guía de la ciudad monumental de Calatayud* (edición facsímil de la de 1975) Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y SEBASTIÁN, Santiago (1979): "Historia del Arte en Aragón y el método iconográfico-iconológico en la Historia del Arte aragonés", en *Actas de las I Jornadas de "Estado actual de los estudios sobre Aragón"*, vol. II. Zaragoza, ICE-Universidad de Zaragoza, pp. 1009-1042.
- BORRAS Y FELIU, Antoni (1984): "Fundación del colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza", en *La Ciudad de Zaragoza en la Corona de Aragón* (comunicaciones del X Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Zaragoza, I.F.C., pp. 167-187.
- BOSARTE, Isidoro (1804): *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Madrid.
- BOUHOURS, Dominique (1682): *La vie de Saint François Xavier de la Compagnie de Jesus apostre des Indes et du Japon*. Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy.
- BROWN, Jonathan (1980): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, col. "Alianza Forma", núm. 14. Madrid, Alianza Editorial.
- BROWN, Jonathan (1990): *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid, Ed. Nerea.
- BROWN, Jonathan y ELLIOTT, J.H. (1981): *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Revista de Occidente y Alianza Editorial.
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel (1982): *Documentación artística años 1658-1660 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 610].
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana Isabel y SENAC RUBIO, M^a. Begoña (1982): "Zaragoza, foco artístico en el periodo 1655-1673", en *Actas de las cuartas jornadas de "Estado actual de los estudios sobre Aragón"* (Alcañiz, 1981). Zaragoza, ICE-Universidad de Zaragoza, pp. 599-604.
- BRUÑÉN, Ana I.; CALVO, M^a. Luisa; y SENAC, Begoña (1987): *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*, col. "Arte en Aragón en el siglo XVII", núm. 2. Zaragoza, I.F.C.
- BRUYNE, Edgar de (1963): *Historia de la estética*, 2 t. Madrid, Ed. Católica.
- BUESA CONDE, Domingo J. (1988): "La vida de la Virgen en la iconografía del arte cristiano", en *María en el arte de la diócesis de Zaragoza* (catálogo de exposición). Zaragoza, Arzobispado, pp. 13-39.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- BUESA CONDE, Domingo J. (1991): "Hagiografía y advocaciones religiosas: tipos de fuentes para su estudio y método de trabajo", en *Actas de las VI Jornadas de "Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas"* (Graus, 1990). Zaragoza, ICE-Universidad de Zaragoza, pp. 335-395.
- BUIL GUALLAR, Carlos y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (1990): "Antonio Bisquert, autor de dos ciclos pictóricos atribuidos a Jusepe Martínez", en *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, núm. XLI. Zaragoza, Museo Camón Aznar, pp. 75-85.
- BUIL GUALLAR, Carlos y MARCO FRAILE, Ricardo (1995): "Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol Blancas (Teruel)", en *Xiloca* núm. 15. Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, pp. 31-64.
- CABRIA ORRANTIA, M^a. José (1982): *Documentación artística años 1664-1666 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 611].
- CACHO NAVARRO, Angel Vicente y otros (1992): "Inventario invertebrado de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Monreal de Ariza (Zaragoza)", en *Actas del "III encuentro de estudios bilbilitanos"*, vol. I. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 465-488.
- CAIMO, Norberto (1759-1767): *Lettere d'un Vago italiano ad un suo amico*, 4 vols. Pittburgo (Milán).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1677): *Deposición de don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura...* Madrid.
- CALVO COMÍN, M^a. Luisa (1982): *Documentación artística años 1655-1657 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 612].
- CALVO COMÍN, M^a. Luisa (1985): "La desaparecida iglesia del convento de Santa Ana en Fuentes de Ebro (Zaragoza)", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), *Sección I: El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Provincial, pp. 89-97.
- CALVO POYATO, José (1998): *La vida y la época de Carlos II el Hechizado*, col. "La vida y la época de..." Barcelona, Ed. Planeta.
- CALVO RUATA, José I. (1991): *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza, t. I: Pintura, escultura, retablos*. Zaragoza, Diputación Provincial.
- CALVO RUATA, José I. (1994): *Arte en la ciudad de Caspe*. Zaragoza, Diputación Provincial.
- CALVO RUATA, José I. (1995): "Estudio histórico-artístico", en *Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cetina*. Zaragoza, Diputación Provincial, pp. 25-73.
- CALVO RUATA, José I. (1996): *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martín Zapater*. Zaragoza, I.F.C.
- CALVO RUATA, José I. (2003): *Monasterio de Veruela*. Zaragoza, Diputación.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1981): *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Ed. Cátedra.
- CAMÓN AZNAR, José (1977): *La pintura española del siglo XVII*, "Summa Artis. Historia general del arte", vol. XXV. Madrid, Espasa-Calpe.
- CAMPILLO, Toribio del (1915): *Documentos históricos de Daroca y su comunidad*, "Biblioteca de escritores aragoneses. Sección histórico-doctrinal", tomo VIII. Zaragoza, Imp. del Hospicio Provincial.
- CANELLAS LOPEZ, Angel (1977): "La capilla de la Anunciación de la parroquia de Longares, fundación del arzobispo Diego de Escolano", en *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*. Zaragoza, Universidad, pp. 81-92.
- CANELLAS LOPEZ, Angel (1980): "Fondos históricos aragoneses del desaparecido archivo del monasterio de Cogullada (Zaragoza)", en *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, núms. 37-38. Zaragoza, I.F.C., pp. 181-209.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel (1988): *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, col. "Fuentes históricas aragonesas" núm. 16. Zaragoza, I.F.C.
- CANELLAS LOPEZ, Angel (1990): "Nuevos fondos históricos del desaparecido archivo del monasterio de Cogullada (Zaragoza)", en *Aragonia Sacra*, núm. V. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 105-138.
- CAÑADA SAURAS, Javier (1981): "Nuevos documentos del monasterio de Veruela en el archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza", en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, núm. VII-VIII. Borja, Centro de Estudios Borjanos, pp. 271-325.
- CAPELLA, Anna (1999): *Museu de l'Empordà. Guia de les col·leccions*. Figueras, Consorci del Museu de l'Empordà.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1864): “Cuadro sinóptico de una Colección de Estampas recogida y ordenada por D.V.C...”, en *El Arte en España*, tomo III. Madrid, pp. 103-113.
- CARDUCHO, Vicente (1633): *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid.
- CARDUCHO, Vicente (1979): *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller). Madrid, Ed. Turner.
- CARMELITAS Descalzas de Santa Ana (2003): *Historia de un encuentro. Carmelitas Descalzas Tarazona. IV Centenario*. Tarazona, Carmelitas Descalzas de Santa Ana.
- CARRIÓN, Joaquín (1892): *Reseña histórico-descriptiva de la imagen y santuario de Nuestra Señora de la Peña Negra hoy de Moncayo*. Tarazona, Tip. Clemente Cano.
- CASADO ALCALDE, Esteban (1978): “Berdusán”, en *Príncipe de Viana*, año 39, núm. 152-153. Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 507-546.
- CASAMAYOR, Faustino (1782-1833): *Años políticos e históricos. De las cosas particulares sucedidas en la Ciudad de Zaragoza* (ms.). Zaragoza [B.G.U.Z., Ms. 106-142].
- CASAS Y ABAD, Serafín (1886): *Guía de Huesca civil, judicial, militar y eclesiástica*. Huesca, Librería y Encuadernación Oscense.
- CASAS Y ABAD, Serafín (1996): *Guía de Huesca civil, judicial, militar y eclesiástica*. Huesca, Ediciones La Val de Onsera.
- CASTRO ÁLAVA, J.R. (1944): *Cuadernos de Arte Navarro. Pintura*. Pamplona.
- CATÁLOGO (1848): *Catálogo manuscrito del Museo Provincial*. Zaragoza. [A.M.P.Z.].
- CATÁLOGO (1863): *Catálogo manuscrito del Museo Provincial*. Zaragoza. [A.M.P.Z.].
- CATÁLOGO (1908): *Exposición hispano-francesa de Zaragoza.- 1908. Catálogo de la sección de Arte Retrospectivo*. Zaragoza, Tip. Emilio Casañal.
- CATÁLOGO (1964): *San Pablo en el arte. XIX centenario de su venida a España*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional.
- CATÁLOGO (1972): *San José en el arte español*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- CATÁLOGO (1976): *Primera exposición de Objetos Artísticos poco conocidos (Obras pictóricas de los conventos oscenses)*. Huesca, Ayuntamiento.
- CATÁLOGO (1980): *Catálogo de Sotheby's Parke Bernet & Co*. Madrid.
- CATÁLOGO (2000): *Casa de Subastas La Habana*. Madrid.
- CATÁLOGO (s.f.): *Catálogo manuscrito del Museo Provincial*. Zaragoza. [A.M.P.Z.].
- CATURLA, M^a. Luisa (1952): *Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV. Antonio Puga*. Santiago de Compostela.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan A. (1951): “Historia de la pintura en España (capítulos de su inédita «Historia del Arte de la Pintura»)”, en *Academia*, III época, tomo I, primer semestre, núm. 1. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 209-243.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan A. (1953): “Historia de la pintura en España (capítulos de su inédita «Historia del Arte de la Pintura»)”, en *Academia*, III época, tomo II, primer semestre, núm. 1. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 25-70.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols. Madrid, Real Academia de San Fernando (Imp. Viuda de Ibarra).
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1965): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols. (edición facsímil). Madrid, reales academias de San Fernando y de la Historia.
- CEBRIÁN, Juan (1656): *Constituciones sinodales del Arzobispado de Zaragoza*. Zaragoza, Imp. Diego Dormer.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (1995): “El poder de la imagen: iconografía de la Virgen del Pilar”, en *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 133-151.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (1996): *Goya. Noticias biográficas por D. Francisco Zapater y Gómez* (edición facsímil con estudio introductorio). Zaragoza, I.F.C.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (2001): “Breve historia del coleccionismo en Aragón y la Colección Ibercaja”, en *De Goya al cambio de siglo (1800-1920). Pintura española y europea en la Colección Ibercaja* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ibercaja, pp. 9-25.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (2001): *José Leonardo, pintor de la Corte de Felipe IV -nacido en Calatayud, 1601-* (tríptico). Zaragoza, IFC.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1944): "Las pinturas de las bóvedas en la Mantería de Zaragoza, obra de Claudio Coello y de Sebastián Muñoz", en *Archivo Español de Arte*, núm. 66. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), pp. 370-383.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1953): *Las pinturas de las bóvedas del Convento de la Mantería, de Zaragoza*. Zaragoza, IFC.
- COLÁS LATORRE, Gregorio y SALAS AUSÉNS, José Antonio: *Aragón bajo los Austrias*, col. "Aragón", núm. 12. Zaragoza, Librería General.
- COMISIÓN de Monumentos Históricos y Artísticos (1867, en cubierta 1868): *Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza*. Zaragoza, Tip. Calixto Ariño.
- COMISIÓN de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra (1921): "Artistas exhumados", en *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, tomo XII, núm. 47. Pamplona, Imp. Higinio Coronas.
- COMISIÓN Provincial de Monumentos (1882): *Catálogo de los objetos que contiene el Museo Provincial de Huesca*. Huesca, Imp. de la Viuda e Hijos de Castanera.
- COMISIÓN Provincial de Monumentos (1905): "Catálogo de los objetos que contiene el Museo Provincial de Huesca", en *Revista de Huesca*, tomo II, núm. 7. Huesca.
- COMISIÓN Provincial de Monumentos (1959 a): "Catálogo del Museo Provincial de Huesca", en *Argensola*, tomo X, núm. 39. Huesca, Instituto de Estudios Oscenses, pp. 209-211.
- COMISIÓN Provincial de Monumentos (1959 b): "Fondos pictóricos del Museo de Huesca", en *Argensola*, tomo X, núm. 40. Huesca, Instituto de Estudios Oscenses, pp. 319-329.
- CORRAL LAFUENTE, José Luis (1983): *Historia de Daroca*. Zaragoza, Centro de Estudios Darocenses.
- CORRAL LAFUENTE, José Luis (coord.) (2000): *La Seo del Salvador. Catedral metropolitana de Zaragoza*. Zaragoza, Librería General.
- CORTÉS BORROY, Francisco J. (2000): "Arte mueble en el monasterio de Rueda (desde el siglo XVI hasta 1835)", en *Monasterio de Rueda. Revista de la Escuela Taller*, núm. 11. Sástago, Escuela Taller Monasterio de Veruela, pp. 17-22.
- COS, Mariano del, y ERAYALAR, Felipe (1846): *Glorias de Calatayud y su antiguo partido*. Calatayud, Imp. Celestino Coma.
- COS, Mariano del, y ERAYALAR, Felipe (1988): *Glorias de Calatayud y su antiguo partido* (edición facsímil). Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- CRIADO MAINAR, Jesús (1997): "Labor de promoción artística de Pedro Cerbuna", en *Memorial de la Universidad de Zaragoza por Pedro Cerbuna de Fonz en el IV centenario de su muerte (1597-1997)*. Zaragoza, Universidad.
- CRUZ VALDOVINOS, José M. (1997): "A propósito de Cuevas, el pintor", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 84. Madrid, Academia de San Fernando, pp. 367-382.
- CRUZ, Nicolás de la (1806-1813): *El Viaje de España, Francia e Italia*. Madrid.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1865): *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid, Imp. Manuel Galiano.
- CUARTERO LAUSÍN, Teresa (2002): "Morata de Jalón: el palacio de los condes de Argillo", en *Ador*, núm. 7. La Almunia de Doña Godina, Centro de Estudios Almunienenses, pp. 195-204.
- CUMBERLAND, Richard (1782-1787): *Anecdotes of eminent Painters in Spain during the 16th and 17th centuries*, 2 vols. Londres.
- DAILLIEZ, Laurent (1987): *Veruela. Monasterio cisterciense*. Zaragoza, Diputación Provincial.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, M^a. del Pilar (1980): *Los sermones y el arte*. Valladolid, Departamento de Historia del Arte.
- DE DIEGO, Natividad (1987): "Fuentes documentales sobre el Císter zaragozano", en *El Císter. Órdenes religiosas zaragozanas*. Zaragoza, I.F.C., pp. 103 y ss.
- DEL DIEGO INVERNÓN, Manuel y MOLINERO FRANCO, Jesús (1985): "La promoción y coste de obras artísticas en Aragón durante el siglo XVII", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), Sección I: *El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Povincial, pp. 29-47.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- DELGADO ECHEVERRÍA, Javier (2001): *Jardín cerrado. Flora escondida en la colegiata de Santa María de Borja*, col. "Temas populares" 10. Borja, Centro de Estudios Borjanos.
- DEPAUW, Carl (2004): "La visión de san Agustín", en *Anton van Dyck y el arte del grabado* (catálogo de exposición). Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 267-273.
- DESPORTES BIELSA, Pablo (2000): "Entre mecánicos y honorables. La «élite popular» en la Zaragoza del siglo XVII", en *Jerónimo Zurita. Revista de Historia*, núm. 75. Zaragoza, I.F.C., pp. 55-74.
- DIAGO, Francisco (1599): *Historia de la Provincia de la orden de Predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seyscientos*. Barcelona, Imp. Sebastián de Cormellas.
- DÍAZ DE RABAGO CABEZA, Belén (1992): "El pintor Vicente Berdusán en los fondos del Museo de Zaragoza", en *Boletín del Museo de Zaragoza*, núm. 8 (1989). Zaragoza, D.G.A., pp. 31-62.
- DÍAZ DE RABAGO, Belén; CAMÓN, Pilar; y GALLEGO, Carmela (1992): *Obras restauradas de Vicente Berdusán. Museo de Zaragoza* (folleto). Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- DICCIONARIO (1802): *Diccionario Geográfico-Histórico de España. Sección I. Comprehende el Reyno de Navarra, Señorío de Vizcaya y Provincias de Alava y Guipúzcoa*, 2 vols. Madrid, Real Academia de la Historia.
- DOMINGO PÉREZ, Tomás (1991): "Duplex Allegatio pro Cathedralitate Ecclesiae Caesaraugustanae Sanctae Mariae del Pilar", en *El espejo de nuestra historia* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ayuntamiento y Arzobispado, p. 237.
- DOMINGO, Tomás (fines s. XVIII): *Colección de varios documentos para la Historia del Convento de Predicadores de Zaragoza* (ms., foliado), 3 tomos. Zaragoza. [B.G.U.Z., Ms. 30/32].
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1963 y 1970): *La sociedad española en el siglo XVII*, "Monografías histórico-sociales" vols. VII y VIII. Madrid, CSIC.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1992): *La sociedad española en el siglo XVII* (ed. facsímil de la de 1963-1970), 2 vols., col. "Archivum". Granada, Universidad.
- DONOSO, Rosa (1968): *Guía del Museo Provincial de Huesca*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1957): *Huesca y su provincia*, "Guías artísticas de España", núm. 20. Barcelona, Ed. Aries.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1987): "La catedral de Huesca", en *Las catedrales de Aragón. Zaragoza*, CAZAR, pp. 89-116.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1991): *Historia de la catedral de Huesca*, col. "Monumenta" núm. 1. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- DURÁN, Rafael M. (1953): *Iconografía española de San Bernardo*. Poblet (Tarragona), Monasterio de Poblet.
- DURÁN, Rafael M. (1990): *Iconografía española de San Bernardo* (segunda edición, corregida y aumentada). Poblet (Tarragona), Hermandad de Santa María de Poblet.
- ECHARTE, Tomás (1984): "Huesca. Convento de Predicadores (1254-1835)", en *Argensola*, núm. 98. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 315-332.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro L. (1998): "Las fuentes gráficas en la obra de Vicente Berdusán", en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 85-101.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro L. y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (1982 a): "Notas para un estudio iconográfico de Santa Teresa en Navarra", en *Santa Teresa en Navarra en el IV centenario de su muerte*. Pamplona, pp. 231-284.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro L. y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (1982 b): "Vicente y Carlos Berdusán pintores de Santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano", en *Santa Teresa en Navarra en el IV centenario de su muerte*. Pamplona, pp. 285-298.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro L. y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (1988): "Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña", en *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones*, en *Príncipe de Viana*, año XLIX, anejo 11. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, pp. 87-95.
- EGIDO MARTÍNEZ, Aurora (1986): "Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del s. XVIII", en *Cuadernos de Aragón*, núm. 20. Zaragoza, I.F.C., pp. 91-123.
- EGIDO MARTÍNEZ, Aurora (1994): "La vida cultural oscense en tiempos de Lastanosa", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, pp. 99-109.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. Carlos (1982): "Documentos del retablo de Santo Domingo de la Colegial de Borja. Domingo del Camino. 1612", en *Cuadernos de Estudios Borjanos* núm. IX-X. Borja, Centro de Estudios Borjanos, pp. 85-92.
- ESQUÍROZ MATILLA, María (1989): "Legados funerarios e inventarios de bienes, en Huesca, de los hermanos Francisco y Cristóbal Colón", en *Argensola*, núm. 102. Huesca, IEA, pp. 33-67.
- ESQUÍROZ MATILLA, María (1994): "Juego litúrgico de Santolaria", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, pp. 290-291.
- ESTATUTOS (1723): *Estatutos de la Universidad y Estudio General de la Ciudad de Huesca*. Huesca, Imp. Ventura de Larumbe.
- ESTEBAN ABAD, Rafael (1959): *Estudio histórico-político sobre la ciudad y comunidad de Daroca*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- ESTEBAN LORENTE, Juan F. (2000): "El influjo de la emblemática en el arte aragonés", en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, col. "Arte y estética" núm. 56. Madrid Ed. Akal, pp. 143-162.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1973): "Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales", en *Francisco Abbad Ríos. A su memoria. Zaragoza*, Departamento de Historia del Arte, pp. 35-61.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1975): *Museo Colegial de Daroca*, "Guías de los museos de España" núm. XXXVIII. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1977): "La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza", en *Cuadernos de investigación del Colegio Universitario de Logroño*, t. II (1976). Logroño, pp. 97-103.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1980): voz "Daroca. Arte", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. IV. Zaragoza, Editorial Unali.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (dir.) (1975-1980): *Inventario artístico del partido judicial de Daroca* (inédito). [El autor].
- ESTELLA MARCOS, Margarita (1982): "Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: documentación, tipología y estudio", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVIII. Valladolid, Universidad, pp. 253-280.
- ESTELLA MARCOS, Margarita (1999): "El mecenazgo de los marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados", en *Archivo Español de Arte*, t. LXXII, núm. 288. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), pp. 469-504.
- FABRO BREMUNDANS, Francisco (1680): *Viage del Rey N.S. Don Carlos Segundo al Reyno de Aragón. Año 1677*. Madrid, Imp. Bernardo de Villa-Diego.
- FABRO BREMUNDANS, Francisco (1985): *Viage del Rey N.S. Don Carlos Segundo al Reyno de Aragón. Año 1677* (edición facsímil de la de 1680). Zaragoza, Ateneo.
- FACI, Roque Alberto (1739 y 1750): *Aragón, Reyno de Christo y dote de Marúa Santísima*, 2 vols. Zaragoza Of. de Joseph Fort (tomo 1) e Imp. de Francisco Moreno (tomo 2).
- FACI, Roque Alberto (1979): *Aragón, Reyno de Christo y dote de Marúa Santísima* (edición facsímil en un solo volumen). Zaragoza, DGA.
- FATÁS CABEZA, Guillermo (dir.) (1991): *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (1982): *Renacimiento y Barroco*, col. "Fuentes y documentos para la historia del arte", tomo VI. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (1994): "Iconografía de san Francisco Javier", en *El arte en Navarra*, vol. 2: *Renacimiento, barroco y del neoclasicismo al arte actual*. Pamplona, Diario de Navarra, pp. 497-512.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (1998): "Cronología", en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 125-131.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (1998): "Vicente Berdusán y su entorno artístico", en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 25-56.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José (2002): *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Universidad.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (coord.): *Pintura Flamenca Barroca (Cobres, siglo XVII)* (catálogo de exposición). San Sebastián, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño.
- FERNÁNDEZ VIRTO, Agustín (1978): *Museo de la Encarnación. Arte sacro. Corella*. Pamplona, Diputación Foral de Navarra.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara y GARCÍA GAINZA, M^a. Concepción: *SALVE. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra* (catálogo de exposición). Navarra, Gobierno de Navarra y Caja de Ahorros de Navarra.
- FERRER PLOU, Blanca; y SÁNCHEZ LECHA, Alicia (1996): "Laurent Dailliez y el Monasterio de Sta. María de Veruela: Documentación existente en el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza", en *Cistercium*, 204 (enero-marzo), pp. 135-139.
- FERRER PLOU, Blanca; y SÁNCHEZ LECHA, Alicia (2000): *Guía del Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza*. Zaragoza, Diputación Provincial.
- FERRER Y RACAX, José Felipe (1790): *Idea de exea. Compendio histórico de la muy noble, y leal villa de Exea de los Caballeros*. Pamplona, Ed. Imprenta Benito Cosculluela.
- FERRER Y RACAX, José Felipe (1999): *Idea de exea. Compendio histórico de la muy noble, y leal villa de Exea de los Caballeros* (edición facsímil de la de 1790 con un volumen complementario de estudios a cargo de Guillermo Redondo, José Luis Jericó y Félix Sumelzo). Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas (IFC).
- FONTANA CALVO, Celia (1992): "Iconografía laurentina en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Huesca", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* núm. XLVII. Zaragoza, iberCaja, pp. 119-159.
- FONTANA CALVO, Celia (1994): "El lienzo del retablo mayor de la desaparecida iglesia de Capuchinos", en *Argensola*, núm. 108. Huesca, IEA, pp. 255-258.
- FONTANA CALVO, M^a. Celia (1997): "Arquitectura religiosa en la ciudad de Huesca durante el siglo XVII" (resumen de tesis doctoral), en *Artígrama*, núm. 12 (1996-1997). Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 721-726.
- FONTANA CALVO, M^a. Celia (1998): *Las clausuras de Huesca en el siglo XVII*, Premios "Antonio Durán Gudiol". Huesca, Ayuntamiento.
- FONTANA CALVO, María Celia (2003): "La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. Zaragoza, Ibercaja, pp. 169-215 y 409-423.
- FRANCÉS DE URRITIGOITI, Miguel A. (1667): *Desengaño de eclesiásticos en el amor desordenado a sus parientes*. Zaragoza, Diego Dormer menor.
- FRANCO ANGUSTO, Jesús M. (1987): "Colección de documentos artísticos procedentes del Archivo Histórico de Belchite", en *Aragonia Sacra* núm. II. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 183-206.
- FRAYLLA, Diego (1738): *Lucidario de la Universidad de Zaragoza* (ms., copia del original). Zaragoza. [B.G. U.Z., Ms.191].
- FUENTE, Vicente de la (1865): *La santa iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*, en "España Sagrada", tomo XLIX. Madrid, Real Academia de la Historia (Imp. José Rodríguez).
- FUENTE, Vicente de la (1866): *Las santas iglesias de Tarazona y Tudela en sus estados antiguo y moderno*, en "España Sagrada", tomo L. Madrid, Real Academia de la Historia (Imp. José Rodríguez).
- FUENTE, Vicente de la (1880): *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud*. Calatayud, Ayuntamiento.
- FUENTE, Vicente de la (1969): *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI).
- FUENTES, Francisco (1949): "El P. Baltasar Gracián y la familia Francés de Urrutigoyti y Lerma", en *Príncipe de Viana*, núm. XXXIV. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, pp. 53-64.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat (1996): *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- GÁLLEGO, Julián (1963): *La pintura española*. Barcelona, Ed. Garriga.
- GÁLLEGO, Julián (1979): *Zaragoza en las artes y en las letras*, col. "Aragón", núm. 31. Zaragoza, Librería General.
- GÁLLEGO, Julián (1992): *Visión y símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, Ed. Cátedra.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- GARCÉS MANAU, Carlos y FELICES SA, M^a. Pilar (2003): *Libros impresos en Huesca en los siglos XVI y XVII. Fondo antiguo de la Biblioteca Pública*. Huesca, Ayuntamiento y Comarca de la Hoya.
- GARCÍA CARCEL, Ricardo, y ALABRÚS IGLESIAS, Rosa M^a.: *España en 1700. ¿Austrias o Borbones?*, col. "Los Borbones", núm. 1. Madrid, Arlanza Editores.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo (1920-1963): *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid, Imp. Antonio Marzo.
- GARCÍA CIPRÉS, Gregorio (1913): "El monasterio de Veruela", en *Linajes de Aragón*, t. IV. Huesca, Tip. Leandro Pérez, pp. 104-113.
- GARCÍA GAINZA, M^a. Concepción (1985): "Nuevas obras de Vicente Berdusán", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), *Sección I: El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Povicinal, pp. 295-308.
- GARCÍA GAINZA, M^a. Concepción (1987): "Historia del Arte", en *Primer Congreso General de Historia de Navarra. I. Ponencias, en Príncipe de Viana*, año XLVIII, anejo 6. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, pp. 277-279 (apartado 5, dedicado al barroco).
- GARCÍA GAINZA, M^a. Concepción (1998): "Vicente Berdusán, el pintor y su obra", en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 57-84.
- GARCÍA GAINZA, M^a. Concepción (dir.) (1980-1996): *Catálogo Monumental de Navarra*, 8 vols. Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- GARCÍA GAINZA, M^a. Concepción y FERNANDEZ GRACIA, Ricardo (1998): "Catálogo", en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 133-209.
- GARCÍA HIDALGO, José (1965): *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (edición facsímil de la de 1693 con textos a cargo del marqués de Lozoya, Francisco Javier Sánchez Cantón y Antonio Rodríguez-Moñino). Madrid, Instituto de España.
- GARCÍA HINOJOSA, Pablo y otros (1995): "La iglesia parroquial de la Asunción de Navarrete del Río" en *Xiloca*, núm. 15. Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, pp. 117-148.
- GARCÍA IZUEL, M^a. Carmen y MIGUEL BALLESTÍN, Pascual (2000): *Guía de Daroca*, colección "Guías turísticas" núm. 12. Zaragoza, Prames.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2000): "«Sedes virtutis quadrata». Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes", en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, col. "Arte y estética" núm. 56. Madrid, Ed. Akal, pp. 209-223.
- GARCÍA MERCADAL, José (1999): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 6 vols. Salamanca, Junta de Castilla y León.
- GARCÍA MIRALLES, Manuel (1965): "Linajes de Albarracín: la casa de los Dolz de Espejo", en *Teruel*, núm. 33. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 77-123.
- GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, Anselmo (1945): *Nueve catedrales de Aragón*. Zaragoza, Ed. Cervantes.
- GASCÓN DE GOTOR, Anselmo y Pedro (1890 y 1891): *Zaragoza artística, monumental e histórica*, 2 tomos Zaragoza, Imp. Calixto Ariño.
- GASCÓN DE GOTOR, Anselmo y Pedro (1993): *Zaragoza artística, monumental e histórica*, (edición facsímil de una segunda ed. de 1918 en un solo tomo corregida y aumentada por Anselmo, con una introducción a cargo de Gonzalo M. Borrás). Zaragoza, Ibercaja.
- GAYA NUÑO, Juan A. (1968): *Historia y guía de los museos de España* (segunda edición revisada y puesta al día). Madrid, Espasa-Calpe.
- GAYA NUÑO, Juan A. y LOZOYA, Marqués de (1956): *Vida de Acisclo Antonio Palomino*. Córdoba.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1947): "El Museo Nacional de la Trinidad", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo LI. Madrid, Sociedad Española de Excursiones, pp. 19-77.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1957): *Claudio Coello*. Madrid.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1975): *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.
- GIEBEN, Servus (1976): "Philip Galle's original engravings of the life of St. Francis and the corrected edition of 1587", en *Collectanea Franciscana*, núm. 46. Roma, Istituto Storico Cappuccini, pp. 241-307.
- GIL ASENJO, Ana M^a. y otros (1984): "Las Artes en Zaragoza en el segundo tercio del siglo XVII (1634-1654)", en *Artigrama*, núm. 1. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 422-435.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- GIL ORRIOS, Asunción (2003): *La Virgen de la Oliva en Ejea. Estudio histórico y documental* (catálogo de exposición). Ejea de los Caballeros (Zaragoza), Centro de Estudios de las Cinco Villas, DPZ, Cofradía de Nuestra Señora de la Oliva y Ayuntamiento.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel (1998): *Documentos sobre arte y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, "Fuentes Históricas Aragonesas" núm. 27. Zaragoza, IFC.
- GÓMEZ URIEL, Miguel (1884-1886): *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*, 3 vols. Zaragoza, Imp. Calixto Ariño.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, José I. (1987 a): *La burguesía mercantil en el Aragón de los siglos XVI y XVII (1516-1652)*, col. "Estudios y Monografías", 4. Zaragoza, D.G.A.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, José I. (1987 b): *Zaragoza y el capital comercial. La burguesía mercantil en el Aragón de la segunda mitad del siglo XVII*. Zaragoza, Ayuntamiento.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, José I. (1991): "Comercio aragonés: aduanas y Generalidades", en <http://FyL.unizar.es/ATLAS-HA/70-79/79.html>. Zaragoza, IFC y Universidad.
- GÓMEZ, Carmen; PARRUCA, Pilar; y ROS, Pilar (1992): *Vicente Berdusán. Museo de Zaragoza* (cuaderno didáctico). Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María (1992-1996): *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 12 vols. Vitoria, Ed. Ephialte.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1967): "Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII: La Cofradía de San Lucas de Pintores", en *Zaragoza* núm. XXV, pp. 175-190.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1976): "Jusepe Martínez, pintor de S.M. Felipe IV y la Zaragoza de su tiempo (Siglo XVII)", en *Cuadernos de Zaragoza*, núm. 7. Zaragoza, Ayuntamiento.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1979): "Adiciones al estudio del arte aragonés del siglo XVII", en *Seminario de Arte Aragonés*, núm. XXIX-XXX. Zaragoza, IFC, pp. 111-140.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1981): "Documentos e inventario de los bienes de Andrés de Urzanqui. Legado del pintor a Nuestra Señora del Romero de Cascante (Navarra)", en *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, núm. II-III. Zaragoza, CAZAR, pp. 1-40.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1981): *Jusepe Martínez (1600-1682)*. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar".
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1983): "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", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* núm. XIII. Zaragoza, iberCaja, pp. 58-76 y 77-99.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1986): *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*. Zaragoza, I.F.C.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1988): "Miguel Remón y Francisco Franco, autores del retablo de la capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* núm. XXXI-XXXII. Zaragoza, iberCaja, pp. 33-52.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1989): "La Capilla de Santa Elena de la Catedral de la Seo Cesaraugustana", en *Aragonia Sacra* núm. IV. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 95-114.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1989): *Estética, sociedad y cualidades de la pintura en Aragón en el siglo XVII* (discurso leído en su recepción académica). Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1991): "Prontuario breve documental sobre el barroco aragonés. Siglo XVII", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* núm. XLVI. Zaragoza, iberCaja, pp. 81-107.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1992): *Fondos artísticos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Catálogo-Inventario*. Zaragoza, Gobierno de Aragón y Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1993): "Prontuario breve documental sobre el barroco aragonés. Siglo XVII (II)", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* núm. LII. Zaragoza, iberCaja, pp. 79-112.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente: *Noticias histórico-artísticas de Alcañiz. Siglos XVII-XVIII*. Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- GORRÍA IPAS, Antonio (1987): *Los museos altoaragoneses*, colección "Cuadernos altoaragoneses de trabajo" núm. 4. Huesca, IEA.
- GRACIA GUILLÉN, José A. (1994): *El marco de actuación de la Universidad de Huesca*. Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo (1614): *Sumario de las excelencias del glorioso San Jose esposo de la Virgen Maria*. Bruselas, 1614.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo (1878): *Josefina. Sumario de las excelencias del glorioso San Jose esposo de la Virgen Maria*. Lérida, Imprenta Mariana.
- GRACIÁN, Baltasar (1655): *El comulgador, varias meditaciones para que los frequentan la sagrada comunión puedan prepararse, comulgar y dar gracias*. Zaragoza, Juan de Ibar.
- GRACIÁN, Baltasar (1977): *El comulgatorio* (introducción y notas de Evaristo Correa Calderón), "Clásicos Castellanos" núm. 216. Madrid, Espasa-Calpe.
- GRANADOS BLASCO, M^a. Carmen (1984): *Documentación artística años 1637-1639 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 617].
- GUAYO Y LECUONA, José del (1994): "La pintura de Vicente Berdusán", en *El arte en Navarra*, vol. 2: *Renacimiento, barroco y del neoclasicismo al arte actual*. Pamplona, Diario de Navarra, pp. 513-528.
- GUEMBE LIZALDE, Pedro María (1982): *Documentación artística años 1661-1663 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 614].
- GUILLÉN Y URZAIZ, Arturo (1955): *Colecciones y coleccionistas aragoneses en los siglos XVII, XVIII y XIX* (discurso de ingreso en el acto de su recepción académica). Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Luis.
- GUINARD, Paul (1967): *Les peintres espagnols*, "Le livre de poche". París, Librairie générale Française.
- GUINARD, Paul (1972): *Pintura española. 2.- Del siglo de oro a Goya*, "Nueva colección labor". Barcelona, Ed. Labor.
- GUTIERREZ PASTOR, Ismael (1985): "La actividad de Francisco del Plano en La Rioja", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), Sección I: *El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Provincial, pp. 347-375.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1986 a): "Documentos sobre la actividad de Francisco del Plano y Felipe del Plano en La Rioja", en *Seminario de Arte Aragonés* núm. XL. Zaragoza, I.F.C., pp. 243-270.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1986 b): "Notas sobre pintores y doradores aragoneses de los siglos XVII y XVIII en La Rioja", en *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés* (Benasque, 1985), colección "Actas", núm. 4. Zaragoza, DGA, pp. 455-473.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1993): "Obras de Vicente Berdusán en La Rioja (1632-1697)", en *Actas del II Congreso General de Historia de Navarra* (1990), *Príncipe de Viana*, anejo 15. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, pp. 143-153.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1994): "San Gregorio Magno", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, pp. 256-257.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2003): "Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XV. Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma, pp. 125-145.
- GUTIÉRREZ RUEDA, Laura (1964): "Iconografía de santa Teresa", en *Revista de Espiritualidad*, núm. 90. Madrid, Carmelitas Descalzos, pp. 5-14.
- HEBRERA Y ESMIR, José Antonio de (1678): *Bibliotheca huius regalis B.M.DE Berola Domus: In Plutea Alphabetum, et Materias peculiare, aprime timembrata. Ipsius Abbate Monasterii dignissimo. Rmo. Pe. Nro. Mo. D.F. Martino de Vera Se. Inquisitionis propositionum fidei censore. Anno Domini 1678* (ms.). [Zaragoza, biblioteca particular]
- HEBRERA Y ESMIR, Joseph Antonio (1703-1705): *Chronica real serafica de la Santa Provincia de Aragón de la regular observancia de Nuestro Padre San Francisco*, 2 vols. Zaragoza, Imp. Diego de Larumbe.
- HELLWIG, Karin (1994): "Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle", en *Archivo Español de Arte*, núm. 265. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), pp. 27-41.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- HELLWIG, Karin (1999): *La literatura artística española del siglo XVII*, col. "La balsa de la medusa", núm. 102. Madrid, Visor.
- HERMOSO CUESTA, Miguel (1993): "Aparición de la Virgen con el Niño a santa Rosa de Lima" (informe histórico-artístico), en *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*. Zaragoza, Diputación, pp. 333-336.
- HERMOSO CUESTA, Miguel (2002): *Lucas Jordán. Estado de la cuestión*, col. "Estudios". Zaragoza, I.F.C.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1954): "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", en *Archivo Español de Arte*, núm. XXVII. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), pp. 47-62.
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro L.; SANCHO BAS, José C.; y PÉREZ GIMÉNEZ, Manuel R. (1997-1998 a): "Nuevos datos sobre la sillería del coro del monasterio de Veruela", en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, núms. XXXVII-XXXVIII-XXXIX-XL. Borja, Centro de Estudios Borjanos, pp. 21-34.
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro L.; SANCHO BAS, José C.; y PÉREZ GIMÉNEZ, Manuel R. (1997-1998 b): "Aportaciones al estudio del «monasterio nuevo» de Santa María de Veruela", en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, núms. XXXVII-XXXVIII-XXXIX-XL. Borja, Centro de Estudios Borjanos, pp. 35-105.
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro L.; y SANCHO BAS, José C.: *Fuendejalón. Patrimonio artístico religioso*, Serie "Inventarios Patrimonio Artístico Religioso", núm. 1. Borja, Centro de Estudios Borjanos (IFC).
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1943): *Contribución de la literatura a la historia del arte*, anejo XXVII de la *Revista de Filología Española*. Madrid, CSIC.
- HIJÓS LAVILLA, M^a. José (1987): "El antiguo retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Martín de Huesca", en *Homenaje a Federico Balaguer*. Huesca, IEA, pp. 305-326.
- HUESCA, Ayuntamiento de (1641-1644): *Ordinaciones del regimiento i gobierno de la Ciudad de Huesca*. Huesca, Juan Francisco de Larumbe.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (1998): "La policromía en la retabística aragonesa de finales del siglo XVI y comienzos del XVII: El retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)", en *Aragonia Sacra*, núm. 13. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 125-148.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2000): "La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos (Zaragoza). Estudio documental y artístico", en *Turiaso*, núm. 15 (1999-2000). Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, pp. 25-65.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2002): *Splendor Verolae. El Monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*. Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses.
- IGLESIAS COSTA, Manuel (1986): "Inventario del Museo Diocesano de Barbastro", en *Aragonia Sacra* núm. I. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 199-214.
- IGUACEN BORAU, Damián (1969): *La Basílica de San Lorenzo de Huesca*. Huesca.
- INVENTARIO (1902): *Inventario de las alhajas, vasos sagrados, ornamentos, etc. existentes en la Insigne Iglesia parroquial de San Pablo Apostol de esta ciudad, formalizado por la M.I. Junta Parroquial de dicha iglesia en cumplimiento a la Circular del Boletín Eclesiástico de este Arzobispado del 26 de Agosto 1902* (fotocopia del manuscrito original). Zaragoza. [Delegación de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Zaragoza].
- JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel y SINUÉS URBIOLA, José (1923): *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*. Zaragoza.
- JIMÉNO, Frédéric (1998): "El papel de Francia en la pintura aragonesa del siglo XVIII", en *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, núm. LXXIV. Zaragoza, Ibercaja, pp. 133-162.
- JIMÉNO, Frédéric (2000): "Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolás Poussin y Claude Vignon", en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XIV. Barcelona, *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, pp. 65-83.
- JODRÁ ARILLA, Guillermina (1984): *Documentación artística años 1634-1636 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 742].
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1781): *Oración pronunciada en la junta pública que celebró la Real Academia de San Fernando [...] para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Imp. Joaquín Ibarra).
- LABAÑA, Juan Bautista (1895): *Itinerario del Reino de Aragón*. Zaragoza, establecimiento Tipográfico del Hospicio Provincial.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- LACARRA DUCAY, M^a. Carmen (1985): "Identificación de una obra de Antonio van Dyck en Pedrola (Zaragoza)", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. XX. Zaragoza, Museo Camón Aznar, pp. 5-30.
- LACARRA DUCAY, M^a. Carmen (1991 a): "Inmaculada Concepción", en *El espejo de nuestra historia* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ayuntamiento y Arzobispado, pp. 574-575.
- LACARRA DUCAY, M^a. Carmen (1991 b): "Iglesia catedral de San Salvador o la Seo", en *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 117-165.
- LACARRA DUCAY, M^a. Carmen (1993 a): "Sobre catalogación de Bienes Muebles en Aragón", en *Bibliografía e información sobre patrimonio histórico-artístico aragonés*. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 17-28.
- LACARRA DUCAY, M^a. Carmen (1993 b): "Aportaciones al catálogo de la obra de Tomás Giner, pintor de Zaragoza", en *Artigrama*, núm. 10. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 163-175.
- LACARRA DUCAY, M^a. Carmen (1997): "Restauraciones artísticas en la comarca", en *Actas del "IV encuentro de estudios bilbilitanos"*, vol. I. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 103-121.
- LACARRA DUCAY, M^a. Carmen y MORTE GARCÍA, Carmen (1984): *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, "Colección Básica Aragonesa", núm. 44. Zaragoza, Guara Editorial.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1934): *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI al XIX) del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional*. Madrid, "Alas".
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1946, 3^a ed. refundida y ampliada): *Breve historia de la pintura española*. Madrid, Ed. Dossat.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1947): "La situación y la estela del arte de Goya", en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya* (catálogo de exposición). Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1987): "La situación y la estela del arte de Goya", en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya* (edición facsímil de la de 1947). Madrid, Amigos del Museo del Prado.
- LAMANA, José (1713, con anotaciones posteriores): *Historia de la fundación y sucesos más notables del convento de Predicadores de Zaragoza* (ms.). Zaragoza. [B.G.U.Z., Ms. 190].
- LAMARCA LANGA, Genaro (2000): "Las Memorias literarias de Aragón, de Félix Latassa. Estudio y descripción", en *Turiaso XV*. Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, pp. 127-173.
- LANASPA MORENO, M^a. Ángeles (1984): "Las artes en Zaragoza (1613-1633) según fuentes notariales", en *Artigrama*, núm. 1. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 436-439.
- LANGE, C. (1993): *La inmigración francesa en Aragón (siglo XVI y primera mitad del XVII)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- LASALA, Higinio (1915): "Ceremonial de la Catedral de Huesca. Índice detallado de esta obra inédita", en *Linajes de Aragón*, t. VI. Huesca, Tip. Leandro Pérez.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix (h. 1769-1801): *Memorias literarias de Aragón* (manuscrito en tres tomos). [B.P. H., sig. M-76 a 78]
- LATASSA Y ORTÍN, Félix de (1796): *Bibliotheca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo hasta el año 1500*, 2 vols. Zaragoza, Medardo Heras.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix de (1798-1802): *Bibliotheca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802*, 6 vols. Pamplona, Joaquín Domingo.
- LATORRE CIRIA, José Manuel (1992): *Economía y religión. Catedral de Huesca. Rentas y distribución social (siglos XVI-XVII)*. Zaragoza, I.F.C.
- LATORRE GARCÍA, Nuria (1984): *Documentación artística años 1640-1642 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 737].
- LATRE GONZÁLEZ, Gloria M^a. (1984): "Programa iconográfico de la decoración mural de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva", en *Artigrama*, núm. 1. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 227-252.
- LEFORT, Paul (s.f.): *Historia de la pintura española* (1^a ed. en francés, 1893) "Biblioteca de Bellas Artes", X. Madrid, La España Editorial.
- LEÓN TELLO, Francisco J. (1972): "La estética en el reino de Aragón en el siglo XVII: el tratado de Jusepe Martínez", en *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 43. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 11-19.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- LEÓN TELLO, Francisco J. y SANZ SANZ, María Merced Virginia (1979): *La teoría española de la pintura del siglo XVII: el tratado de Palomino*. Madrid.
- LEÓN, Carmen; LÓPEZ, Cristina; y VELASCO, Esperanza (1985): "El mecenazgo de don Hugo de Urriés en el convento de Predicadores de Ayerbe en el siglo XVII", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), Sección I: *El arte barroco en Aragón*. Huesca, Diputación Provincial, pp. 49-53.
- LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel (1903): "Latassa y sus Memorias literarias de Aragón", en *Revista de Huesca. Historia. Literatura. Ciencias. Artes*, tomo I. Huesca.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio (1829): *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España*. Madrid Imprenta Real.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando (1991): *El retablo barroco en la provincia de León*. León, Universidad.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1785, 2ª ed.): *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala. Agrégase al texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564*. Madrid, Imprenta Real.
- LÓPEZ LANDA, José Mª. (1918): *Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela* Lérida, Imp. Mariana.
- LÓPEZ LANDA, José Mª. (1950): "Las abadías cistercienses", en *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, núm. 1. Zaragoza.
- LÓPEZ MURÍAS, Isidro (1990 a): *La pintura de Vicente Berdusán*, colección "Biblioteca de temas locales Manuel Castel Ruiz", núm 1. Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz.
- LÓPEZ MURÍAS, Isidro (1990 b): *Vicente Berdusán (1632-1697)* (folleto divulgativo editado con motivo de la exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
- LÓPEZ MURÍAS, Isidro (1992): "Los cuadros de Vicente Berdusán en el Museo de Zaragoza", en *Boletín del Museo de Zaragoza*, núm. 8 (1989). Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 63-72.
- LÓPEZ MURÍAS, Isidro (1998): "La técnica pictórica de Vicente Berdusán", en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 115-123.
- LÓPEZ SARDÁ, Mª. Luisa (1994): *Santa María de Veruela. Armonía en el trazo geométrico*. Toledo, Electa.
- LOSTAL DE TENA, José (1858): *Zaragoza histórica y descriptiva, o sea tradiciones históricas desde su fundación hasta nuestros días y descripción de sus principales monumentos*. Zaragoza, Imp. Cristóbal Juste y Olona.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (1997): "Aportaciones a la obra de Vicente Berdusán", en *Artígrama* núm. 12 (1996-1997). Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 415-432.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (1999): "Santa Bárbara", en *Joyas de un patrimonio II. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza. 1995-1999* (catálogo de exposición). Zaragoza, Diputación Provincial, pp. 223-230.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2001-2002): "Nuevas obras de Vicente Berdusán en la ciudad de Daroca (Zaragoza)", en *Boletín. Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXVI-LXXXVII. Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 71-81 (texto) y 143-150 (imágenes).
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2001): "Noticias artísticas en una fuente poco conocida: la *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza* del P. Juan Arbizu (S.I.), en *Artígrama*, núm. 16. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 347-364.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2002): "Una serie inédita del pintor Francisco Antolínez en la iglesia parroquial de Brea de Aragón", en *Artígrama*, núm. 17. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 329-339.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2003 a): "Retablo de la Inmaculada Concepción" (informe histórico-artístico), en *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*. Zaragoza, Diputación, pp. 291-299.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2003 b): "Glorificación de san Acacio mártir" (informe histórico-artístico), en *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*. Zaragoza, Diputación, pp. 301-309.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2004 a): "La fotografía como documento: algunas reflexiones sobre su uso en la temática patrimonial y una propuesta para la creación de un «archivo de archivos de imágenes» en Aragón", en *Actas del XI Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza, IFC (en prensa).

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2004 b): “Las galerías de retratos episcopales en las diócesis aragonesas”, en *Aragonia Sacra*, núm. XVI (2001). Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón (en prensa).
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2004 c): “Precisiones y nuevos datos sobre la obra de Vicente Berdusán en la ciudad de Daroca (Zaragoza)”, en *El Ruejo*. Daroca, Centro de Estudios Darocenses (en prensa).
- LOZANO LOPEZ, Juan Carlos (dir.) (1998): *La Seo de Zaragoza*. Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (en prensa): “La pintura barroca del siglo XVII en Aragón: estado de la cuestión y prospectiva”, en actas de las *III Jornadas de “Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI”*. Zaragoza, Instituto Ciencias de la Educación-Universidad de Zaragoza.
- LOZOYA, Marqués de [Juan de Contreras] (1931-1945): *Historia del Arte hispánico*, 5 vols. Barcelona-Buenos Aires, Salvat Editores.
- LUITJEN, Ger (2004): “Rinaldo y Armida”, en *Anton van Dyck y el arte del grabado* (catálogo de exposición) Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 311-317.
- MADOZ, Pascual (1845-1850): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, 16 vols. Madrid.
- MADOZ, Pascual (1985): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Zaragoza* (edición facsímil que extracta las voces correspondientes a Aragón y las ordena alfabéticamente por provincias). Valladolid, Ambito de Ediciones y DGA.
- MADOZ, Pascual (1986): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Huesca* (edición facsímil que extracta las voces correspondientes a Aragón y las ordena alfabéticamente por provincias). Valladolid, Ambito de Ediciones y DGA.
- MADRAZO, Pedro de (1872): *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid. Parte primera: escuelas italiana y española*. Madrid, Imp. y Ester. de M. Rivadeneyra.
- MADRAZO, Pedro de (1885): *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Madrid, Tip. de los Huérfanos.
- MADRAZO, Pedro de (1886): *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, 3 tomos. Barcelona, Ed. Daniel Cortezo.
- MADRAZO, Pedro de (1972): *Navarra. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Usos, costumbres y fueros* (edición facsímil de la de 1886), en “Historia y Fueros del País Vasco. Obras Selectas”. San Sebastián, Ed. Auñamendi.
- MAISO GONZÁLEZ, Jesús (1982): *La peste aragonesa de 1648 a 1654*. Zaragoza, Departamento de Historia Moderna.
- MÂLE, Émile (1951): *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVVe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Paris, Librairie Armand Colin.
- MÂLE, Émile (1952): *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, “Breviarios” núm. 59. México, Fondo de Cultura Económica.
- MÂLE, Émile (2001): *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, col. “Ensayos Arte”, núm. 193. Madrid, Ed. Encuentro.
- MANRIQUE ARA, Elena (2002): *Jusepe Martínez y el Retablo Mayor de Santa María de Uncastillo*, col. “Martín Cortés” 2. Zaragoza, Diputación Provincial.
- MANRIQUE ARA, M^a. Elena (1998): “De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la «ingenuidad» de la pintura presentada a las Cortes de Aragón en 1677”, en *Artigrama*, núm. 13. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 277-293.
- MANRIQUE ARA, M^a. Elena (1999 a): “De memoriales artísticos zaragozanos (II). Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los «discursos» de Jusepe Martínez”, en *Imafronte*, núm. 14. Murcia, Universidad, pp. 109-140.
- MANRIQUE ARA, M^a. Elena (1999 b): “Jusepe Martínez en el panorama de la pintura aragonesa del siglo XVII. Estado de la cuestión”, en *Artigrama*, núm. 14. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 279-292.
- MANRIQUE ARA, M^a. Elena (2000 a): *Jusepe Martínez (1600-1682). Una vida consagrada a la pintura*. Zaragoza, Centro de Estudios “Cinco Villas” (I.F.C.).
- MANRIQUE ARA, M^a. Elena (2000 b): “Un pintor artesano en la Zaragoza del último tercio del siglo XVII. El cuaderno de memorias de Felipe Gurrea”, en *Artigrama*, núm. 15. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 345-370.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- MANRIQUE ARA, M^a. Elena (2001): *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*. Zaragoza, I.F.C.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (1998): *La heráldica de Daroca*. Daroca, Ayuntamiento.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (1999): *Inventario artístico del partido judicial de Daroca (revisión y redacción final)* (inédito). [El autor].
- MARAVALL, José A. (1983): *La cultura del Barroco*, col. "Letras e Ideas". Barcelona, Ed. Ariel.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. (1975): "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres)", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomos XL-XLI. Valladolid, Universidad.
- MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio (1998): *Arquitectura cisterciense en Aragón (1150-1350)*. Zaragoza, I.F.C.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (1999 a): *La arquitectura teatral en Zaragoza: de la restauración borbónica a la guerra civil (1875-1939)* (tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza) [La autora]
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (1999 b): *Teatro Principal*. Zaragoza, Ayuntamiento.
- MARTINEZ PEREZ, Pedro (1987): "Museo Diocesano de Teruel", en *Aragonia Sacra* núm. II. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 209-222.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio (1978): *Francisco de Herrera el Viejo*. Sevilla.
- MARTÍNEZ VERON, Jesús y RIVAS GIMENO, José L. (1985): "Arquitectura y pintura en la iglesia parroquial de San Felipe y Santiago el Menor de Zaragoza", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* núm. XIX. Zaragoza, iberCaja, pp. 93-137.
- MARTÍNEZ, Jusepe (1853): *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (edición y prólogo a cargo de Mariano Nougues Secall). Zaragoza, Imp. y Lit. M. Peiró.
- MARTÍNEZ, Jusepe (1866): *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (edición, prólogo, notas, vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón a cargo de Valentín Carderera y Solano). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- MARTÍNEZ, Jusepe (1988): *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (reimpresión de la edición de 1950, con prólogo y notas a cargo de Julián Gállego), col. "Fuentes de arte", núm. 4. Zaragoza, Ed. Akal.
- MATA, Sofía (1998): "Siete pintores aragoneses en la comarca de Tarragona... (1529-1632). Notas para su estudio", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* núm. LXXIII. Zaragoza, iberCaja, pp. 149-155.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1998): "El pintor Vicente Berdusán, 1632-1697" (crónica de la exposición y del catálogo), en *Archivo Español de Arte*, núm. 283. Madrid, CSIC, pp. 340-343.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (2000): "Pervivencias clásicas en un emblema del siglo XVII", en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, col. "Arte y estética" núm. 56. Madrid, Ed. Akal, pp. 297-304.
- MATEOS ROYO, José A. (1997): *Auge y decadencia de un municipio aragonés: el concejo de Daroca. En los siglos XVI y XVII*. Daroca, Centro de Estudios Darocenses.
- MAYÁNS Y SISCAR, Gregorio (1854): *Arte de pintar*. Valencia, Imp. José Rius.
- MAYER, August L. (1920): *Dibujos originales de maestros españoles. 150 apuntes y estudios del siglo XVI hasta el siglo XIX*, 2 vols. New York, The Hispanic Society of America - Leipzig, Karl W. Hiersemann.
- MAYER, Augusto L. (1942): *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa-Calpe.
- MAZON DE LA TORRE, M^a. Angeles (1977): *Jusepe Leonardo y su tiempo*, colección "Tesis doctorales". Zaragoza, I.F.C.
- MENA MARQUÉS, Manuela y VALDIVIESO, Enrique (1982): "Catálogo de las pinturas", en *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*. Madrid, Ministerio de Cultura y Fundación Juan March, pp. 105-253.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1974): *Historia de las ideas estéticas en España* (1^a ed. 1883). Madrid, CSIC.
- MENGS, Antón Rafael (1780): *Obras de D. Antonio Rafael Mengs* (edición a cargo de José Nicolás de Azara) Madrid, Imprenta Real de la Gazeta.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- MENGS, Antón Rafael (1989): *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura* (ed. facsímil de la preparada por José N. de Azara, con introducción de Mercedes Águeda), col. "Tratados". Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- MILICUA, José (1958): "Observatorio de ángeles", en *Archivo Español de Arte*, t. XXXI, núm. 121. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), pp. 1-16.
- MIÑANO, Sebastián (1826-1829): *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, 10 vols. Madrid Imprenta de Pierart-Peralta.
- MONEVA RAMÍREZ, Lourdes (1984): *Documentación artística años 1649-1651 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 739].
- MONTERDE Y LÓPEZ DE ANSÓ, Miguel (1788): *Ensayo para la descripción geográfica, física y civil, del Corregimiento de Calatayud* (ms.). [Madrid, A.R.A.H., Ms. 9/5154].
- MONTERDE Y LÓPEZ DE ANSÓ, Miguel (1999): *Ensayo para la descripción geográfica, física y civil, del Corregimiento de Calatayud. 1788* (introducción y transcripción a cargo de José M^a. Sánchez Molledo. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- MORALES Y MARÍN, José Luis (1980): *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, "Colección básica aragonesa", núm. 25. Zaragoza, Guara Editorial.
- MORÁN TURINA, Miguel (1993): *Peter Paul Rubens*, col. "El arte y sus creadores" núm. 21. Madrid, Historia 16.
- MORÁN TURINA, Miguel y CHECA CREMADES, Fernando (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, "Manuales de Arte Cátedra". Madrid, Ed. Cátedra.
- MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier (1997): *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Ediciones Istmo.
- MORENO CUADRO, Fernando (1991): *Grabados andaluces de San Juan de la Cruz. Bibliografía sanjuanista de los siglos XVII-XVIII* (catálogo de exposición), "Colección Temas Andaluces". Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- MORENTE LUQUE, Fernando (1997): "El grabado italiano en el lienzo «La Adoración de los reyes Magos», de Francisco Camilo, en *Archivo Español de Arte*, núm. 279. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), pp. 328-330.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1990 a): *Aragón y la pintura del Renacimiento* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ibercaja.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1990 b): "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)", en *Boletín del Museo del Prado*, t. XI, núm. 29. Madrid, Museo del Prado, pp. 19-35.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1990 c): "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)", en *Boletín del Museo del Prado*, t. XII, núm. 30. Madrid, Museo del Prado, pp. 13-28.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1992): "Estudios sobre el arte de Calatayud y su comarca realizados entre 1986-1989", en *Actas del "III encuentro de estudios bilbilitanos"*, vol. I. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 103-121.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1997): "Devoción a Nuestra Señora del Rosario en Aragón. Primeras manifestaciones artísticas de los siglos XV y XVI", en *Aragonia Sacra*, XII. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 115-134.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1998 a): "Anunciación", en *María, fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco* (catálogo de exposición). Zaragoza, Arzobispado e Ibercaja, pp. 122-123, núm. 17.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1998 b): "Nuestra Señora de los Ángeles o Glorificación de la Virgen", en *María, fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco* (catálogo de exposición). Zaragoza, Arzobispado e Ibercaja, pp. 182-183, núm. 40.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1998 c): "Glorificación de la Virgen", en *María, fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco* (catálogo de exposición). Zaragoza, Arzobispado e Ibercaja, pp. 184-185, núm. 41.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- MORTE GARCÍA, Carmen (1998 d): “Obras inéditas del pintor catalán Pere Cuquet en la iglesia de Fuentes de Ebro (Zaragoza)”, en *Aragón turístico y monumental*, núm. 343. Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (S.I.P.A.).
- MUNIESA, Tomás (1691): *Vida de la V. y Ex^{ma}. S^{ra}. D. Luisa de Borja y Aragón, Condesa de Ribagorza, Duquesa de Villahermosa*. Zaragoza, Imp. Pascual Bueno.
- MUNIESA, Tomás (1693): *Oración del P. Thomas Muniesa de la Compañía de Jesús a la feliz recordación del Excmo. Señor Don Carlos de Aragón, de Alagón, y Borja, Duque de Villahermosa, Conde de Luna, y Sástago...* Zaragoza, Imp. Pascual Bueno.
- MUÑIZ, Roberto (1793): *Biblioteca cisterciense española*. Burgos, Joseph de Navas.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (2000): “Atribución de un cuadro del Museo de Guadalajara a Jusepe Martínez”, en *Goya*, núms. 277-278. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 231 y ss.
- MUR, Luis (1912): “Los Sanz de Latrás”, en *Linajes de Aragón*, t. III, núm. 20. Huesca, Tip. Leandro Pérez, pp. 364-371.
- MURILLO, Diego (1616): *Fundación milagrosa de la Capilla Angélica de la Virgen del Pilar*. Barcelona Sebastián Matebad.
- NADAL, Jerónimo (1607): *Adnotationes et meditationes quae in sacrosanto missae sacrificio toto anno leguntur*. Amberes, Juan Moretus.
- NADAL, Jerónimo (1975): *Imágenes de la historia evangélica*, “Biblioteca Iconográfica. Serie flamenca”, núm. 1. Barcelona, Ed. El Albir.
- NAVAL MAS, Antonio (1980): *Huesca: desarrollo del trazado urbano y se su arquitectura*, 2 tomos. Madrid, Universidad Complutense.
- NAVAL MAS, Antonio (2001): *Museo Diocesano de Huesca. Salas de arte del Renacimiento y Barroco* (plano-guía). Huesca, Museo Diocesano.
- NAVAL MAS, Antonio (2003): “Dos trípticos de Vicente Berdusán en Huesca”, en *Goya*, núm. 294. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 159-162.
- NAVAL MÁ, Antonio y Joaquín (1980): *Inventario artístico de Huesca y su provincia. Tomo I, partido judicial de Huesca*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1999): “El triunfo de David”, en *En torno a Velázquez. Pintura española del siglo de oro. The Apelles Collection* (catálogo de exposición). Londres, Apelles Ltd., pp. 138-147.
- NONELL, Jaime (1892): *La Santa Duquesa. Vida y virtudes de la venerable y excelentísima señora doña Luisa de Borja y Aragón, condesa de Ribagorza y duquesa de Villahermosa*. Madrid, Imp. Manuel Tello.
- NOVELLA Y DOMÍNGUEZ, Vicente (h. 1796): *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca Dispuesto, e Ilustrado con notas que indican su Origen Y expresan su Variación* (ms.), 5 vols. [A.C.H., sig. 54].
- NÚÑEZ Y QUÍLEZ, Cristóbal (1691): *Antigüedades de la Nobilissima Ciudad de Daroca*. Zaragoza, herederos de Diego Dormer.
- OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando (1971): “La pintura en tres iglesias madrileñas: Comendadoras de Alarcón, San Plácido y parroquial de San Martín”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm VII. Madrid, Ayuntamiento, pp. 155-172.
- OLIVÁN BAILE, Francisco (1990): *El Museo Camón Aznar visto por el Dr. F. Oliván Baile*. Zaragoza, iberCaja.
- OLIVAN BAYLE, Francisco (1978): *Daroca, ciudad del Santo Misterio*. Zaragoza, CAZAR.
- OLIVÁN JARQUE, M^a. Isabel (1983): *El convento de las Fecetas de Zaragoza. Estudio histórico-artístico*, “Biblioteca José Sinués”. Zaragoza, CAZAR.
- OLIVERA VILLACAMPA, Macario (2000): *La Universidad de Huesca. Entre la memoria y el futuro*. Huesca.
- ORBE SIVATTE, Mercedes de (1988): “Algunos cuadros de flores en Navarra”, en *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones*, en *Príncipe de Viana*, año XLIX, anejo 11. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, pp. 387-397.
- ORCÁSTEGUI, Carmen, y REDONDO, Guillermo (1986): “Introducción”, en *Los cronistas de Aragón* (ed. facsímil de la obra del conde de la Viñaza; Madrid, 1904). Zaragoza, Cortes de Aragón.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael (1983): *Catálogo de la colección de artes visuales del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- ORO, Fray Ignacio de (s.f., ant. 1671): *Alegacion theologica regular, por la obligacion del Breve de la reforma general de la orden del Cistel* [sic]. Sin lugar de publicación.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Temas del barroco. De poesía y pintura*, col. "Archivum" 13. Granada, Universidad.
- ORRÍOS DE LA TORRE, Tomás (1759): *Compendio sagrado de la peregrina historia de los Sagrados Corporales y Misterio de Daroca...* Zaragoza, Imp. Francisco Moreno.
- ORRÍOS DE LA TORRE, Tomás (1985): *Compendio sagrado de la peregrina historia de los Sagrados Corporales y Misterio de Daroca...* Zaragoza, CAZAR.
- ORTA RUBIO, Esteban (1998): "Tudela en la época de los Austrias", en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 13-24.
- PACHECO, Francisco (1649): *El Arte de la Pintura*. Sevilla.
- PACHECO, Francisco (h. 1599): *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (edición a cargo de Diego Angulo Íñiguez). Sevilla.
- PÁEZ RÍOS, Elena (1983): *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 tomos. Madrid, Ministerio de Cultura.
- PALACIO AZARA, M^a. Dolores (1918): "Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe", en *Boletín*. Madrid.
- PALLARÉS FERRER, M^a. José (1991): "El pintor Miguel de Ribera y la Catedral de Roda", en *Argensola*, núm. 105. Huesca, IEA, pp. 185-188.
- PALLARÉS FERRER, M^a. José (1994): "Glorificación de san Pedro y san Pablo", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, p. 278.
- PALLARÉS FERRER, M^a. José (1994): "Inmaculada", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, p. 323.
- PALLARÉS FERRER, M^a. José (2001): *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, "Colección de Estudios Altoaragoneses", núm. 46. Huesca, IEA.
- PALLARÉS, Miguel Ángel, y VELASCO, Esperanza (2000): *La imprenta en Aragón*, col. "CAI 100" núm. 94. Zaragoza, CAI.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio A. (1715 y 1724): *Museo pictórico y escala óptica*, 2 vols. Madrid.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio A. (1986): *Vidas* (introducción y notas a cargo de Nina Ayala Mallory), "Alianza Forma", núm. 56. Madrid, Alianza Editorial.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio A. (1988): *Museo pictórico y escala óptica*, 3 vols. Madrid, Ed. Aguilar.
- PANO GRACIA, José Luis (1987): "Sobre la fábrica y capitulación de la iglesia colegial de Daroca (Zaragoza)", en *Artígrama* núm. 4. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 91-114.
- PANO GRACIA, José Luis (1999): *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón*, col. "Microfichas de tesis doctorales". Zaragoza, Prensas Universitarias.
- PANO, José Luis, HERNANDO, Pedro Luis y SANCHO, José Carlos (1999): "Noticias documentales del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Magallón (Zaragoza)", en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, núm. XLI-XLII. Borja, Centro de Estudios Borjanos (I.F.C.), pp. 11-40.
- PANO, José Luis; HERNANDO, Pedro Luis; y SANCHO, José Carlos: *Magallón. Patrimonio artístico religioso*, 2 vols., Serie "Inventarios Patrimonio Artístico Religioso", núms. 7 y 8. Borja, Centro de Estudios Borjanos (I.F.C.).
- PARDOS SOLANAS, Carlos (2003): "El pintor Rafael Pertús (1567-1648): estado de la cuestión", en *Turiaso*, núm. XVI (2001-2002). Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, pp. 281-294.
- PARRASIO TEBANO [Francisco Preciado de la Vega] (1789): *Arcadia pictórica en sueño o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*. Madrid, Imp. Antonio de Sancha.
- PEIRÓ, Ignacio (coord.) (1994): *Revista de Huesca (1903-1905)* (edición facsímil con prólogo e índices), col. "Rememoranzas", núm. 5. Huesca, IEA.
- PEÑART PEÑART, Damián (1992): *La diócesis de Huesca y la guerra de 1936*. Huesca.
- PÉREZ GIMÉNEZ, Manuel R. (2000): "El real Monasterio de Veruela: su papel y sus servicios como Agente real en el Aragón de la Edad Moderna", en *Jerónimo Zurita. Revista de Historia*, núm. 75. Zaragoza, I.F.C., pp. 241-266.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- PÉREZ GIMÉNEZ, Manuel R.; HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro L.; y SANCHO BAS, José C. (1997-1998): "La capitulación para la construcción de la sillería del coro del monasterio de Veruela", en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, núms. XXXVII-XXXVIII-XXXIX-XL. Borja, Centro de Estudios Borjanos, pp. 11-20.
- PÉREZ GOYENA, Antonio (1947-1949): *Ensayo de una tipografía navarra. Desde la creación de la imprenta en Navarra hasta el año 1910*, 3 tomos Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M^a. Jesús (1985): "Una obra y un autor: Santa Teresa escritora y Antonio Bisquet", en *Teruel* núm. 74. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 88-141.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M^a. Jesús (1991): "La casa grande de la baronía de Escriche: pintura profana y arquitectura", en *Seminario de Arte Aragonés* núm. XLV. Zaragoza, IFC-IEA-IET, pp. 5-184.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1977): "Rubens y la pintura barroca española", en *Goya*, núms. 140-141. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 86-109.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1980): *El dibujo español de los siglos de oro* (catálogo de exposición). Madrid, Ministerio de Cultura.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1985): *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés, Ayuntamiento.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1986): *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]* (catálogo de exposición). Madrid, Museo del Prado.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1992): *Pintura barroca en España (1600-1750)*, "Manuales de arte Cátedra". Madrid, Ed. Cátedra.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1993): *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, col. "Alianza Forma", núm. 119. Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1994 a): "La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, pp. 153-165.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1994 b): "Niño Jesús en actitud de bendecir", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, p. 280.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1994 c): "San Francisco de Asís", en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, p. 300.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1995): "El siglo de oro de la pintura española", en *La pintura española*, tomo 2. Milán Electa.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1999): "Jesús entre los doctores" y "Adoración de los Reyes", en *Joyas de un patrimonio II. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza. 1995-1999* (catálogo de exposición). Zaragoza, Diputación Provincial, pp. 213-221.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (2000): *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)* (catálogo de exposición). Valencia, Generalitat Valenciana.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (dir.) (1991): *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad (bienes desamortizados)*. Madrid, Museo del Prado - Espasa-Calpe.
- PINA PIQUER, José Manuel (2001): *De ilusiones y tragedias, Historia de Albalate del Arzobispo*. Albalate del Arzobispo, Ayuntamiento.
- POLO RUBIO, Juan José (1999): *Martín Terrer de Valenzuela (1549-1631). Darocense ilustre y obispo aragonés*. Daroca, Centro de Estudios Darocenses.
- PONZ PIQUER, Antonio (1772-1794): *Viaje de España*, 18 vols. Madrid.
- PONZ PIQUER, Antonio (1785): *Viage fuera de España*. Madrid, Imp. Joaquín Ibarra.
- POSSEVINO, A. (1594): *Tractatio de poesia et pictura*. Lyon.
- PRECIADO DE LA VEGA, Francisco (1765): *Carta a Giovanni B. Ponz sobre la pintura española*. Madrid.
- PUEYO COLOMINA, Pilar (1993): "Las visitas pastorales: metodología para su explotación científica", en *Actas de las VIII Jornadas de "Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas"* (Barbastro, 1992). Zaragoza, ICE-Universidad de Zaragoza, pp. 215-268.
- QUADRADO, José M^a. (1844): *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*. Barcelona.
- QUADRADO, José M^a. (1886): *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Aragón*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial Cortezo.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- QUADRADO, José M^a. (1937): *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón* (edición anotada) Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (Tip. E. Berdejo Casañal).
- QUESADA VARELA, José M^a. (2000): "Nuevas pinturas de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", en *Goya*, núm. 276. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 153-166.
- QUILLIET, Frédéric (1816): *Dictionnaire des peintres espagnols*. París, F. Quilliet.
- RÁBANOS FACI, Carmen (dir.) (1998): *El patrimonio artístico de la comarca de las Cinco Villas*. Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas (I.F.C.), 1998.
- RAIS, Mariano y NAVARRO, Luis (1819): *Historia de la provincia de Aragón, orden de Predicadores, desde el año 1808 hasta el de 1818: supresión y restablecimiento de sus conventos; y servicios hechos por la misma a la religión y a la patria*. Zaragoza, Francisco Magallón.
- RAMÓN PALACIO, Teresa (1994): *La Virgen de la Clemencia. Una historia para un cuadro*. Huesca.
- RAMOS DOMINGO, Jose (2003): *El programa iconográfico de San Ignacio de Loyola en la Universidad Pontificia de Salamanca. Ribadeneira - Rubens - Barbé - Conca*, col. "Bibliotheca Salmanticensis. Estudios", núm. 254. Salamanca, Universidad Pontificia.
- RANZÓN, Pascual (1693): *Sermon funebre en las exequias que celebro la Santa Iglesia de Tarazona, día 18 de Agosto al Excmo Señor Duque de Villahermosa en su villa de los Fayos*. Zaragoza, Pascual Bueno.
- RANZÓN, Pascual (1708): *Gloria de Tarazona merecida en los siglos passados, de la antigua naturaleza de sus hazañas...* Madrid, Imprenta Real.
- RÉAU, Louis (1996-1997): *Iconografía del arte cristiano*, 8 vols., col. "Cultura Artística". Barcelona, Ediciones del Serbal.
- REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo (1981 a): *Los gremios en Aragón durante la Edad Moderna*, col. "Alcorces. Tema aragonés" núm. 21. Zaragoza, Ed. Anúbar.
- REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo (1981 b): "La Diputación del Reino de Aragón y el pintor Rafael Pertús (1621)", en *Seminario de Arte Aragonés* núm. XXXIII. Zaragoza, I.F.C., pp. 189-193.
- REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo (1982): *Las Corporaciones de Artesanos del Reino de Aragón en el siglo XVII*. Zaragoza, I.F.C.
- REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo (1986): "Las relaciones comerciales Aragón-Francia en la Edad Moderna. Datos para su estudio en el siglo XVII", en *Estudios del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza, Departamento de Historia Moderna.
- REJÓN DE SILVA, Diego A. (1786): *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*. Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros.
- REJÓN DE SILVA, Diego A. (1985): *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos* (edición facsímil de la de 1786). Murcia.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (1990): "Aportaciones documentales al arte religioso en Aragón (1688-1690)", en *Aragonia Sacra* núm. V. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 195-240.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (1995): *Museos de Aragón*. León, Editorial Everest.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (2000): *La Seo de Zaragoza*, colección "Ibérica". León, Ed. Everest.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo y ROMERO SANTAMARIA, Alfredo (1982): *Iconografía de los santos aragoneses I y II*, "Colección Aragón" núm. 56-57. Zaragoza, Librería General.
- RIVADENEIRA, Pedro de (1592): *Vida de San Francisco de Borja*. Madrid.
- ROBRES LLUCH, Ramón (1960): *San Juan de Ribera. Patriarca de Antioquía, arzobispo y virrey de Valencia (1532-1611). Un obispo según el ideal de Trento*. Barcelona, Juan Flors.
- RODÉS VINUÉ, Manuel (1959): "Huesca y la Inmaculada", en *Argensola*, t. X, núm. 37. Huesca, Instituto de Estudios Oscenses, pp. 47-60.
- RODRÍGUEZ BELTRÁN, M^a. del Mar (1984): *Documentación artística años 1643-1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 741].
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1992): "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", en *Ignacio de Loyola y su tiempo* (actas del Congreso Internacional de Historia). Bilbao, Universidad de Deusto y Ed. Mensajero.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- RODRÍGUEZ MARTEL, Juan Antonio (1877): *Antigüedad célebre de la Santa Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de Daroca* (el manuscrito original, con anotaciones posteriores, es de 1675). Madrid, Imp. T. Fortanet.
- RODRÍGUEZ, Antonio José (s.f., h. 1738): *Brevis Historia Regalis Monasterii Berolae ab eius fundatione, quod fuit anno 1146, usque ad annum 1738* (ms.) [B.A.D.C.D.D.P.U.Z., armario 43, sig. G-68, núm. 11].
- ROIG, Juan Ferrando (1950): *Iconografía de los santos*. Barcelona, Ed. Omega.
- ROMERO SANTAMARIA, Alfredo (1995): "El arte religioso en Zaragoza de 1691 a 1693. Aportación documental", en *Aragonia Sacra* núm. X. Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 231-284.
- ROY SINUSÍA, Luis (1998): *Huellas del Pilar. Colección de grabados del Cabildo Metropolitano de Zaragoza*. Zaragoza, Cabildo Metropolitano.
- RUBENS, Pieter Paul y BARBÉ, Jean Baptiste (1992): *Vida de San Ignacio de Loyola* (edición facsímil con estudio preliminar de Antonio M. Navas Gutiérrez), col. "Archivum" 36. Granada, Universidad.
- RUBIO SEMPER, Agustín (1980): *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, col. "Tesis doctorales" XXXVI. Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos (I.F.C.).
- RUBIO SEMPER, Miguel (1981): "El mecenazgo de la ciudad de Calatayud durante el siglo XVII", en *Seminario de Arte Aragonés* núm. XXXIII. Zaragoza, I.F.C., pp. 225-228.
- SÁEZ HERNÁEZ, Carmen y SÁEZ EDESO, Consuelo (1992): *Las artes en Calahorra durante la segunda mitad del siglo XVII (1650-1702) según los Protocolos Notariales*, en "Biblioteca Temas Riojanos" núm. 89. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- SALA VALDÉS, Mario de la (1886): *Estudios de Zaragoza*. Zaragoza, Tip. Mariano Salas.
- SALA VALDÉS, Mario de la (1933): *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza* (prólogo y notas a cargo de Mariano de Pano y Ruata). Zaragoza, Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis (Imp. Hospicio Provincial).
- SALAS AUSÉNS, José A. (1985): "La inmigración francesa en Aragón en la Edad Moderna", en *Estudios del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza, Departamento de Historia Moderna, pp. 51-77.
- SALAS AUSÉNS, José A. (1986): "Los registros parroquiales y sus posibilidades como fuentes históricas", en *Actas de las I Jornadas de "Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas"* (Monzón, 1985). Zaragoza, ICE-Universidad de Zaragoza, pp. 21-70.
- SAN JOSÉ, Jerónimo de (1641): *Historia del venerable padre Fr. Juan de la Cruz primer descalzo carmelita*. Madrid, Diego Pérez de la Carrera.
- SAN JUAN, Blas Matías (1770): *Catalogo de dignidades, canónigos y prebendados de la Santa Iglesia de Zaragoza y su Universidad Literaria* (ms.). [B.C.S.Z.].
- SAN VICENTE PINO, Ángel (1991): *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad*. Zaragoza, iberCaja.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J. (1923-1941): *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vols. Madrid, Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, pp. 51-75.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J. (1930): *Dibujos españoles*, Tomo V: siglo XVII. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan A. (1991): "Contenidos emblemáticos de la iconografía del «Niño de Pasión» en la cultura del barroco", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática* (Teruel, octubre de 1991). Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel y MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, Ángela (s.f.) (edición y notas): *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- SANCHO BAS, José Carlos y HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis (2002): *Mallén. Patrimonio artístico religioso*, "Serie Inventarios Patrimonio Artístico Religioso", núm. 6. Borja, Centro de Estudios Borjanos.
- SANCTI BERNARDI (1653): *Sancti Bernardi melliflui doctoris ecclesiae pulcherrima et exemplaris vitae medulla, quingia ginta tribus iconibus illustrata...* Amberes, Guillemum Lesbenium y Engelbertu Gymnicum
- SANGÜESA, Antonio; URZAY, José A.; e IBARRA, Isabel (2001): "Las ascendencia francesa de Jusepe Leonardo", en *Trébede*, núm. 56. Zaragoza, pp. 55-58.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- SANMIGUEL MATEO, Agustín (en prensa): "Una vista de Calatayud en 1670", comunicación presentada al *VI encuentro de estudios bilbilitanos* (Calatayud, 1-3 diciembre 2000). Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- SANMIGUEL, Agustín y PETRIZ, Ana Isabel (1992): "La iglesia de San Clemente, en Calatayud", en *Actas del "III encuentro de estudios bilbilitanos"*, vol. I. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 345-371.
- SANTIAGO PÁEZ, Elena (1992): "Los fondos del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional", en *Boletín de la Anabad*, XLII, núm. 1. Madrid, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, pp. 117-150.
- SANTOS ARAMBURO, Ana M^a. (1982): *Documentación artística años 1667-1669 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 615].
- SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): *Los evangelios apócrifos* (edición crítica). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.).
- SANZ ARTIBUCILLA, José M^a. (1929 y 1930): *Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona*, 2 tomos. Madrid, Ayuntamiento de Tarazona (Imp. Estanislao Maestre).
- SANZ ARTIBUCILLA, José M^a. (1935): *El Moncayo. Ciencia, turismo, religión*. Tarazona, Tip. Luis Martínez Moreno.
- SANZ SANZ, María Merced Virginia (1986): "La teoría de arte del pintor Jusepe Martínez", en *Cuadernos hispanoamericanos* núm. 143, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, pp. 83-98.
- SANZ SANZ, María Merced Virginia (1990): "La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII", en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo III, núm. 5. Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 93-116.
- SCHLOSSER, Julius (1924): *Die Kunstliteratur*. Viena, Kunstverlag Anton Schroll & Co.
- SCHLOSSER, Julius (1976): *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte* (presentación y adiciones a cargo de Antonio Bonet Correa). Madrid, Ed. Cátedra.
- SEBASTIÁN, Santiago (1970): "Catálogo monumental del partido de Albarracín", en *Teruel*, núm. 44. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (CSIC), pp. 64-117.
- SEBASTIÁN, Santiago (1973): "Los cristos de Ojos Negros", en *Teruel*, núms. 49-50. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (CSIC), pp. 243-245.
- SEBASTIÁN, Santiago (1980): *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, "Colección básica aragonesa" núm. 30. Zaragoza, Guara Editorial.
- SEBASTIÁN, Santiago (1981): *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, col. "Alianza Forma", núm. 21. Madrid, Alianza Ed.
- SENAC RUBIO, Begoña (1982): *Documentación artística años 1670-72 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras, registro núm. 616].
- SEPÚLVEDA SAURAS, M^a. Isabel y PANO GRACIA, José Luis (1989): "La hechura y asentamiento del órgano de la iglesia colegial de Daroca (Zaragoza)", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza, DGA, pp. 511-526.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo (1991): "Rutas, caminos y estafetas postales en Aragón en los siglos XVI-XVIII", en <http://FyL.unizar.es/ATLAS-HA/60-69/69.html>. Zaragoza, I.F.C. y Universidad.
- SIMÓN DÍAZ, José (1975): *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, col. "Espirituales españoles", Serie C (Monografías), t. 2. Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Universitaria Española.
- SOLÁ, Juan M^a. (1929): *El Monasterio de Veruela y la Compañía de Jesús. 1877-1927*. Barcelona, Imp. "Revista Ibérica".
- SOLANO, Fernando y ARMILLAS, José Antonio: *Historia de Zaragoza II. Edad Moderna*. Zaragoza Ayuntamiento.
- SOLER Y ARQUÉS, Carlos (1864): *Huesca monumental*. Huesca, Imp. y Librería de Jacobo María Pérez.
- SOLER Y ARQUÉS, Carlos (1878): *De Madrid a Panticosa. Viaje pintoresco a los pueblos históricos, monumentos y sitios legendarios del Alto Aragón*. Madrid, Imp. M. Minuesa de los Ríos.
- STEINBERG, Leo (1989): *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid Hermann Blume.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- STIRLING-MAXWELL, William (1848): *Annals of the artists of Spain*, 4 vols. Londres.
- STIRLING-MAXWELL, William (1891): *Annals of the artists of Spain*, 4 vols. Londres.
- STOICHITA, Víctor I. (1996): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, col. "Alianza Forma" núm. 139. Madrid, Alianza Ed.
- SULLIVAN, Edward J. (1989): *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, Ed. Nerea.
- SULLIVAN, Edward J.; y AYALA MALLORY, Nina (1982): *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections* (catálogo de exposición). Princeton, The Art Museum y Princeton University Press.
- THIEME, Ulrich y BECKER, Felix (1978): *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler* (1ª ed. 1940), 37 vols. Leipzig, Veb. E.A. Seemann Verlag.
- THOMSON LLISTERRI, Teresa (1998): *Las artes en el Bajo Aragón en la primera mitad del siglo XVIII*. Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- THOMSON LLISTERRI, Teresa (2002): *Las artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII*. Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- TOMÁS LAGUÍA, César (1959): "Las capillas de la catedral de Teruel", en *Teruel*, núm. 22. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 5-159.
- TOMÁS LAGUÍA, César (1964): "Las iglesias de la diócesis de Albarracín", en *Teruel*, núm. 32. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 7-159.
- TORMO Y CERVINO, Juan (1942): *Huesca (la ciudad alto-aragonesa). Cartilla turística*. Huesca, Turismo del Alto Aragón.
- TORMO Y MONZO, Elías (1972): *Iglesias del antiguo Madrid* (reedición de dos fascículos publicados en 1927, con notas de M^a. Elena Gómez Moreno). Madrid.
- TORRALBA SORIANO, Federico (1952): *Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza*. Zaragoza.
- TORRALBA SORIANO, Federico (1954 a): *Iglesia Colegial de Daroca*. Zaragoza.
- TORRALBA SORIANO, Federico (1954 b): *Catedral de Tarazona*. Zaragoza.
- TORRALBA SORIANO, Federico (1974 a): *Iglesia Colegial de Daroca*, col. "Monumentos de Aragón", núm. 4. Zaragoza, I.F.C.
- TORRALBA SORIANO, Federico (1974 b): *Catedral de Tarazona*, col. "Monumentos de Aragón", núm. 3. Zaragoza, I.F.C.
- TORRALBA SORIANO, Federico (1974 c): *Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza*, col. "Monumentos de Aragón", núm. 2. Zaragoza, I.F.C.
- TORRALBA SORIANO, Federico (1975): *Monasterios de Veruela, Rueda y Piedra*, col. "Ibérica". León, Ed. Everest.
- TORRAS ELÍAS, Jaume (1982): "La economía aragonesa en la transición al capitalismo. Un ensayo", en *Tres estudios de historia económica de Aragón*. Zaragoza, Departamento de Historia Económica de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, pp. 9-32.
- TORRES GUARDIOLA, Pascal (2001): *Cielos académicos* (catálogo de exposición). Zaragoza, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos y Diputación de Zaragoza.
- TOVAR, Rosa M^a. (1981): "Mecenazgo artístico en Zaragoza a finales del siglo XVII", en *Seminario de Arte Aragónés*, núm. XXXIII. Zaragoza, I.F.C., pp. 287-304.
- UBIETO ARTETA, Agustín (coord.) (1994): *Aragón: territorio, evolución histórica y sociedad*, "Colección Temas Educativos" 19. Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- UTRILLA UTRILLA, Juan F. (1987): "Notas documentales sobre la construcción de la primitiva iglesia y convento de los frailes predicadores -Santo Domingo- de Huesca", en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 139-149.
- UTRILLAS VALERO, Ernesto (1995): "Noticias artísticas sobre Ojos Negros en las visitas pastorales", en *Xiloca*, núm. 15. Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, pp. 149-172.
- VALDIVIESO, Enrique (1991): *Valdés Leal* (catálogo de exposición). Museo del Prado-Junta de Andalucía.
- VALDIVIESO, Enrique; OTERO, Ramón; y URREA, Jesús (1980): *El barroco y el rococó*, col. "Historia del Arte Hispánico", t. IV. Madrid, Ed. Alhambra.
- VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, Luis (2002): *Heráldica gentilicia aragonesa*. Zaragoza, I.F.C.
- VALLÉS ALLUÉ, José (1987): "El pintor Agustín Xalon, el Viejo. Documentos (1596-1628)", en *Homenaje a Federico Balaguer*. Huesca, IEA, pp. 599-624.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (1998): *Impresores y libreros en Zaragoza 1600-1650*. Zaragoza, I.F.C.
- VÉLIZ, Zahira (1999): “La Trinidad de la Tierra”, en *En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro. The Apelles Collection* (catálogo de exposición). Londres, Apelles Ltd., pp. 148-153.
- VÉLIZ, Zahira (2002): *Dibujos españoles del Siglo de Oro. The Apelles Collection* (catálogo de exposición) Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.
- VIARDOT, Louis (1839): *Notices sur les principaux peintres de l’Espagne*. París, Gavard y Paulin.
- VILLACAMPA, Susana (2000): *Iglesia de Santo Domingo y San Martín de Huesca. Plano-guía* (folleto de mano desplegable). Huesca, Diócesis.
- VILLANUEVA, José Joaquín y Jaime (1805): *Viage literario a las iglesias de España*. Madrid, Imprenta Real.
- VIÑAZA, Conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano] (1894): *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, Tipografía de los Huérfanos.
- VITA ET MIRACULA (1587): *Vita et miracula, D. Bernardi Claravalensis Abbatis. Opera et industria. Congregationis regularis observantiae eiusdem hispaniarum ad alendam pietatem universi odinis cisterciensis...* Roma, Marcelo Clodio.
- VITA ET MIRACULA (1991): *Vita et Miracula, Divi Bernardi Claravalensis Abbatis* (edición facsímil con estudio introductorio de Luis Esteban Marco del “LMs. Oliva”, ejemplar comentado conservado en el monasterio de la Oliva). Valencia, Monasterio cisterciense de Benaguacil.
- VORÁGINE, Santiago de la (1996): *La leyenda dorada*, 2 vols, col. “Alianza Forma” núms. 29-30. Madrid, Alianza Ed.
- VOSTERS, Simón A. (1990): *Rubens y España. Estudio histórico-literario sobre la estética del Barroco*, col. “Arte. Grandes Temas”. Madrid, Ed. Cátedra.
- VV.AA. (1977): *Los aragoneses*, col. “Fundamentos”, núm. 57. Madrid, Ed. Istmo.
- VV.AA. (1978): *Patrimonio arquitectónico de Zaragoza y su provincia*, Archivo Histórico COAAR, tomo 1. Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja.
- VV.AA. (1982): *Jusepe Martínez y su tiempo* (catálogo de la exposición). Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar.
- VV.AA. (1983): *Exposición del Patrimonio Artístico de la Universidad de Zaragoza. IV Centenario (1583 -1983)*. Zaragoza, Universidad.
- VV.AA. (1987): *Las catedrales de Aragón*. Zaragoza, CAZAR.
- VV.AA. (1990): *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*, col. “Monumentos y Museos”, núm. 1. Zaragoza, Ibercaja.
- VV.AA. (1991): *El Siglo de Oro de la pintura española*, “Biblioteca Mondadori”, núm. 22. Madrid, Mondadori.
- VV.AA. (1992): *La colegiata de Santa María de Daroca y su restauración*, “Cuadernos de restauración” núm. 2. Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- VV.AA. (1993): *Monasterio de Veruela. Guía histórica*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- VV.AA. (1994 a): *Aragón histórico, pintoresco y monumental. Tomo 1: Huesca* (reedición de la de h. 1889 a cargo de Sebastián Monserrat y José Pleyán de Porta). Huesca, La Val de Onsera.
- VV.AA. (1994 b): *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca.
- VV.AA. (1995 a): *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa* (catálogo de exposición). Zaragoza, D.G.A.
- VV.AA. (1995 b): *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción* (catálogo de exposición). Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento.
- VV.AA. (1995 c): *Fondo de Pintura, Aguafuertes, Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. Zaragoza, Real y Excma. Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- VV.AA. (1995 d): *El pintor Antonio Bisquert, 1596-1646* (catálogo de exposición). Teruel, IET.
- VV.AA. (1996): *Pintores del reinado de Carlos II* (catálogo de la exposición). Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (1998): *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra.
- VV.AA. (1999 a): *Museo de Huesca*, col. “Guías de Aragón”, núm. 22, Serie Museos. Zaragoza, D.G.A.

5. Apéndice bibliográfico: Bibliografía

- VV.AA. (1999 b): *Berdusán vuelve a Ejea. Obra aragonesa* (catálogo de exposición). Ejea de los Caballeros, Ayuntamiento.
- VV.AA. (2001): *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* (catálogo de exposición). Zaragoza, Ayuntamiento.
- VV.AA. (2003): *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*. Zaragoza, Diputación.
- VV.AA. (h. 1889): *Aragón histórico, pintoresco y monumental. Tomo 1: Huesca* (edición a cargo de Sebastián Monserrat y José Pleyán de Porta). S.l.
- VV.AA.: *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, UNALI, 1980.
- WEISBACH, Werner (1942): *El barroco, arte de la Contrarreforma* (introducción de Enrique Lafuente Ferrari). Madrid.
- XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, Tomás (1901): *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y de sus términos municipales*. Zaragoza, Lib. Cecilio Gasca.
- XIMENO, Joseph (1819): "Censos a favor de este Convento de N^a. Sra. de Jesus extramuros de Zaragoza de la Regular Observancia de N.S.P. S. Francisco". Zaragoza, 1819. [B.G.U.Z., Ms. 146/1º, volumen misceláneo].
- YANGUAS Y MIRANDA, José (1832): *Historia compendiada del Reino de Navarra*. San Sebastián, Ignacio Ramón Baroja.
- YEPES, Diego de (1606): *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Theresa de Jesús, Madre y Fundadora de la Nueva Reformation de la Orden de los Descalzos, y Descalzas de Nuestra Señora del Carmen*. Zaragoza, Angelo Tavanno.
- YEPES, Diego de (1887): *Vida de Santa Teresa de Jesús*, 2 tomos. Barcelona, Biblioteca Clásica Española.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (1998): *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, 2 tomos. Madrid, Ollero & Ramos Editores y Fundación Lázaro Galdiano.
- YPAS, Joseph (1785): *Catalogo cronologico de los Priors Dignidades y Canonigos del Santo Templo del Salvador de Zaragoza en el tiempo de la Regularidad* (ms.). [B.C.S.Z.]
- YPAS, Joseph (1786): *Catalogo cronologico de los Deanes, Dignidades y Canonigos del Santo Templo del Salvador de Zaragoza desde la Bulla de Secularidad hasta la de Union* (ms.). [B.C.S.Z.]
- ZAPATER Y GÓMEZ, Francisco (1859): *Apuntes histórico-briográficos acerca de la Escuela aragonesa de Pintura*. Madrid, Imp. Tomás Fortanet.
- ZAPATER Y GÓMEZ, Francisco (1863): *Apuntes histórico-briográficos acerca de la Escuela aragonesa de Pintura*. Madrid, Imp. Tomás Fortanet.
- ZARAGOZA, Lamberto de, y HUESCA, Ramón de (1780-1807): *Teatro histórico de las Iglesias del reyno de Aragón*, 9 tomos (I a IV Lamberto y V a IX Ramón). Pamplona (varios impresores).
- ZUGARRAMURDI, Justo (1881): *Antigüedades de Tarazona*. Zaragoza, Imp. de *El Diario Católico*.

6. Apéndice de exposiciones

BERDUSÁN vuelve a Ejea. Obra aragonesa (1999). Ejea de los Caballeros (Zaragoza), sala de exposiciones de la parroquia del Salvador, del 26 de marzo al 11 de abril de 1999.

EXPOSICIÓN Hispano-Francesa de Zaragoza (1908). Zaragoza, Palacio de Museos.

HISTORIA de un encuentro. Carmelitas Descalzas Tarazona. IV Centenario (2003). Tarazona, convento de Santa Ana, junio.

JOYAS de un Patrimonio II. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza (1995-1999) (1999). Zaragoza, Palacio de Sástago, del 17 de mayo al 18 de julio.

JOYAS de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003) (2003). Zaragoza, Real Capilla de Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal, del 8 de mayo al 13 de julio.

JUSEPE Martínez y su tiempo (1982). Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 26 de enero a 7 de marzo.

OBRAS restauradas de Vicente Berdusán (1992). Zaragoza, Museo de Zaragoza.

PILAR es la Columna. Historia de una devoción, El (1995). Zaragoza, La Lonja, del 7 de octubre de 1995 al 7 de enero de 1996.

PINTOR Vicente Berdusán (1632-1697), El (1998). Pamplona, Museo de Navarra, marzo-mayo.

SAN JOSÉ en el arte español (1972). Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, enero-marzo.

SAN PABLO EN EL ARTE. XIX Centenario de su venida a España (1964). Madrid, Casón del Buen Retiro, enero-marzo.

SIGNOS. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII (1994). Huesca, claustros de la catedral y salas de la Diputación Provincial, del 9 de julio al 12 de octubre.

VICENTE Berdusán (1632-1697) (1990). Pamplona, Museo de Navarra, del 8 de junio al 2 de julio.

VIRGEN DE LA OLIVA EN EJEa, La (2003). Ejea de los Caballeros (Zaragoza), sala de exposiciones de la parroquia del Salvador, del 17 de enero al 16 de febrero.

7. Apéndice documental

PAUTAS METODOLÓGICAS

En este apéndice se ha optado por incluir exclusivamente los documentos que contienen informaciones de especial interés, o bien aquéllos que poseen un caudal considerable de noticias, aunque éstas no sean muy relevantes. El resto de datos puntuales o de menor entidad obtenidos de expurgos documentales se citan de forma literal (entrecomillados y en cursiva) intercalados en el texto del trabajo, con la consiguiente referencia en nota, que comienza en todos los casos con las siglas del archivo consultado (ver listado de siglas en el Anexo III de la Presentación).

Cada referencia documental del apéndice contiene los siguientes campos:

- Número de orden correlativo (por orden cronológico).
- Fecha de expedición del documento (exacta o aproximada); por este orden: año, mes, día.
- Lugar de expedición del documento.
- Regesta.
- Referencia topográfica completa.
- Referencias bibliográficas abreviadas de las publicaciones donde los documentos hayan sido citados o reproducidos.
- Transcripción del texto.

En la transcripción se han respetado la ortografía, acentuación y puntuación originales, así como las abreviaturas, siempre que esto no perjudicase la lectura y comprensión del texto, en cuyo caso se han hecho las correcciones y desarrollos oportunos, o bien se han indicado los errores y erratas con “[sic]”. En el caso de palabras de transcripción dudosa, se señalan entre interrogantes y corchetes.

En general, el texto original va entrecomillado y en redonda, mientras nuestras observaciones y comentarios van entre corchetes y en cursiva.

El salto de folio se indica con dos barras diagonales (/ /) y, cuando el documento está foliado, se indica entre dichas barras el número de folio que comienza (ejemplo: / f. 32 v. /)

1

1638, marzo, 26

Zaragoza

Registro parroquial de la defunción de Francisca Osorio, mujer del pintor Hernando de Moros.

A.P.S.G., *Quinque Libri*, Libro de Defunciones (1600-1647), f. 389 r.

Reproducido en: MORALES Y MARÍN, 1980, pp. 47 y 146 (doc. núm. 30).

“Francisca de Osorio mujer de Hernando de Moros pintor, murio a 26 de marzo de 1638. Recibió el Sto. de la extrema unción porque murio de repente de una proplegia [*sic*] tenía hecho testamento en Tudela testificado por Vicente Cassaus notario y escribano Real de Navarra, heredero y executor su marido, vivía en la esquina que esta enfrente casa Martin Lamberto Iñiguez”.

1638, septiembre, 30

Zaragoza

Registro parroquial del enlace matrimonial entre Hernando de Moros y Gerónima Gormedino.

A.P.S.G., Libro de Matrimonios (1600-1647), f. 502 v.

“Fernando de Moros, y Geronima Gormedino [*al margen*]

A 30 de septiembre de 1638. Fernando de Moros y Geronima Gormedino se desposaron como lo disponen las letras de Su Santidad y con licencia del Sr. Dr. D. Jo. Domingo Briz vicario general estubieron Pntes. testigos el Dr. Sebastian Aguilera, mossen Domingo Iñigo, Mateo Blasco y otros muchos ministro el vicario Pedro Galdeano y despues oyeron missa nuptial a 17 de enero de 1639”.

1643, abril, 1

Zaragoza

Capitulación matrimonial entre Juan de Villanueva y María Berdusán.

A.H.Prot.Z., not. Jerónimo del Frago, 1638-1649 (carpeta 3756), ff. 78 r.-81v.

Citado en: RODRÍGUEZ BELTRÁN, 1984, doc. 4194.

“/ f. 78 r. / Eodem Die Ante la Presencia de mi Geronimo del Frago notario de numero de la Ciudad de caragoca y testigos infrascritos comparecieron y fueron personalmente constituidos Juan de Villa Nueva Pelayre natural de la villa de Villanueva del Reyno de Navarra y de presente avitante en dicha ciudad de una parte Juan de Gurrea ensamblador natural de la villa de Tudela del dicho Reyno de Navarra y Maria de Verdusan Doncella hija de Bernardo Verdusan y Catalina osorio conyuges naturales de la villa de Exea de los Caballeros y de Presente havitante en dicha Ciudad de Caragoca de la otra parte los quales dixeron que Capitulacion matrimonial havia sido hecha tractada y concordada entre los dichos Juan de Villa / f. 78 v. / nueva y Maria Verdusan en cerca este Matrimonio que sea tractado y se espera de concluir mediante la divina Gracia con los Capitules Matrimoniales infrascritos y siguientes.

Primeramente trae el dicho Juan de Villanueva en ayuda y contemplación del presente y dicho Matrimonio con la dicha maria de Verdusan esposa y muger que espera ser suya Dios queriendo su persona y todos sus bienes muebles y sittios suyos y a el en qual quiere manera y por qual quiere causa drecho y racon pertenecientes y pertenecer podientes y devientes.

Ittem trae la dicha Maria de verdusan en ayuda y contemplacion del Presente y dicho Matrimonio con el dicho Juan de Villanueva esposo y marido que espera / f. 79 r. / ser suyo Dios queriendo y el dicho Juan de Gurrea su tio le da y manda y ace donacion propter nuncias para luego del Presente como erederero fidey comisario y repartidor de los bienes y hacienda de Bernardo Verdusan y Catalina osorio conyuges Padres de la dicha Maria Verdusan seyscientos sueldos jaqueses en dinero de contado y mas una cama de madera un colchon tres mantas una arca de madera con su cerraxa y llabe bacia que era todo de sus padres y mas la quarta parte de dos cassas que eran de dichos sus Padres sittiadadas en dicha Villa de Exea de los Caballeros que confrentan las unas con las otras y con cassas de / f. 79 v. / Matías Soriano y con cassas de francisca del Plano con los cargos que aquellas tubieren y mas trae su persona y todos sus bienes y sittios suyos y a ella en qual quiere manera y por qual quiere causa titulo drecho y racon pertenecientes y pertenecer podientes y debientes la qual

dicha donacion se ace y otorga con obligacion de que ayan de renunciar qual quiere drecho parte y porcion que pudieren haver pretender y alcanzar de los bienes que fueron de los dichos Bernardo Verdusan y Catalina osorio sus padres asi por la Capitulacion matrimonial de aquellos como por sus hultimos testamentos o en otra cual / f. 80 r. / quiere manera las quales dichas partes Presentes lo renuncian y dan por renunciado.

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que los dichos futuros conyuges luego que ubiesen oydo misa nuptial hayan de hacer y firmar como desde haora para entonces hacen y firman hermandad de todos y quales quiere bienes assi muebles como sittios que les aya pertenecido y pertenezca o pueda pertenecer en qual quiere manera en tal manera que siempre y quando se disolbiese el Presente matrimonio por muerte de los dichos futuros conyuges entre el sobreviviente y herederos del premo / f. 80 v. / riente se aya de hacer division de todos los bienes assi muebles como sittios que se allaren comunes entre los dichos conyuges desde la escoba hasta la cenica del fuego renunciando como por tenor de los presentes Capitules renuncian quales quiere ventaxas forales y drechos que por fuero del presente Reyno de Aragon assi al sobreviviente como herederos del premoriente les pertenezcan y puedan pertenecer en qual quiere manera.

Et assi las dichas partes arriba nombradas firmaron y otorgaron respectivamente los dichos e preinsertos capitules matrimoniales y todas y cada unas cossas en ellos contenidas / f. 81 r. / y juraron a Dios de tener serbar y cumplir todas y cada unas cossas en dichos capitules matrimoniales contenidas cada una de ellas lo que por aquellas era y es tenuta firmar y ottorgar, y a ello obligaron respectivamente sus personas y bienes, con renunciacion y sumision de Juezes Los dichos Juan de Villanueva y Maria de Verdusan Juraron sobre la cruz a nuestro Señor Dios, de recevirse el uno al otro et viceversa por esposo y esposa marido y muger por palabras de Presente / f. 81 v. / segun que la santa madre Iglesia de Roma lo manda y San Pedro y San Pablo lo confirman fiat large con las clausulas acostumbradas poner los semejantes instrumentos.

Hernando de Moros Capitan de caballos y nycolas solanot escribiente havitantes Cesaraugustes.

Atesto que en el presente matrimonio no ay que salbar conforme a fuero del presente Reyno de Aragon”.

1643, mayo, 31

Zaragoza

Registro parroquial del enlace matrimonial entre Juan de Villanueva y María Berdusán.

A.P.S.P., Libro de Matrimonios (1637-1666), f. 111 v.

“viven en la calle de la Hilarza frontero casa el Dor. Garces. Pta. [*al margen*]. Juan de Villanueva y Maria de Berdusan fueron despossados por palabras de presente in fatie ecclesie despues de amonestados asistio el P^o. Gonzlez de lluba Vic^o. el mismo dia siendo testigos Hernando de Moros y Bidal Rafael y oyeron missa nupcial Junio”.

5

1650, enero, 20

Maluenda

Legado instituido por José Temprado en la iglesia de las Santas Justa y Rufina con obligación de celebrar misas cantadas.

A.D.T., “Maluenda”, caja núm. 4, *Libro de piezas, censales y aniversarios de la iglesia*, f. 183 v.

“Don Joseph temprado Sargento mayor de uno de los tercios de este reyno de Aragon y maestre de Campo por el Rey n.s. quando se gano Barcelona el año de 1652 a 12 de octubre [*al margen, con dos tipos de tinta*] el dicho don Joseph Temprado dio y entrego al Capitulo y beneficiados de Sta Justa y Rufina siendo vicario el ldo martin garçes Comissario de el Sto officio en 20 de enero de el año de 1650 es asaver; setenta y dos escudos los quales recivio dicho Capitulo en su poder con obligacion de decir y celebrar en cada un año seis millas cantadas con terno quatro missas en las quatro festividades de la Virgen y Madre de Dios otra el dia de San Blas y otra el dia de el Gloriosso San Joshp, como consta por la tabla de dicha yglessia y sean de celebrar por el dicho don Joshp Temprado y su muger Doña Catalina de Campos y sus difuntos.= y por tres hermanos que murieron en la Guerra en servicio de Su Magestad los dos en el sitio de Barcelona y el otro en el estado de milan los dos Capitanes y el dicho Alferez Parochianos de Sta Justa y Rufina [*este añadido en otro tipo de tinta*]”.

6

1654, diciembre, 1

Huesca

Donación por parte del cabildo oscense de la capilla de Santa Bárbara y San Joaquín a Bartolomé Santolaria y compromisos adquiridos por éste y por su hijo, el canónigo José Santolaria, para la dotación artística de la capilla.

A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

“Donacion de la Capilla de S^a. Barbara, aora S. Joachin [*al margen*] In eodem habiendo suplicado al Cavildo Bartholome Santolaria le diese el patronado de la capilla de S^a. Barbara para adornarla a devocion de S. Joachin y S^a. Barbara cum iure sepeliendi para el y los suyos, se le concedio dicha gracia reservando el dominio que algun patron pudiese tener que aora no se save aya alguno pero por si saliese no es la voluntad de el Cavildo pararle perguicio [*sic*] y ni tampoco a los que tuvieren derecho para enterrarse en dicha capilla y para obligar a esta gracia el Sor. Canonigo Santolaria hijo del suplicante se obliga a hacer un retablo en dos años de gasto de 600 libras jaquesas y el suplicante a mas de esto y lo que se espera de dicho Canonigo S^a. deja dispuesto de su hacienda muy buena cantidad para legados y capellania y adorno y lustre de la dicha capilla en cuya confiança asi del padre como de el hijo le espera a de quedar muy bien adornada la dicha capilla con lo qual se le concedio como dicho esta y como constara de el acto que acerca de lo dicho se testificara dandole muchas gracias por tan buen çelo = Castilla”.

1655, junio, 25

Huesca

Donación del patronato de la capilla de San Joaquín por el cabildo oscense al canónigo José Santolaria y condiciones de la misma.

A.H.P.H., sección Protocolos, not. Vicencio Santapau, año 1655 (sig. 1433), ff. 599 v.-603 r.

“/ f. 599 v. / Dacion de Capilla [*al margen*]

Eodem die osca que llamado convocado y ajuntado el dicho Ilustre Capitulo de los Señores Vicegerente de Dean y canonicos de la dicha Sta. Yglesia Cathedral oscae como dicho es arriba indicado en el supra proxime continuado Instrumento publico de poder etc desi todo el dicho Capitulo et Capitulares etc los presentes etc todos concordados etc Attendido y considerado que el Dor. Joseph Santolaria canonigo de dicha Sta. Yglesia cathedral se obliga a gastar de presente dentro termino de dos Años doce mil sueldos dineros jaqueses en la capilla de Sta. Barbara de la dicha Sta. Yglesia Cathedral en la fabrica de un retablo de la / f. 600 r. / Invocacion de san Joachin y san Juan Baptista, Sta. Barbara y Sta. Eularia [*sic*] á veneracion de los quales se dedica dicha Capilla, y se espera que si Dios le diere vida á de gastar en la ilustracion de dicha Capilla maiores cantidades como de su aspecto y religioso animo nos lo prometemos y Attendido assimismo que dicho canonigo Santolaria tiene en su cabeza mil y quinientas libras jaquesas de la trastienda que el q. Bartholome Santolaria su Padre le dio para fin y effecto de la fundacion de un legado Pio para los descendientes del dicho Bartholome Santolaria, el qual ha de ser de cien escudos de renta y para / f. 600 v. / el cumplimiento della, el dicho Canonigo Santolaria dispondra el modo de acrecentarla hasta la cantidad que sea menester para el dicho effecto y no habiendolo se ha de tomar del redito de las sobredichas mil y quinientas libras jaquesas hasta en tanto que este effectuada, y el gobierno de dicho legado y distribucion del ha de pertenezr al Patron que fuere de dicha Capilla, y al Cabildo de dicha Sta. Yglesia si quiere a los dos Prebendados mas antiguos de aquella, y en la distribucion del dicho legado haga mayor parte el Patron de la / f. 601 r. / dicha Capilla con uno de los capitulares y si estuvieren divididos el Patron a una parte y los capitulares a otra se llebe la materia al Cabildo y se este a lo que el dispusiere y determinase. Sobre lo qual se ha de hazer su Instituzion como la reglare el dicho canonigo Santolaria, y a mas de las familias sobre dichas queda comprehendida al gozo del, en primer lugar la S^a. Catalina de Falzes para despues de los dias del dicho Canonigo, porque durante ellos puede gastarlo en beneficio de dicha capilla, y mas para despues de ambos, en todos los entremedios que no hubiere en cada un Año,

despues de seys meses de caida la renta de las familias nombradas en quien desto [¿?] conforme en la Institucion se ordenare y dis / f. 601 v. / pusiere, se haya de gastar en beneficio de dicha Capilla, que todo primen el drecho de Colecta segun la Institucion, y se ha de emplear en aquello que pareciere mas conuiniente a dichos Patronos, ora sea fundaciones de missas por los dichos Instituyentes, o, los suyos, segun se dispondra en la Institucion, ora en ornamentos / o / reparos de dicha capilla prefiriendo siempre estos en caso de necesidad a conocimiento de dichos Patronos. Y assimismo Attendido que el dicho Bartholome Santolaria ha vinculado en su ultimo testamento hecho y testificado por Vincencio de Santapau a veinte años de Noviembre de mil seyscientos cinquenta y quatro para despues de sus sucessores tres mil escudos de hacienda en sitios, que es la cassa que fue / f. 602 r. / de su habitacion y questa en el termino del [¿frago?] para fin y effecto de fundar una Racion en dicha Capilla baxo la Invocacion de san Joachin dando y atribuyendo el drecho de dicho Patronado con la facultad de hazer la Institucion al dicho Cabildo habiendo de ser en primer lugar presentados, los de las familias que ha nombrado en su ultimo testamento. Y Attendido assimismo que dicha capilla esta en menor lustre de lo que pide su fabrica y no tiene Patron alguno que cuyde della, y que se ha de aumentar mucho la devocion asi del glorioso St. Joachin como de san Juan Baptista Sta. Barbara y Sta. Eularia. Por tanto de grado et certificados et concedemos el Patronado de dicha capilla para el dicho Dor. Joseph Santolaria, canonigo de dicha Sta. Yglesia, y para Cathalina de Falzes su madre y para los descendientes del dicho Bartholome Santolaria y Cathalina de Falzes por el fin / f. 602 v. / siendo siempre despues del dicho Dr. Joseph Santolaria, y su madre, al Dor. Vincencio Santolaria, hermano del dicho Canonigo y muertos los dichos suceda Pedro Santolaria hermano tambien del dicho Canonigo y sus descendientes, segun fueren herederos y sucessores en su cassa, como sean descendientes suyos y fenecida su linea entre la de Getrudis [sic] Santolaria muger que es de Vincencio Beneche hasta fenecida la linea de la dicha guardando tambien en ella el orden dicho en su successor y heredero. A todos los quales y sus lineas se les concede drecho de sepultura desde el Altar hasta mitad de la capilla, con facultad que si quisieren hazer carnario puedan hazerlo, y en el resto de la capilla se reserva el drecho de sepultura de los que le tuvieren con la facultad ordinaria del cabildo. Assimismo se les concede la sa / f. 603 r. / cristia y la facultad de adornar toda la capilla junto con la de poner rejado y tambien si a la otra parte de de la sacristia quissieren hazer otra para recogimiento y correspondencia. Y tambien poner lampara y tener llaves de dicha capilla y sacristias, empero que los ornamentos que se hicieren para dicha capilla no se podran sacar para otra parte, ni puedan servir para otros fines que para ella. Y todo esto es salvo el drecho de dominio y de economia, el qual perteneze y ha de pertenezer siempre al Cabildo, reservandose a mas siempre

facultad de declarar las dudas que se puedan offerer en la presente dacion de Patronado y facultades que a dichos Patronos se conceden en dicha Capilla: etc ex quibus etc f. large etc.

Testes Vicente [*¿Rojaroy?*] Joseph Perez de la Morena estudiantes oscae habit.

No hay que salvar”.

1656

Daroca

Estado de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Daroca.

A.D.Z., Relación del estado de las iglesias del Arciprestado de Daroca mandada hazer por el Excmo. Sor. D. F. Juan Cebrian Arçobispo de Çaragoça del Consejo de Estado de su Magestad en el Sinodo que celebrou en su villa de Valderrobres que se començò a 5 de Março y feneçio a 30 de Abril de 1656, f. 80 v.

“Capillas y Altares de la Iglesia de St. Miguel [*encabezamiento*]

En dicha Iglesia del Sr. St. Miguel ay una capilla y retablo de la Transfiguracion del Señor cuyo patronado es antiguo de la casa de los Oreras y ahora es de Don Lorenzo de Orera la qual fue dada por el Capitulo a Lazaro de Orera vecino desta ciudad como parece por acto de dacion hecha a 30 de agosto de 1521 por Don Miguel Sancho notario real y se decretó dicha dacion por el Dr. Diego Diest enfermero de la Seo y Vicario General del Sr. Arçobispo D. Juan de Aragon estando en visita en el lugar de Villadoz en 31 de Agosto de dicho año 1521.

Otra Capilla de Sto. Thomas Apostol la qual fue dada por el Capitulo a Mos. Esteban de Orera Racionero que fue desta Sta. Iglesia y a sus herederos y sucesores como parece por acto testificado por Pedro Piedra notario real a 25 de Henero de 156[*último dígito ilegible*] donde fundó una Capellania y otros legados en la Iglesia como se dira en otro lugar”.

1660, marzo, 18

Huesca

El cabildo de la catedral de Huesca admite sendas fundaciones de misas y vísperas hechas por el canónigo José Santolaria.

A.H.P.H., sección Protocolos, not. Vicencio Santapau, año 1660 (sig. 1438), ff. 160 r.-162 r.

“/ f. 160 r. / Fundacion de missas y vispras [*al margen*]

Eodem die osca que llamado convocado y ajuntado el muy Ilustre Capitulo de los Sres. dean y Canonigos de la Sta. Yglesia Cathedral oscae por mandamiento del infrascrito Sor. Dean y llamamiento de Vicente Fabana Portero del dicho Capitulo que presente estaba, el qual tal fue y relacion hizo a mi Notario el por mandamiento del infrascrito Sr. Dean haver llamado el dicho Capitulo cara a cara et ajuntado el dicho Capitulo en la sacristia de la dicha Yglesia donde otras vezes etc en el qual Capto. y congregacion de aquel intervinieron y fueron presentes los infrascritos y siguientes [*sigue la relación de asistentes*] / f. 160 v. / [...] Todos canonigos de dicha Sta. Yglesia Cathedral oscae etc desi todo el dicho Capitulo etc Capitulares etc los presentes etc todos concordados etc Attendido el Dor. Joseph Santolaria canonigo de la dicha seo havernos dado en dinero de contado mil sueldos / f. 161 r. / dineros jaqueses por la Propiedad de la fundacion infrascrita a saber es que la vispra de S. Joachin perpetuamente en cada un Año se hayan de cantar esta Sta. Yglesia en la capilla del mismo santo unas vispras cantadas con la Capilla y dos clerigos y el dia del dicho Sto. una missa cantada en la misma Capilla y con vestido de Racioneros para lo qual da veynte y seis sueldos para los cantores, Y a los Sres. canonigos que dixen la missa ocho sueldos y a los dos Racioneros cada dos sueldos Y al sacristan de la / f. 161 v. / dicha Capilla de S. Joachin y sacristan de la sacristia mayor y al campanario por tocar a la missa a cada uno un sueldo Y el dicho de la forma y manera [*texto interlineado ilegible*] que se cantan las vispras y missas en la vispra y dia de Año Nuevo en el Sto. Christo de los Milagros de dicha Sta. Yglesia cuya celebracion ha de començar el dia de Sn. Joachin del año de mil seyscientos sesenta y uno y esto por el Alma del dicho Dor. Joseph Santolaria. Por tanto de grado etc otorgamos haver recibido del dicho Doctor / f. 162 r. / Joseph Santolaria ochocientos y sesenta sueldos dineros jaqueses para efectos de la dicha fundacion. Y prometemos y nos obligamos de dezir y celebrar las dichas vispras y missa en cada un Año perpetuamente como dicho es A lo qual tener y cumplir obligamos todos los bienes y rentas del dicho Capitulo mobles y sitios etc los quales etc con clausulas de execucion etc renunciamos etc sometemos etc ex quibus etc fiat large etc.

Testes Nicholas Mata y Francisco Cuello estudiantes oscae habit.
No hay que salvar”.

1665, enero, 19

Gea de Albarracín

Noticia del traslado del Santísimo a la iglesia parroquial tras las obras de reforma y elogio de su protector Pedro Dolz de Espejo.

A.P.G.A., *Quinque Libri 2º* (1672-1751), s.f. (reverso de la portada).

“Trasládese el divino y soberano sacramento de la eucaristia a esta yglesia que despues de tantos naufragios ha permitido chrysto nro. bien sacramentado a la tranquilidad del fin tan deseado llegaran los hijos de esta villa con la proteccion y amparo de su Gobernador, el Ilte. Sr. Dn. Po. Dolz espejo y Arnal y ha mucho gasto suyo pues por quanto puedo confessar ha passado por mis manos mucha parte y tengo bastante noticia digo que ha gastado este Sr. de su dinero mas de dos mil escudos solo con el fin de verdadero Catolico y devocion grande adquirida de sus progenitores, y de la lastima le movia la indecencia con que estaba en la angustia de los templos avia y indecencia con que estaba sacramentado chrysto nro. bien y confio a este Caballero dios le ha honrrar y a todos sus sucessores pues con tanto amor Cariño, aficion, y 1ª devocion andaba solícito interessado de su espiritu, y aficionado de la mas perfecta voluntad dispusiendo y ordenando; perficionando lo imperfecto, y lo perfecto pusiendolo en el mayor grado de perfeccion que podia // la veneracion del templo y los fieles le [¿?] con toda devocion; logro esta villa pues esta dicha y felicidad este fin y este bien tan singular de poder trasladar a xpo. nro bien sacramentado en esta iglessia oy gozamos el año de mil seyscientos sesenta y cinco el dia diez y nueve de enero vispra de los Martires Sn. Fabian, y Sn. Sebastian a quien festejamos en esta iglesia, de devocion sin otra autoridad.

Vino personalmente el Sr. Dr. Dn. Franco. Xarque aquella tarde, siendo Vicario General ya canonicamente electo sede episcopali vacante por muerte del Illmo. y Rmo. Sr. Dn. Geronimo Salas Malo de Splugas a bendecirle y assi la bendixo el Sr. Dean el Dr. Dn. Franco. Xarque siendo vicario [¿?], y vendixo todo el circuito de la iglesia exterior tambien y la placeta del trascoro por donde sale y circunda un alizar y enpedrado de la calle que puede servir de cimiterio, y al otro dicho dia de Sn. Fabian y Sn. Sebastian se traslado el Santissimo Sacramento sea por siempre alabado.

Siendo vicario el lido. Gabriel Phelippe justicia mi deudo Domingo Perez, jurado mayor Pedro Domingo mayor en dias, jurado segundo Pº. Rubio Sig.”

1666, agosto, 26

Huesca

Testamento de Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés

A.H.P.H., sección Protocolos, not. Pedro Miguel de Latre, año 1666 (sig. 1975), ff. 329 v. -350 r.

Citado en: LOZANO LÓPEZ, 1996-1997, p. 428 (nota 32); y también en: FONTANA CALVO, 1998, p. 137 (nota 261).

“/ f. 329 v. / Testo [*al margen*]

Die vigesimo sexto Augusti anno domini MDCLXVI osca [*encabezamiento*]

Eodem Die osca como toda persona en carne humana puesta de la muerte corporal escapar no pueda etc Por tanto Yo don Juan Sanz de Latras y Atares Conde de Attares señor de la cassa de Latras y sus castillos y varonias Gentilhombre de la Camara de su Magestad Cavallero de la Reyna nuestra señora, Cavallero professo de la orden de Santiago, señor temporal de los lugares de Xabierregay y Ançanigo y otros, en las montañas de Jacca y de Ligerre y Mipanas cerca Sobrarve domiciliado en la ciudad de Huesca estando enfermo de mi persona Pero gracias a la divina misericordia en mi bueno y natural juicio firme memoria y palabra manifiesta passando, revocando y anulando segun que por tenor del presente mi ultimo testamento [¿?] revoco y anulo todos y cualesquiere testamentos codicillos y otras ultimas voluntades et aora / f. 330 r. / de nuebo de grado y de mi cierta crencia hago dispongo y ordeno el presente mi ultimo testamento y ultima voluntad ordenacion y disposicion de mi persona y todos mis bienes assi muebles como sitios havidos y por haver en todo lugar en la forma y manera siguiente.

Primeramente encomiendo mi alma a Dios nuestro señor creador de aquella etc

Item Quiero ordeno y mando que siempre y quando Dios nuestro Señor ordenare yo deba morir mi cuerpo sea depositado en la iglesia del convento de las madres capuchinas de la presente ciudad de Huesca donde me sean hechos mi defuncion honras y demas sufragios que pareciere a mis executores infrascritos. Y quiero que dicho mi cadaver con la brebedad que fuera posible sea llevado y trasladado a la iglesia parrochial del dicho mi lugar de Xabierregay y puesto y collocado / f. 330 v. / en el sepulcro de mi Padre y Abuelo con la decencia y hononficencia [¿?] que se pudiere [*siguen los mandatos de misas rezadas en la catedral, en las iglesias de San Pedro, San Lorenzo y San Martín, en los conventos observantes de Santo Domingo, San Agustín, Nuestra Señora del Carmen, San Francisco y Capuchinas y en los*

colegios de la Merced, carmelitas descalzos y agustinos descalzos de Huesca; también en la iglesia del real monasterio de San Juan de la Peña, en la catedral de Jaca, en San Francisco y otros conventos de dicha ciudad, así como en las iglesias parroquiales de sus lugares] [*sigue la fundación de sendas capellanías laicales en las iglesias de Xavierregay y Latrás*] / f. 333 r. / [...] Ittem por el mucho amor que tengo a mi querida hermana / f. 333 v. / Sor Anna Maria Sanz de Latras religiosa fundadora del convento de la virgen del Pilar de las madres capuchinas de la presente ciudad de Huesca y por el buen affecto que he tenido siempre a dicho convento Dexo de gracia especial a dichas religiossas y convento ochocientas libras jaquesas las quales quiero que hayan de servir y sirvan precisamente para la fabrica de la iglesia de dichas madres capuchinas.

Ittem asi mismo quiero que por los infrascritos mis executores se funde en la iglesia de las dichas madres capuchinas de la dicha ciudad una capellania laycal, nutual y amolbible de drecho de Patronado laycal de fundacion y dotacion de mil sueldos jaqueses de anua renta con veinte mil sueldos jaqueses de propiedad del mismo Patronado que las de arriba de Xabierregay y Latras con obligacion de decir y celebrar el capellan que fuere de dicha capellania dos missas reçadas cada semana en dicha iglesia por mi alma y mis difuntos en los llamamientos de capellanes que les pareciere y con las condicio / f. 334 r. / nes clausulas que las dichas capellanias de Xabierregay y latras y con las demas que a dichos mis executores pareciere los quales quiero que tomen y puedan tomar de los trigos y demas panes que tengo en dichos mis lugares de Latras Ançanego Xabierregay y Atares si quiere de las cantidades que de la renta de aquellas procedieren las dichas mil y ochocientas libras jaquesas para las dichas fabrica de la dicha iglesia de las madres capuchinas y fundacion de dicha capellania.

[*Segue la voluntad de que la usufructuaria del conde, su prima y esposa Magdalena Sanz de Latrás, así como sus sucesores, continúen haciendo la fiesta de la octava de San Lorenzo*] [*Siguen algunas limosnas, pago de deudas y otras mandas referidas a bienes dejados a familiares y personas allegadas, entre ellas sus sobrinos Melchor de Villalpando y Latrás y Martín de Agullana*] / f. 336 r. / [...]

Ittem Dexo de gracia especial a la dicha Sor Anna Maria Sanz de Latras mi hermana religiosa capuchina el quadro de la Santissima Virgen del populo de quien es devota.

[*Siguen las mandas anteriores y la enumeración de sus bienes sitios y censales, algunos de los cuales se incorporan al vínculo familiar; el testador nombra usufructuaria vitalicia de todos los bienes y censales a su mujer Magdalena, y fenecida ésta en sus sucesores en la casa de Latrás y condado de Atarés*]

/ f. 348 v. / [...] Para fenecido el dicho usufructo y viudedad de la dicha mi prima y mi S^a. doña Madalena de Agullana mi esposa y no antres ni de otra

manera, Dexo los todos de gracia especial y de aquellos heredero mio universal hago, nombro, enstituyo al dicho don / f. 349 r. / Melchor de Villalpando San de Latrás mi sobrino y por heredero y legitimo sucesor mio y de dichos Mayorazgo bienes vinculados, estado y condado lo declaro y nombro Al qual le doy todo el poder y facultad que a heredero y sucesor mio universal segun los fueros observancias usos y costumbres del presente Reyno de Aragon darle puedo y debo.

Ittem Dexo y nombro en executores del presente mi ultimo testamento y exoneradores de mi alma y conciencia a la dicha mi prima y mi S^a. Dña Madalena de Agullana Sanz de Latras mi esposa a mi Señora doña Anna Camargo Señora de Honor de la Reyna nuestra señora y condessa de Atares mi madre y a la dicha mi hermana doña Ysabel Juana Sanz de / f. 349 v. / Latras condessa de Contamina residentes en la villa de Madrid corte de su Magestad, al Dor. don Antonio Oliván canonigo de la dicha Santa cathedral y en lo espiritual y temporal vicario general de la dicha ciudad y obispado de Huesca al Rdo. Padre Martin Alfonso religioso de la compañía de Jesus y residente en el collegio de la Compañía de Jesus de la dicha Ciudad mi confessor y vicerector de dicho collegio, y Don clemente Soriano del consejo de su Magestad en lo Civil del presente Reyno mi sobrino domiciliado en la dicha ciudad de Caragoza a los quales conformes et a la mayor parte dellos Doy todo el poder y facultad etc.

/ f. 350 r. / Este quiero ordeno y mando sea mi ultimo testamento etc. el qual quiero que valga por via y drecho de testamento y si por via y drecho de testamento no vale o, valerme puede quiero que valga por via y drecho de codicillo y si por via y drecho de codicillo no vale, o, valer no puede quiero que valga por mi ultima voluntad ordinacion y disposicion de mi alma y todos los dichos mis bienes etc. large fiat etc.

Illmo. S. Don Francisco Perez de Nueros canonigo de la Sta iglesia cathedral de dicha ciudad de Huesca y en ella domiciliado y Jayme de Latre y Latras ciudadano y domiciliado [¿?]

[Siguen las firmas de los citados testigos]”

12

1667, mayo, 12

Huesca

El cabildo oscense plantea la necesidad de un aula capitular y encomiendan al canónigo Santolaria y otros canónigos la forma de hacerla.

A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

“12 de mayo omnes qui supra se propuso la necesidad grande que ay en esta Iglesia de una Aula Capitular, y que ay algunos medios, para poderse agora hazer sin detrimento de la Iglesia se cometio a los señores Dean Maestroescuela La Cabra, Olivan, y Santolaria, que vean la forma, y la hacienda que puede haver para este effecto, y si les parece suficiente dispongan la obra quanto antes, para emplear la piedra que se ha sacado de la capilla del Sr. Santolaria”.

1668, febrero, 23

Huesca

Testamento de Magdalena Sanz de Latrás y Agullana, condesa de Atarés.

A.H.P.H., sección Protocolos, not. Pedro Miguel de Latre, sig. 5920 (1669), ff. 1 r.-7 v. (documento con numeración independiente inserto entre los ff. 150-151).

Citado en: FONTANA CALVO, 1998, pp. 137 (nota 261) y 154 (nota 293).

“/ f. 1 r. / In Dei nomine. Sea a todos manifiesto como toda persona en carne humana puesta de la muerte corporal escapar no pueda y como no haya cosa mas cierta a los humanos que la muerte ni mas incierta que la hora de aquella. Por tanto yo Doña Magdalena Sanz de Latras y Agullana viuda relictas del qdm. Don Juan Sanz de Latras Conde de Atares y Señor de las varonias de Latras, Xavierregay y otras, Caballero de la orden de Santiago y Gentilhombre de la Camara de su Magestad y Mayordomo de la Reyna nuestra señora, mi Marido y Señor, estando con salud en mi buen seso y juyzio sana y firme memoria y palabra manifiesta, casando, revocando, y anulando todos y qualesquiere testamentos, codicilos y ultimas voluntades por mi antes de aora hechos y ordenados, aora de nuevo hago y ordeno el presente mi ultimo testamento, ultima voluntad, ordinacion y disposicion de todos mis bienes, asi muebles como como sitios, habidos y por haber en todo lugar en la forma y manera siguiente. Primeramente encomiendo a Dios nuestro Señor mi Alma Criador y Redemptor de ella y le suplico humildemente / f. 1 v. / que por los meritos de su Pasion y muerte y por la intercesion de la Virgen Santissima siempre y quando fuere separada de mi Cuerpo la quiera colocar con sus santos en la Gloria. Item quiero ordeno y mando que siempre y quando yo muriese en el Reyno de Aragon mi Cuerpo sea enterrado en la Yglesia de Nuestra Señra. del Pilar del Convento de las Madres Capuchinas de la Ciudad de Huesca fundacion de mi Hermana Dña. Ana Maria Sanz de Latras Condesa que fue de Plasencia. Y mi difuncion y honrras se hagan con el Cabildo de la Cathedral de Huesca diziendo me los tres nocturnos y [¿laudes?] del Officio de Difuntos y encargo a mis Executores infraescritos que dichos los dias de mi entierro y honrras se celebren por mi Alma en dicha Cathedral, Convento de Capuchinas, Parroquias, y demas conventos de dicha Ciudad, todas las misas que se pudieren, particularmente en Capillas privilegiadas, y a los Señores Canonigos se les de de limosna por cada misa a dos reales y al clero de dicha Cathedral y Parroquias a tres sueldos por cada misa y a los Conventos a real por cada misa. Item quiero que el dia de mi entierro se / f. 2 r. / distribuya a Pobres veynte y cinco escudos y otros veynte y

cinco el dia de mis honrras. Item quiero sean pagadas todas mis deudas, tuertos, e injurias, todos aquellos y aquellas que por verdaad de hallase yo ser tenida y obligada a pagar a qualesquiere personas en qualquiera manera. Item dexo para dar legitima y herencia a todos los que segun drecho, fuero, seu alias debo dexar cada cinco sueldos por bienes muebles y cada cinco sueldos por bienes sitios, con los quales quiero que se tengan por contentos y pagados, y que otra cosa en mis bienes no puedan pretender y alcançar, sino lo que por el presente mi ultimo testamento les fuese dexado si algo fuere. Item quiero que en sufragio de mi Alma y del dicho mi marido y señor Don Juan Sanz de Latras y de mis deudos gasten mis Executores con la brevedad posible tres mil sueldos en misas. Y estas quiero sean a mas de las que he dispuesto se celebren el dia de mi entierro y honrras. Los quales tres mil escudos quiero se gasten en la celebracion de misas en la forma siguiente. En la Yglesia Cathedral de Huesca especialmente en la Capilla del S^o. Christo de los miraglos [*sic*] y en la Capilla de S. Martin que es de dicha casa del Conde de Atares se celebren asta mil escudos, los quinientos escudos para / f. 2 v. / la celebracion de señores canonigos con caridad de dos reales por cada misa y los otros quinientos escudos por el Clero de dicha Cathedral con caridad de tres sueldos por cada misa. Y en las Parroquias de dicha Ciudad se distribuya la cantidad que parecera a mis Executores con caridad de tres sueldos por cada misa. Y la restante cantidad asta cumplimiento de los tres mil escudos se distribuya por los Conventos de dicha Ciudad, dando mayor numero al Convento de S. Francisco, como parecera a mis Executores, con caridad de dos sueldos por cada misa. Item quiero que en la Yglesia Cathedral de Huesca se funde una misa quotidiana perpetua celebradera por los Ses. Canonigos en la Capilla del S^o. Christo de los Miraglos. Para cuya fundacion y dotacion quiero se tomen de mis bienes mil y setecientos escudos en esta forma, los mil y seyscientos para la celebracion de la misa, y los ciento para lo necesario de ornamentos, cera, y Procurador que cobra las rentas del Cabildo. Item quiero que en dicha Cathedral de Huesca se funden doce aniversarios perpetuos solemnes con interesencia personal tan solamente, uno cada mes, el dia que corresponda al que yo muriere, con diez misas reçadas en cada ani / f. 3 r. / versario celebradores por Sñes. Canonigos en la Capilla del S^o. Christo de los miraglos, hechando a vando laz campana mayor de la Yglesia quando se tocaren para la celebracion de dichos Aniversarios, y poniendo seis blandones con el escudo de mis armas en cada uno y en ellos seis cirios, y se haga un paño rico bordadas mis armas de Latras y Agullana para sobre el tumulo que se acostumbra a poner en los Aniversarios solemnes. En todos los quales doce Aniversarios haya de asistir y asista el Vicario General del Sor. Obispo de Huesca y se hayan de avisar personalmente el dia antecedente y le hayan de dar quatro reales de distribucion, de la renta abajo destinada para su distribucion y celebracion, en cada uno de dichos aniversarios, con obligacion de cuydar se celebren, y todo lo demas que se funda en dicha Yglesia. Para cuya

fundacion y dotacion de dichos doce Aniversarios quiero y es mi voluntad se den al cabildo de dicha seo dos mil escudos para la propiedad de ellos, y para hacer el paño rico quiero se gaste de mis bienes ciento y cincuenta escudos, y para compensar los hacheros, o, blandones, y para que el Cabildo tenga obligacion de tomar en cada un año cinco bulas de difuntos, una por mi Alma, y las otras por la del Conde de Atares mi Marido, y de mi Padre y Señor D. Martin de Latras y Agullana y de mi madre y señora / f. 3 v. / D^a. Leonor de Agullana y de mi Hermana D^a. Orosia de Latras y Agullana, dexo cien escudos de propiedad, de cuyo redito se hayan de hacer los dichos seis blandones y hacheros. Ittem quiero que para adornar la Capilla de S. Martin de dicha Cathedral se gasten de mis bienes mil ducados, haziendo un Retablo con sus dos columnas en cada parte y lienço de pintura en medio, dorando de oro todo el semblage y escultura del dicho retablo, y poniendo dos escudos de las armas de la casa de Latras, el uno sobre el frontispicio del dicho retablo y el otro sobre el arco de afuera de dicha Capilla. Y en la fiesta del glorioso S. Martin quiero que en las primeras visperas se pongan en el altar seis belas y se canten visperas con la Capilla de Cantores y organo y doce clerigos, dando a la Capilla de distribucion diez reales, y a los doce clerigos a un sueldo a cada uno y al Sacristan un sueldo y al canonigo que capitulase por la asistencia en dichas visperas y la limosna de la Misa cantada del dia siguiente quatro reales de limosna, la qual Misa quiero tambien se cante con vestires de Diacono y Subdiacono y se les de a un real a cada uno de los que se vistieren / f. 4 r. / y a la Capilla otros diez reales y al Organista por las Visperas y Misa tres reales, al Maestro de ceremonias un real y al sacristan un sueldo. Y asi mismo quiero que la vispera del dia de las Animas se ponga en la dicha Capilla de S. Martin el tumulo con el paño rico que se ha de hacer para los doce Aniversarios con los seis blandones y en ellos seis achas y en el altar seis belas que ardan durante las visperas de difuntos. Y el dia de las Animas se pongan tambien el dicho tumulo con el paño rico y los seis blandones con sus achas y las seis belas en el altar ardiendo todo el oficio de difuntos y para oferta se pongan dos fanegas de trigo, y se celebren en dicho dia en la dicha Capilla en cada un año perpetuamente diez misas con caridad de tres sueldos por cada una y al sacristan que ayudare las misas se le den tres sueldos y al que pusiere el tumulo y paño rico con los acheros otros tres sueldos. Y para que el Cabildo tenga obligacion de cumplir con esto asi el dia del santo como el de las Animas quiero se les den de mis bienes para propiedad trecientos escudos. Ittem dexo al capitulo de Prior, Vicario, Racioneros y Beneficiado de la Parroquial de S. Lorenço de dicha Ciudad de Huesca por la singular devocion que le tengo seyscientos y treinta escudos de propiedad para celebrar tres nonas el dia del santo, el domingo de la infraoctava y el dia de la octava perpetuamente en las quales ha de estar el santissimo sacramento patente con quarenta belas blancas y se ha de llamar la

Capilla de Cantores / f. 4 v. / de la Cathedral. Y ha de asistir en ellas el Vicario General del S. Obispo de Huesca lo qual tengan obligacion de assignarle de parte del dicho Capitulo de S. Lorenzo y de darle quatro reales de distribucion en cada una de ellas, con obligacion de cuidar el dicho Vicario General que se celebren con la dicha solemnidad. Item para fabricar la Yglesia de dichas Madres Capuchinas de la presente Ciudad de Huesca quiero gasten mis Executores tres mil escudos, en los quales quiero esten inclusos los mil reales de a ocho que el Conde mi marido dexo en su testamento para la mesma fabrica. Item quiero que a las Madres Carmelitas descalças desta Ciudad de Huesca se les de quatrocientos escudos de limosna y les ruego me encomienden a Dios. Item quiero se den de limosna al Hospital de Huesca cien escudos. Item quiero que para acabar la Yglesia de mi lugar de Anzanego gasten mis Exexutores cien escudos. Item quiero que de mis bienes funden mis Executores dos mil escudos de propiedad cuya pension anua de cien escudos sea y se reparta en cada un año por los patrones infraescritos en cazar dos moças pobres a cincuenta escudos a cada una. Y el primer año sean hijas del lugar de Latras, el segundo de Atares, el tercero de Xavierregay, el quarto de Anzanego, el quinto de Arto, y el sexto una de mi lugar de Siesso y otra del lugar de Velarra, encargando a los patrones que atiendan a la doncella de mayor edad y necesidad. Y en caso que en el año que tocare / f. 5 r. / a qualquiere de dichos lugares no hubiere donçellas para casar del mismo lugar que de la pension que le tocan depositada en el archivo de la Cathedral de Huesca para quando hubiere moças para casar en tal lugar: y acabando el turno como dicho es buelva a començar por el lugar de Latras y de los otros sucesivamente con el orden dicho perpetuamente. Y quiero se funden cien escudos de propiedad, cuya pension de cincuenta reales sirva para propinas de los Patrones, Notario y Procurador, que cobraren las rentas del dicho legado, dando a cada Patron ocho reales el dia que se pasaren en cada un año las cuentas del dicho legado y al Notario seis reales, y los veinte reales restantes sirvan para el salario de dicho Procurador. Y asi mismo quiero sean Patrones de dicho legado el Vicario General del Sor. Obispo de Huesca y el canonigo mas antiguo de la Cathedral de dicha Ciudad de Huesca y el Padre Retor que fuere de la Compañia de Jesus de la mesma Ciudad. Item quiero que al Colegio de la dicha Compañia de Jesus de la Ciudad de Huesca se des seiscientos escudos para la propiedad, cuya pension que sera treinta escudos se gaste en los tres dias de carnestolendas que esta el santissimo sacramento patente a raçon de diez escudos por cada dia. Y en caso que para esto hubiere ya otra fundacion quiero que sirva para celebrar otras tres fiestas / f. 5 v. / en el dicho Colegio de la Compañia de Jesus. Item quiero que a las Religiosas Carmelitas calçadas de la Asumpcion de la presente Ciudad de Huesca se les de docientos escudos para la propiedad de diez escudos de anua pension la qual sirva en cada un año perpetuamente para la celebrar la fiesta en el dia de la octava del Corpus. Item dexo cien escudos de limosna al Convento de S. Francisco de la Ciudad de

Huesca y por dicha limosna me hayan de celebrar y dezir el dia de mi entierro noveno un oficio de Difuntos con misa cantada y treinta misas reçadas. pero esto declaro sea tan solamente una vez el año que yo muriere. Item quiero que para la Yglesia de mi lugar de Latras se funden docientos escudos de propiedad, cuya pension de diez escudos sirva para comprar aceyte para alumbrar el santissimo Sacramento, y que corra por cuenta del Retor de Latras y Siesso y por el justicia y jurados del dicho lugar de Latras. Del qual legado hayan de dar cuenta al S. Obispo de Jaca quando fuere a visita. Item por quanto puede ser conviniente añadir algo en alguna, o, algunas de dichas fundaciones y legados pios por mi arriba dispuestos y ordenados doy facultad a mis Executores infraescritos para que puedan en ellos disponer y dar de mis bienes y hazienda asta cantidad de / f. 5 bis r. / quinientos escudos del modo y como mas conviniente les pareciere. Item quiero que de las rentas corridas que tengo en el Reyno de Cathaluña en la Ciudad de Girona y otras partes que se hallaren deberseme asta el dia de mi muerte por qualquiere titulo se den mil escudos al Colegio de la Compañía de Jesus de dicha Ciudad de Girona si dichas pensiones corridas y vencidas importaren esa cantidad, o, sino lo que fuere de dichas pensiones y demas bienes libres que me pertenecieren en dicha Ciudad de Girona. Item quiero y es mi voluntad que de la libreria que tengo en la Ciudad de Barcelona se den a mi sobrino D. Francisco Xamat y Corbera y si muerto fuere a su heredero todos los libros en los quales en su principio se hallare escrito el nombre de D. Raphael Xamat. Al qual D. Francisco Xamat le dexo de gracia especial y en señal de amor unas cuentas que tengo de ambar guarnecidas de oro. Item quiero que de las dichas rentas corridas que tengo en Cathaluña y se hallaren debiessen asta el dia de mi muerte se den trecientos escudos de limosna a las Monjas de S^a. Clara de la Ciudad de la Ciudad [sic] de Girona a las quales ruego me encomienden a Dios. Item lo que quedare en dicha Ciudad de Girona / f. 5 bis v. / Reyno de Cathaluña de rentas vencidas y bienes libres los dexo de gracia especial a mi Hermana D^a. Leonor de Agullana con condicion que funde una misa quotidiana en la Cathedral de Girona por las Almas de mis Padres, la qual tenga obligacion de fundar entro un año despues que yo fuere muerta. Item quiero que por la devocion que tengo a la Virgen Santiss^a. del Pilar de Çaragoza se le de una de mis joyas que se hallaren al tiempo de mi muerte aquella que eligieren mis Executores. Y asimismo quiero se de otra joya a la Virgen Santiss^a. de Monserrate aquella tambien que mis Executores eligieren. Item cumplidos todos los supra escritos legados dexo de gracia especial y en señal de amor a mi sobrino D. Melchor de Villalpando y Latras Caballero de la Orden de Alcantara tres mil escudos. Item dexo de gracia especial y en señal de amor a mi sobrino D. Martin Çabater y Agullana los lugares de Liguierre y Mipanas que los tengo libres. Con tal empero [¿passo?] vinculo y condicion, que si muriere sin hijos y Descendientes

legítimos suceda en ellos en dicho caso el que se hallare Señor y Sucesor del Condado de Atares. Item dexo en señal de amor a mi sobrina D^a. Ysabel / f. 6 r. / de Heredia Mendoza y Latras hija de los Condes de Contamina y Dama de la Reyna nuestra señ^a. para una joya trecientos escudos. Item dexo de gracia especial y en señal de amor a D^a. Barbara Oliban docientos escudos para una joya. Item dexo a Theresa Estronat por lo bien que me ha servido cien escudos. Item dexo a Ysabelica Nigo para tomar estado cien escudos. Item dexo a Geronimo Lasala mi Mayordomo cien escudos. Item dexo cada cincuenta escudos a Francisco Cator mi Gentil Hombre, al Enano Marco Çenarbe y a la Enana Maria Cañer. Item quiero que a todos los Criados que se hallaren en mi servicio al tiempo de mi muerte se les de lutos a disposicion de mis Executores y que se les de alimento habiendo en mi casa por todo un mes despues del dia de mi muerte. Item declaro que si durasse mi vida se hubieren cumplidos dichos legados, o, alguno de ellos en todo, o, en parte, en tal caso se entienda haberse cumplido con los que dexo en este mi ultimo testamento en respeto de aquello que en vida hubiere dado y executado. Item por quanto en virtud del testamento de mi marido y Sor. D. Juan Sanz de latras puedo disponer de la renta y usufructo del estado de la casa de Latras de un año despues de mi muerte declaro ser mi voluntad que si acaso no fueren sufficientes para cumplimiento de todos los / f. 6 v. / infrascriptos legados los bienes que yo tubiere en ser al tiempo de mi muerte que puedan mis Executores valerse de dichas renta y usufructo que dexo a mi universal heredero infraescrito porque es mi voluntad que primero se cumplan por mis Executores todos los dichos legados que el dicho mi heredero pueda introducirse en cosa alguna de mi universal herencia. Item cumplidas todas las cosas por mi arriba dispuestas y ordenadas de lo mejor y mas efectivo de todos mis bienes por mis Executores infraescritos si quiere la mayor parte de ellos de los restantes bienes sitios y drechos libres a mi pertenecientes habidos y por haber en el presente Reyno de Aragón, los quales quiero haber y ha los muebles por sus propios nombres y especies nombrados y especificados y los sitios por una, dos, o, tres, o, mas confrontaciones confrontados, limitados y designados debidamente y segun fuero, heredero mio universal hago e instituyo al que succediere en el Condado de Atares y Varonias de Latras. Item porque es mi voluntad que esta mi disposicion y testamento subsista y sea firme y valedero quiero que en caso que yo hiziese otro Testamento, o, Testamentos, Codicilo, o, Codicilos, no derogen ni anulen ni revoquen en cosa alguna lo dispuesto y ordenado por mi en este ultimo testamento sino en caso que en el testamento, o, Codicilo que hiziere pusiere en su principio las palabras que solia dezir la Santa Madre Theresa de Jesus: Misericordias Domini in aeternum cantabo. Con que declaro que qualquiere otro testamento, o, Codicilo, que hiziere sin las dichas palabras: miseri cordias Domini in aeternum cantabo, sea nulo y de ninguno effecto como si tal testamento, o, Codicilo por mi hecho y ordenado no fuese. Item nombro

Executores y Albaceas de este mi ultimo testamento al Iltmo. Sor. D. Fernando de Sada y Azcona Obispo de la presente Ciudad de Huesca y a D. Jacinto Latras Canonigo de la Cathedral de Huesca y al Dor. Joseph Santolaria Canonigo de la mesma Cathedral y al retor del Colegio de la Compañia de Jesus de Huesca y a D. Luis Sabater mi cuñado y a mi hermana D^a. Leonor Sabater y Agullana y a mi Primo Don Antonio de Perapertusa Vizconde de Joc y a D. Juan Sarriera y de Gulp Conde de Valterra. A los quales dichos Executores y Albaceas testamentarios de fuero vel alias darles debo y puedo. Y quiero y es mi voluntad que usen del mismo poder y que yo tengo en mis bienes para cumplir todos los legados por mi arriba dispuestos y ordenados antes que mi heredero pueda introducirse en la dicha universal herencia. Item declaro que por muerte del Iltmo. Sor. D. Fernando de Sada sea Executor el que fuera Sor. Obispo de la presente Ciudad. Y que por muerte del Canon^o. Santolaria el que fuere Vicario General del Sr. obispo de Huesca. Y asi mismo nombro en executor a mas de los dichos al Pe. Martin Alfonso Religioso de la Compañia de Jesus [*esta última disposición -la del último "Item"- presenta otra caligrafía y parece un añadido*] / f. 7 v. / Este quiero sea mi ultimo testamento y disposicion de todos mis bienes asi muebles como sitios habidos y por haber en todo lugar, el qual quiero valga por testamento y sino por Codicilo y sino por ultima disposicion, o, en aquella mejor manera y forma que de fuero seu alias valer puede y debe. fecho fue aquesto en la Ciudad de Huesca a veynte y tres dias del mes de Febrero del año mil seiscientos sesenta y ocho.

yo doña Madalena sanz de latras y agullana Condesa de Atares otorgo dicho testamento

De las quales cosas sobredichas y cada una de ellas [¿?] del dicho Iltmo. y Rsmo. Sr. Obispo de Huesca, fue por mi dicho notario hecho y testificado el presente instrumento publico muy muchos etc. Large fiat etc.

Etc. Qui supra proxime nominat.

Apruebo el borrado entre las palabras, dice la

Y no ay mas que salvar”.

1668, febrero, 24

Huesca

El cabildo de la seo oscense se obliga a celebrar una misa por el alma de la condesa de Atarés por diversas fundaciones realizadas en la catedral.

A.C.H. *Annales desde el año 1631 hasta el año 1682*, ff. 481 v.-482 r.

“A 24 de febrero el Cabildo se obligo a celebrar una misa por el alma de la Condesa de Atares como consta por acto testificado por mi haber por haber recibido de la dicha mil y setecientos escudos por la propiedad de la fundacion de una misa y unas trescientas libras para cumplimiento de dos mil escudos para las fundaciones que se declarase para despues de sus dias consta por acto restificado por mi [*Vicencio Santapau, notario del cabildo*]”.

15

1669, julio, 5

Tudela

Carta de poder otorgada por el pintor Vicente Berdusán al arquitecto Pedro Salado para cobrar las cantidades concertadas por la realización de diez cuadros para un retablo de una capilla del convento franciscano de Jesús en Zaragoza.

A.H.P.T., not. Diego Felipe de Ocón, años 1669-1670.

Reproducido en: CASADO ALCALDE, 1978, p. 535, nota 36.

“Sepan quantos la Presente y Publica carta de Poder veran et oyran como en la ciudad de Tudela del Reyno de Navarra a los cinco Dias del mes de Julio del año mil seyscientos y sesenta y nueve ante my el escribano publico y los testigos abaxo nombrados Parecio Presente Vicente Berdussan Pintor Vecino de la dicha ciudad a quien yo el escribano Doy fe conozco y Dixo que el suso dicho a echo diez quadros de diferentes echuras Para un Retablo de una capilla del conbento de Jesus de la orden de san Francisco de la ciudad de caragoca de el Reyno de aragon Por orden de Pedro salado arquitecto Vecino de la dicha ciudad de caragoca a cuenta de las señoras doña margarita Murillo y Doña Magdalena gomez vecinas de la dicha ciudad de caragoca quienes los an de pagar. Y por los dichos quadros se le deven setenta escudos de a diez Reales en que aquellos eran concertados. Y por ocupacion que tiene no puede yr en persona a Recevir la dicha cantidad y dar quitamientos y apocas de su Recibo Por el presente y ha tenor certificado de drecho dixo da todo su poder Cumplido qual en tal casso se Requiere y es necesario es asaber al dicho Pedro salado ausente bien asi como si fuesse presente et yo el escribano por el aceptante Para que en nombre del otorgante y Representando su misma persona y drechos Pueda aber Recibir y cobrar aya Reciba y cobre de las dichas personas doña Margarita murillo y Doña magdalena gomez y de cada una y qual quiera de sus mercedes o de sus criados o mayordomos o de dichos quales quiera personas por cuenta de quien corre la obligacion de Pagar los dichos quadros que a echo Para la dicha capilla los dichos setenta escudos de a diez Reales y Recividos que sean puedan el dicho su procurador dar y otorgar de y otorgue quitamientos y cartas de pago apocas fin y quito en forma debida [...] de todo lo qual Requerio a mi escribano publico y lo otorgo assi allandose presentes por testigos Martin de mied y sebastian de sola vecinos de la dicha ciudad y firmo el otorgante con my el escribano a todos los quales doy fe conozco

=balga para=

Vicente Berdusan
Passo antemy

Diego Phelype de ocon escribano”.

1670, abril, 4

Huesca

Fundación de sendas capellanías por legado testamentario del conde de Atarés en Javierregay y Latrás. Se cita por la copia certificada por el notario de Jaca Juan López (hay otra hecha en 1769 a instancias de Miguel Nolvos, administrador de la casa y estados del conde de Atarés, certificada por el notario de Zaragoza Ramón Díez y Ara).

A.D.J., sig. 67-7. Javierregay y Latrás.

También: A.H.P.H., sección Protocolos, not. Pedro Miguel de Latre, sig. 1978 (1670), ff. 164 v -175 v.

“In Dei Nomine manifiesto sea a todos que en el año contado del nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo mil seiscientos y setenta dia es a saber que se contava quatro del mes de Abril en la Ciudad de Huesca ante la presencia de mi Pedro Miguel de Latre notario publico y testigos infrascritos parecieron personalmente el Rdo. Padre Martin Alfonso religioso de la Sagrada Religion de la Compañia de Jesus y Rector proxime pasado del Collegio de la Compañia de Jesus de la dicha Ciudad y rector electo del Collegio de la Compañia de Jesus de la Ciudad de Urgel en el principado de Cataluña y morador y residente aun en el dicho Collegio de la dicha Compañia de Jesus de la dicha Ciudad de Huesca en nombre y como executor nombrado por el Ilustrisimo Señor Don Juan Sanz de Latras Cavallero del Habito de Santiago y Con // de de Atares domiciliado que fue en la dicha Ciudad de Huesca por el ultimo testamento de aquel el qual fue fecho en la dicha Ciudad a veinte y seis dias del mes de Agosto del año mil seiscientos sesenta y seis recibido y testificado por mi dicho Pedro Miguel de Latre Nottario Publico el presente testificante y el Ilustre Señor Doctor Joseph Santolaria Canonigo y Maestro escuela de la Santa Iglesia Cathedral Universidad y Estudio general de la dicha Ciudad de Huesca y Cathedratico de Prima en aquella jubilado en la de Canones y actual en la de Leyes domiciliado en dicha Ciudad en nombre y como executor nombrado siguiere subrrogado = Por el Ilustrisimo Señor Don Fernando de Sada y Azcona por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostolica Obispo de Huesca del Consejo de su Magestad de buena memoria del dicho Illustrisimo Señor Conde de Atares por muerte del muy Ilustre Señor Doctor Don Antonio Oliven Canonigo y Vicario General de dicha Ciudad y obispado executor que fue nombrado por dicho Señor Conde en el dicho su ultimo testamento arriba // recitado y calendado segun que de la dicha su nominacion siguiere subrrogacion parece y es dever por instrumento publico que fue hecho en la dicha Ciudad de Huesca a veinte y dos dias del mes de Abril del año proxime pasado de mil

seiscientos sesenta y nueve recibido y testificado por Martín Betran domiciliado en la dicha Ciudad de Huesca Nottario publico por Autoridad Real y regente la escrivania eclesiastica de dicha Ciudad los quales dichos Padre Martin Alfonso y Doctor Joseph Santa Olaria executores sobredichos dixeron, que atendido y considerado el dicho Ilustrisimo Señor Don Juan Sanz de Latras Conde de Atares sobredicho por el dicho su ultimo testamento arriba recitado y calendado quiso mando y dispuso que por sus executores fuesen instituidas y fundadas dos Capellanias la una en la Iglesia Parroquial de su Lugar de Xavierre Gay y la otra en la Iglesia Parroquial de su lugar de Latras ambas de Patronado laical de fundacion y dotacion nutuales y amobibles de mil y docientos sueldos jaqueses de annua renta y mil y docientas libras jaquesas de pro // piedad cada una con la nominacion de Patron condiciones y forma y manera en dicho testamento expresadas y contenidas y con las demas clausulas que a dichos sus executores pareciere [*sigue la licencia dada al P. Martín Alfonso para hacer y otorgar las mandas testamentarias por el P. Jacinto Piquer, prepósito provincial de la Compañía de Jesús en la Provincia de Aragón, en Gerona a treinta de septiembre de 1666*] [*sigue el inserto hecho por el notario de una cédula de papel donde se contienen las instituciones y órdenes de la fundación*] [*Siguen las actas de visita de 1719 a 1767*]”.

1670, abril, 4

Huesca

Propuesta del cabildo para hacer dos testas de plata de San Orencio y San Martín como ejecución del testamento del obispo Fernando de Sada y Azcona y ofrecimiento del canónigo Santolaria para cubrir la diferencia de coste, a cambio de algunas prerrogativas en el uso cultural de dichas testas en la capilla de San Martín y de San Joaquín.

A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

“Die 4 Aprilis in Capto. de culto divino in quo [*mención a los canónigos ausentes*] fue propuesto que atendido que el Sr. Obpo. D. Fernando de Sada, y Azcona avia dexado en su testamento mil escudos para que con ellos se hiziera una testa de plata del glorioso San Orencio y su peaña para llevarla en las procesiones lo qual ultimo no era necesario por haver ya en San Lorenzo, parece seria mas en aumento del culto divino el comutar lo que se avia de gastar en la peaña en hazer otra testa para correspondencia de la dicha de San Orencio, y que podia ser de San Martin obispo y aunque para lo dicho se juzgara era menester 1200 escudos para que la sacristia en lo dicho no tuviera gasto ofrecio el Canonigo Santolaria aplicar esa cantidad de alguna de las execuciones que tenia encomendadas por entender que avia de ser muy en aumento del culto divino pero que suplicava al Cabildo que la testa de San Martin se huviera de sacar, y poner en la capilla de San Martin de la misma Cathedral, y las dos de San Orencio y San Martin el dia de San Joseph, y San Joachin en la capilla de San Joachin de la misma Iglesia y que para lo dicho fundaria distribucion de 4 sueldos para el sacristan a cuyo cargo estuviera el sacarlas por cada una de las dichas festividades. Y el Cabildo en conformidad encargo a dicho Sr. Santolaria el disponer se hicieran dichas testas dexandolo todo a su libre facultad, y disposicion esperando que en su direccion se harian con toda perfeccion [...]”.

1670, abril, 5

Huesca

Aplicación de consignación de doscientas cincuenta libras jaquesas para la fábrica de la capilla de san Martín por los ejecutores testamentarios de Magdalena Sanz de Latrás y Agullana.

A.H.P.H., sección “Protocolos”, not. Pedro Miguel de Latre, 1670 (sig. 1978), ff. 178 r.-182 r.

Citado en: FONTANA CALVO, 1998, p. 154 (nota 293).

“/ f. 178 r. / Aplicacion y consignacion [*al margen*]

Die quinto mensis Aprilis anno domini MDCLXX osca [*encabezamiento*]

Eodem Die osca que Nosotros el Dor. Josef Santolaria Maestroescuela de la Santa iglesia cathedral universidad y estudio general de la ciudad de Huesca y canonigo de la misma iglesia cathedratico de prima en la dicha universidad y estudio general jubilado en la de Canones y actual en la de leyes domiciliado en la dicha ciudad El Padre Gil Vallester religioso de la sagrada religion de la compañia de Jesus y Rector del colegio de la compañia de jesus de la dicha ciudad de Huesca como tal Rector de dicho collegio El Padre Martin Alfonso religioso de la misma religion de la Compañia de Jesus y Rector ellecto del collegio de la compañia de Jesus / f. 178 v. / de Jesus [sic] de la ciudad de Urgel del Principado de Cataluña residente en el dicho collegio de la compañia de Jesus de la dicha ciudad de Huesca. Y don Antonio Abarca cavallero noble del presente Reyno domiciliado en la misma ciudad de Huesca en nombre y como Procurador legitimo de la egregia y noble señora doña Leonor de Agullana Sanz de Latras muger de don Luys Çabater cavallero noble del dicho Principado de Cataluña domiciliada en la ciudad de Barcelona executora del ultimo testamento alma y conciencia de la Illma. Sa. doña Madalena Sanz de Latras y Agullana condessa de Atares y viuda relictas del qº. Illmo. Sor. don Juan Sanz de Latras / f. 179 r. / cavallero del havito de Santiago Gentilhombre de la Camara de su Magestad y conde de Atares domiciliada que fue en la dicha ciudad de Huesca su hermana constituido mediante instrumento publico de poder hecho en la villa de Castelfollit del dicho Principado de Cataluña a diez y siete dias del mes de Abril del año proxime passado mil seiscientos sessenta y nueve recebido y testificado por Cosme Damian far Notario publico por autoridad real de la ciudad de Barcelona [*siguen los datos de protocolización y apertura del testamento*] / f. 180 r. / [...] Ittem Por quanto / f. 180 v. / puede ser conveniente añadir algo en alguna, o, algunas de dichas fundaciones y legados por mi arriba dispuestos y ordenados doy facultad a mis executores infratos para que puedan

en ellos disponer y dar de mis bienes y hacienda hasta cantidad de quinientos escudos del modo y como mas conviniente les pareciere Nosotros los sobredichos executores y Procurador sobre dicho en los dichos nombres respectivamente usando del poder y facultad a nosotros y a la dicha principal de mi dicho Procurador dado y concedido por dicha S^a. testadora por el dicho y arriba recitado y calendado testamento y en virtud de la clausula en aquel puesta y contenida y arriba inserta Haviendo / f. 181 r. / considerado con maduro acuerdo y como se debia la fabrica que dicha Señora condessa por el dicho su testamento dispone se haga de la capilla del Señor San Martin en la dicha Seo de dicha ciudad y el legado que la misma Señora condessa deyo por dicho su testamento para las festividades de los tres dias de Carnestolendas en el dicho collegio de la compañia de Jesus de dicha ciudad de Huesca Y haver conocido y hallado que para el cumplimiento de la dicha fabrica de la dicha capilla del Señor San Martin y para que aquella quede con la perfeccion y grandeza que es justo et de concurrencia y aun necesidad el haver de gastar mas canti / f. 181 v. / dades de las que dicha señora condesa deyo por dicho su testamento y para ello sean menester doscientas y cinquenta libras jaquesas. Y assi mismo para que dichas tres festividades de los dichos tres dias de Carnestolendas en cada un año se hagan con la solemnidad que se debe sea necesario y concurrente el gastar y emplear en dicha fundacion otras doscientas y cinquenta libras jaquesas Por tanto et. ali de grado etc. en aquellas mejores etc. de los bienes y universal herencia que fueron y quedaron de la dicha Illma. Señora condessa de Atares, Y para el cumplimiento de la dicha fabrica de la dicha capilla del Sor San Martin y fundacion de las festi / f. 182 r. / vidades de los dichos tres dias de Carnestolendas respectivamente como arriba se dice aplicamos, tomamos, asignamos y consignamos dichas quinientas libras jaquesas y prometemos gastarlas y emplearlas en las sobredichas fabrica de dicha capilla y fundacion de festividades de dichos tres dias de Carnestolendas. Y con esto Prometemos [...] etc y de no contravenir etc la obligacion de los bienes y rentas de dicha nra. execucion assi muebles assi sittios etc. large fiat

Testes Josef [¿Pomar?] y Pablo Marco estudiantes osca havit.”

1670, julio, 13

Huesca

Acto público en el que el notario Miguel Lardiés da fe y copia la partida de defunción de Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés, a instancias de Jaime Trallero, estudiante.

A.H.P.H., sección “Protocolos”, not. Miguel Lardiés, años 1664-1673 (sig. 1123), ff. 14 r.- 15 v.

Reproducido parcialmente en: LOZANO LÓPEZ, 1996-1997, p. 428, nota 31.

“Acto publico de muerte [*al margen*]

Die 13 mensis julii año 1670 osca [*encabezamiento*]

In Dei Nomine Amen sea a todos manifiesto que en el año contado del nacimiento de nuestro señor Jesu christo de mil seiscientos y setenta dia es a saber que se contaba a trece del mes de julio en la ciudad de huesca Ante la presencia del licenciado Pedro Abadias capellan maior en la Santa Yglesia Catedral de la dicha ciudad de huesca presentes yo Miguel de Lardies notario y testigos infrascriptos Parecio personalmente Jaime Trallero estudiante havitante en dicha ciudad de huesca el qual dixo y expuso al dicho capellan maior que para ciertos y destos fines le convenia copiar y transumptar del libro donde estan escritos los muertos en dicha parroquia de dicha Santa Yglesia Catedral de dicha ciudad de Huesca en que dia murio Don Juan Sanz de Latras conde de Atares para lo qual de pidia y en quanto fuere necesario le requiria y le requirio exhiviesse ante mi dicho notario y testigos infrascriptos el original libro de los muertos en dicha parroquia. El dicho Capellan maior / f. 14 v. / adereciendo a dicha peticion teniendo en su mano un libro aquello presento ante mi dicho notario para dicho fin afirmando como afirmo, e, hizo fee ser y que hera el libro original donde estan escritos los nombres y sobrenombres de los que han muerto en dicha parrochia y en dicho libro yo dicho notario y testigos infrascriptos vimos estar y que estaba escripta una partida del tenor siguiente = en 27 de agosto de 1666 se enfermo en las capuchinas don Juan de Latras conde de Atares recibio los sacramentos santos hizo testamento recibio Pedro de Latre notario del numero de huesca y el dicho Jaime Trallero requirio a mi dicho notario le hiciesse fee de ello con instrumento publico transumptando y sacando copia de dicha partida y comprobandola con aquella y hecha dicha comprobacion le diesse fee de ello con instrumento sacado en publica firma. Yo dicho notario vista y leida en dicho libro la dicha partida aquella transumpte en la nota original del presente instrumento copiandola de palabra a palabra y comprobandola bien y fielmente assi que comprobaba en todo y por todo con la partida sobredicha de dicho libro de la manera y como de parte de arriba esta

dicho y escrito de las quales cosas cada una y la otra de ellas yo dicho notario requerido como dicho es hiçe y testifique el presente acto publico siendo a ello presentes testigos Domingo Herigoi y Felipe de Sadaba mancebos residentes en la ciudad de huesca para ello llamados y rogados ex quibus fiat large.

Testes los dichos Domingo Herigori y Felipe de Sadaba mancebos havitantes osca”.

1672, agosto, 20

Gea de Albarracín

Bendición del retablo mayor de la iglesia parroquial, así como del trasagrario y de la capilla y altar de la Virgen del Pilar.

A.P.G.A., *Quinque Libri 2º* (1672-1751), s.f. (reverso de la portada).

“En veinte de agosto del año 1672 logro esta villa lo que mas desseava pues llego aver vendecir el retablo Mayor de esta iglessia pia del Patron Ilte. y esclarcido de nuestro pueblo Glorioso Sn. Bernardo con asistencia tambien del Ilte. Gobernador Dn. Po. Dolz de espejo y Arnal, que prosiguiendo con su devocion dio de limosna para que se hiziera el retablo por su merced, y su esposa y consorte Sa. Dna. Josepha Andres y Camarena trescientas fanegas de trigo. Bendixo pues el retablo mayor el Sr. Dr. Dn. Francisco Xarque dean de la 1ª yglesia Cathedral de Sª. Maria de Albarracin.

Con licencia del Iltmo. y Rmo. Sr. Obispo Don Iñigo Royo, y tambien bendixo el trassagrario y Capilla y altar de la Virgen Santissima del Pilar q. es Capilla particular del ille. Sr. Dn. Pº. Dolz espejo y Arnal. Siendo vicario el lido. Gabriel Phelippe.

Laus deo honor, et gloria”.

1673, septiembre, 21

Monasterio de San Victorian (Huesca)

Licencia del obispo de Albarracín Íñigo Rojo para fundar un convento de carmelitas en Gea de Albarracín.

A.P.G.A., Carpeta “Documentos del Archivo Parroquial de Gea referentes al Convento del Carmen”.

“Nos Don Íñigo Rojo por la gracia de Dios, y de la Sta. Sede Apostolica Arcobispo Furritano, obispo de Sta. Maria de Albarracin, electo obispo de Barbastro del Consejo de su Magd. G^a. Por quanto por parte del Ilte. Conde de Fuentes se nos ha representado, que el conde su Padre de feliz recordacion le dexo encargado en su ultimo testamento fundase un convento de Religiosos de nra. sra. del Carmen calçado, y que desea en cumplimiento de su voluntad, y execucion de los piadosos, y stos. fines, que a ello le movieron, contribuir, y dotar dicho convento en la villa de Exea [*sic*] de nra diocesi, cuia poblacion es numerosa, y el territorio competente de manera que puedan sustentarse doce Religiosos por lo menos; para cuio efecto nos ha pedido licencia. Y porque tan Sta. obra y como lo esperamos de la divina clemencia ha de ceder en maior gloria y honra de Dios nro. sr. y de su Sma. Madre, y en mucho provecho, y utilidad de las almas: Por las presentes, usando de nra autoridad ordinaria, y delegada concedemos dicha licencia y mandamos a nro vicario general, que servatis servandis, admita dicha fundacion, dando los despachos que fueren necesarios, y executando lo demas que convenga hasta su debido efecto; que para ello, y todo lo incidente, dependiente, anexo, y conexo, y en otro qualquier modo le concedemos y damos especial poder tan lleno, y cumplido, como es necesario, y de derecho se requiere. En fe de lo qual mandamos despachar las presentes firmadas de nra mano, selladas con nro sello, y referencias dadas por nro secretario infrascripto. Doy en el Rl Monast^o. de San Vitorian a 21 de setiembre de 1673.

Arpo. opo. de Albarracin [*rubricado*]

Por mandado de su Sria. Iltma. Fr. Juan Martinez de Morentin secr^o.
[*sello en seco*]”.

1673, octubre, 1

Zaragoza

Licencia, consentimiento y poder dados por Juan Miguel Fernández de Heredia, conde de Fuentes, para la construcción de un convento de carmelitas en la villa de Gea de Albarracín, y nombramiento como procurador, a tal efecto, a Pedro Dolz de Espejo.

A.H.Prot.Z., not. Juan Francisco Sánchez del Castellar, año 1673, ff. 2364 v.-2368 r.

“Die Primo mensis octobry anno MDCLIII Cesta. [*encabezamiento*]

Licencia consentimiento y Poder [*al margen*] Eodem dii, que yo Don Juan Miguel Fernandez de Heredia Cavallero del havito de Calatraba y Comendador de la encomienda de Monrroyo y Peñarroya y sus Anexos, conde de Fuentes y Marques de Mora y señor de la varonia de Alcarraz y de la villa de exea [*sic*] de Albarracin domiciliado, en la Ciudad de Caragoca en nombre y como Conde de Fuentes y Señor que soy de la dicha mi villa de eja de albarracin en dicho nombre atendido y considerado que el ilustrisimo señor Don Juan Fernadez de eredia Caballero del abito de Calatraba y Comendador que fue de la dicha encomienda de monrroyo y peña roya y sus anesos Conde de Fuentes y marques de mora domiciliado que fue en dicha ciudad mi padre y señor viniendo la muerte /o/ en otra qualquiere manera hizo / f. 2365 r. / y ordeno su ultimo testo y ultima boluntad ordinacion y disposicion de todos sus vienes asi muebles como sitios censales treudos drechos procesos instancias y acciones donde quiere avidos y por aver y por el qual quiso y fue su boluntad se fundase un Convento de la obserbancia /o/ recoletos de la orden de nuestra señora del Carmen Calcados /o/ descalzos segun que mas largamente consta parece por dicho si testo el qual por su Señoria fue echo y otorgado en la presente Ciudad a doce dias del mes de abril del año mil seiscientos y sesenta por Juan Francisco ibañez de aoiz / f. 2365 v. / y Juan Francisco sanchez del Castellar Notarios del numero de dicha Ciudad simul comunicantes recibido y testificado. Por tanto et alias en aquellas mejores via modo forma y manera que acer lo puedo y debo de mi buen grado y cierta ciencia doy y concedo mi consentimiento y licencia a la sagrada religion de nuestra señora del Carmen de la obserbancia calcados de la provincia de aragon para que pueda fundar y funde un convento de religiosos carmelitas calcados debajo la inbocacion de nuestra señora del Carmen y de mi Gloriosisimo patriarca san Joseph mis patrones y adbogados en la dicha mi villa de eja de albarra / f. 2366 r. / cin para lo qual acer y ejecutar como señor que soy de aquella le doy y concedo mi consentimiento y licencia tan largo y bastante qual conviene y es necesario y de fuero y drecho le puedo dar conceder y atribuir y asimesmo sin la bocacion de dichos procuradores por mi antes de

aora constituidos y nombrados aora de nuevo de mi buen grado y cierta ciencia
 constituyo y nombro en procurador mio a don pedro dolz de espejo y Garces
 infançon Governador del dicho mi Condado de fuentes domiciliado en la
 Ciudad de Teruel ausente vien asi como si fuera presente / f. 2366 v. / y
 especialmente y espresa para que por mi y en mi nombre como conde de fuentes
 y señor que soy de la dicha mi villa de eja de albarracin del dicho mi Condado
 de fuentes pueda el dicho mi procurador acer y otorgar aga y otorgue una
 Capitulacion y Concordia y fundacion de un Convento que se a de acer y fundar
 en la dicha villa de eja de albarracin de la Sagrada Religion de Carmelitas
 Calcados de nuestra señora del Carmen de la inbocacion de nuestra señora del
 Carmen y del patriarca san Josepf mis patrones y adbogados y esto con la
 dicha / f. 2367 r. / Sagrada Religion de nuestra señora del Carmen de la
 obserbancia Calcados de la provincia de aragon con los drechos de patronados
 obligaciones condiciones asignaciones de vienes pactos capitulos y condiciones
 que al dicho mi procurador parecera y sera vien visto iciendo y otorgando en
 razon de lo arriba dicho una escritua de Capitulacion y Concordia y fundacion
 de dicho convento con las clausulas luiciones obligaciones firmecas y
 seguridades que a dicho mi procurador parecera y sera vien visto obligandose a
 su cumplimiento mi persona y todos mis vienes muebles y sitios avidos y por
 aver donde quiere con las / f. 2367 v. / Clausulas de enparamiento precario
 constituto aprension ejecucion inventariacion de vienes muebles bariacion de
 juicio sentenciacion y sumision de jueces y satisfacion de castas que para todo
 lo sobredicho le doy i concedo todo mi poder tan largo y bastante qual conviene
 y es necesario y de fuero y drecho le puedo dar conceder y atribuir de tal
 manera que por falta de poder no deje de surtir la presente escritura su devido
 efecto prometo aver por firme balido y seguro perpetuamente todo aquello que
 por el dicho mi procurador sera echo dicho y procurado y a que [¿?] rebocar en
 tiempo alguno la obligacion / f. 2368 r. / que a ello ago de mi persona y vienes
 muebles y sitios avidos y por aver donde quiera. Fiat large =

Testes Mossen Juan de Arilla presbitero y Pedro Pasqual havitantes en dicha
 ciudad.

Yo don Juan Miguel Fernandez de Heredia conde de fuentes Ms. de Mora
 otorgo lo sobredicho.

Yo Mossen Juan de Arilla soy testigo de lo sobredicho.

Yo Pedro Pasqual soi testigo de lo de los [sic] sobredicho.

Testo que no ay que salvar segun fuero =”.

1673, octubre, 9

Gea de Albarracín

Acto público de concordia para la creación y fundación de un convento de carmelitas en Gea de Albarracín.

A.P.G.A., Carpeta “Documentos del Archivo Parroquial de Gea referentes al Convento del Carmen”.

“Acto publico de concordia hecho y otorgado entre partes. La una el Rdo. Pe. Presentado fr. Franco. Martin Prior del convento de Rubielos de la orden de N^a. S^a. del Carmen. en dichos nombres = Y la otra el Iltre. Dn. Pedro Dolz de Espejo y Arnal como Prodor. del Iltmo. Sr. Conde de Fuentes sobre la creacion y fundacion del nuebo convento de la villa de Xea de Albarracin de la orden de N^a. S^a. del Carmen como adentro se contiene. // Dei Nomine Amen sea a todos manifiesto que el año contado del nascimiento de Nuestro Señor Jesuchristo de mil, seyscientos settenta y tres, dia es a saber que se contaba y conto a Nuebe de octubre en la Villa de Xea de Albarracin del Iltmo. Sr. Conde de Fuentes. Ante la presencia de mi Juan Corte Not^o. y testigos infrascriptos comparecieron y fueron personalmente constituydos de una parte el Rdo. Padre Presentado fray Franco. Martin carmelita calzado Prior del Convento de Ruvielos, Comissario que dixo ser, para efectuar una fundacion de el Convento de Carmelitas calzados en la dicha y presente Villa de Xea de Albarracin, nombrado en tal Comissario por el Rmo. P. Maestro fray Raymundo Lumbier Vicario Provincial de la Provincia / / de Aragon Nabarra de la Religion de Nuestra Señora del Carmen de la regular observancia et aun como Procurador que dixo ser de la Sagrada Religion, y con obligacion de hazer [*¿lohar?*] esta escritura a la dicha su sagrada religion. Y Don Pedro Dolz de Espejo, y Arnal, Infanzon y Ciudadano de la Ciudad de Teruel y en ella domiciliado y de presente hallado en dicha Villa de Xea, Gobernador del estado y condado de Fuentes, Marquesado de Mora, Xea y su partido, en nombre y como Procurador legitimo quees de el Iltmo. Sr. Don Juan Miguel Fernández de Heredia Cavallero del habito de Calatraba Comendador de la Encomienda de Monrroyo y Peñarroya y sus annexos, Conde de Fuentes, Marques de Mora, Señor de la Varonia de Alcarraz y de dicha Villa de Xea, constituydo por su Señoria Iltmo. mediante Instrumento publico de poder / / que hecho fue en la Ciudad de Caragoza el primero dia de los presentes mes y año arriba calendados, y por Juan Francisco Sánchez del Castellar Notario del numero de dicha Ciudad de Caragoza, recibido y testificado, habiente poder en aquel para hazer, y otorgar lo infrascripto, segun que a mi el dicho, e, infrasto. Notario legitimamente consto,

y, consta, por dicho tenor de que doy fe, de parte otra; las quales dichas partes, y cada una dellas dixeron que attendido y considerado que el dicho D. Pedro Dolz de Espejo y Arnal como Pror. sobre dicho del dicho Iltmo. Sr. Conde de Fuentes su principal haya hecho erigido y fundado en esta Villa de Xea un nuevo Conbento de nuestra señora del Carmen de la antigua y regular obserbancia, sola imbocacion de nuestra // Señora del Carmen y del gloriosissimo Patriarca San Joseph, del qual dicho conbento y su fundacion haya tomado possession quieta y pacifica el dicho Padre Presentado fr. Franco. Martin como Comissario sobre dicho y Presidente de dicho Conbento como parece por su Acto hecho el dia de hoy y poco antes de la confeccion del presente y por mi dicho, e, infrasto Nottario recibido y testificado; y por quanto entre dichas partes se han concurrido y aprestado en hacer entre aquellas la presente escritura de Concordia que Por tanto dichas partes en dichos nombres y cada uno dellos de grado y de sus ciertas ciencias certificadas bien y enteramente // de todos sus hechos respective haian y otorgaran la presente concordia con los pactos y condiciones siguientes. Primeramente esta pactado y concordado entre dichas partes que para ayudar a bien morir y tener el consuelo espiritual los vecinos de dicha Villa de Xea deban de asistir los Religiosos de dicho Conbento siempre que fueren llamados de dia y de noche.= Item que dichos religiosos y Conbento de dicha Villa de Xea deban de esconjurar en tiempo de nublado y tocar las campanas de dicho conbento. Item que siempre que por el Justicia y Jurados de dicha Villa de Xea // se hiciesse recado al Prior o superior de dicho Conbento que necesitase dedos Religiosos Confesores para que vayan a la fuensanta o Santo Cristo de Albarracin adonde los vezinos de dicha Villa de Xea van en procession deba de dar licencia el Prior o Suprior para que vayan para el consuelo espiritual de dicha Villa y suus vezinos por si quisieren confesar como muchos acostumbran en dichos dias y santuarios corriendo por cuenta de la Villa el darles lo necesario a los Religiosos assi de comida como de bagajes. Item que si llamassen para mayor sufragio a los entierros a la Comunidad de dicho conbento de nra. S^a. del // Carmen de dicha Villa de Xea para asistir en la Iglesia a las defunciones por cada un Religioso se deva de dar dos sueldos de caridad y si les dieren orden que celebren a los Religiosos por el Alma del difunto se les de dos sueldos mas y esto se entienda en los Religiosos sacerdotes que se hallaren en los actos de la defuncion; y por obiar pleytos se declara y concorda entre dichas partes que en cualquiera funcion que concurriere el prior o Suprior y demas Religiosos en forma de Comunidad con el Vicario y clerigos de la Iglesia de dicha Villa de Xea que vayan delante de dichos Vi^o. y clerigos y concurriendo dichos Prior o superior y Religiosos en el coro de la Iglesia // Parroquial de dicha Villa de Xea presida a todos el Vicario o el que hiciere en el sus veces y a la mano derecha de este se asiente el prior i Suprior, [¿?], Presidente de dicho conbento y consecutivamente a los Religiosos dividiendose

en dos coros.= Item assimismo se pacta, declara, y concorda entre dichas partes que si por devocion se quisiere enterrar algun vezino o habitador de dicha Villa de Xea en dicho Conbento que haya de ser pagando primero el drecho a la Iglesia Parroquial de dicha Villa de Xea como en en ella misma se enterrara y aque el cadaver se lleve prime // ro a la Iglesia Parroquial de dicha Villa de Xea y dicha la misa de cuerpo presente se lleve dicho cadaver por el Vicario y demas clerigos a dicho conbento, en el qual, y fuera del en todas funciones que consintiere el Vic^a. y clerigos en procesiones de las letanias o rogativas por el Prior o Comunidad de dichos Religiosos se le deven dar el Altar y la prehemencia en todo a dicho Vicario, y Clerigos saliendolos a recibir en forma de comunidad a la puerta de la Iglesia de dicho conbento, y volviendolos a acompañar hecha la funcion hasta la misma puerta, y assimismo esta tratado que atendido y considerado que el Iltmo. Sr. Conde de Fuentes mi principal y sus sucesores y descendientes en su casso son y han de ser // Patrones de la Iglesia Parroquial de dicha Villa de Xea y su Vicaria y tambien lo han de ser de dicho Conbento que Por tanto se declara y previene que en todas las funciones a donde procesionalmente fuesen las cruces de la Parroquia y Conbento que haya de hir en el prehemiente lugar y puesto la dicha Iglesia Parroquial de la dicha y presente Villa de Xea. Item. esta tratado y concordado entre dichas partes en dichos nombres y cada uno de ellos y en nombre de sus principales respective y particularmente el dicho D.Pedro Dolz de Espejo y Arnal Pror. sobre dicho en nombre de su principal el Iltmo. Sr. Conde de Fuentes dicen y dice que todo lo demas que no esta pactado prevenido ni concordado por esta escritura quieren y quiere se este a otra // escritura de consignacion de renta que dicho Procurador en nombre de su principal ha de hacer y otorgar a dicho Conbento para ayuda a su fundacion por tenerlo assi tratado y convenido con el dicho Iltmo. Sr. Conde de Fuentes su principal; y con esto las dichas partes y cada una de ellas en los nombres sobre dichos y cada uno dellos prometieron, convinieron y se obligaron la una parte a la otra y la otra a a la otra ad invicem, et viceversa tener, servir, guardar y cumplir lo que a cada una de ellas respectivamente singula singulis pro ut convenit referendo toca y pertenece y tocara y pertenecera tener, servir // y cumplir conforme la presente escritura de Concordia; et si por hacerse tener servir y cumplir lo sobre dicho y en dicha Concordia contenido a alguna de las dichas partes costas algunas conbendra hacer daños intereses y menoscabos sostener en qualquier manera todos aquellos y aquellas Prometieron y se obligaron la una parte a la otra y la otra a la otra ad invicem, et vice versa pagar satisfacer y enmendarse cumplidamente et por todas y cada unas cossas sobre dichas, e, infrastas tener servir y cumplir las dichas partes en los nombres sobre dichos obligaron es a saver el dicho Pe. Presentado fr. Franco. Martin Comissario y Presidente de dicho nuevo con // vento de nuestra señora del Carmen y Prior que dijo ser de su Sagrada Religion todos los bienes y rentas de aquella y de dicho Conbento; y el dicho Don Pedro

Dolz de Espejo y Arnal Pror. sobre dicho la persona y bienes del dicho Iltmo. Sr. Conde de Fuentes su principal muebles y sitios donde quiera havidos y por haver los quales quisieron aqui haver y hubieron es a saver los muebles por sus propios nombres y especies nombrados, y especificados, y los sitios por una dos o mas confrontaciones confrontados y designados y todos por especialmente obligados, e, hypothecados devidamente y segun fuero del presente Reyno de Aragon. Y quisieron que a la presente obligacion // sea especial y que tenga el efecto que la obligacion especial tiene conforme a fuero et atts. Desta manera que si las dichas partes o alguna dellas respective en los nombres sobre dichos y cada uno dellos no tendran servaran pagaran y cumpliran lo que les toca y pertenece tener servir y cumplir por tenor de la presente escritura de concordia, en tal caso quisieron y expresamente consintieron que la parte lessa y demandante y los suyos pueda hacer executar a manos y por la Corte de cualquier Juez los dichos bienes de la parte no teniente ni cumpliente de parte de arriba havidos por nombrados y confrontados vender y [¿?] sumariamente // sin guardar en elo solenidad alguna de fuero, ni drechos y del precio de ellos y sea satisfecha de todo lo que donforme a lo sobre dicho le sera devido con las costas. Y reconocieron y confesaron cada una de dichas partes que los dichos sus bienes muebles y sitios los posehen Nomine Pres. y de constituto de la otra de dichas partes de la demandante y por los habientes drecho de sus prins. respective; de tal manera que la posesion civil y natural de los prins. de dichas partes y sus habientes drecho sea havida por propia de la parte lessa demante y de los suyos. Y quisieron que sin otra adepcion de posesion con sola la parte escritura // la parte lessa y demandante y de sus havientes drecho pueda hacer aprehender los dichos bienes sitios imbentariados, emparar, sequestrar los dichos bienes muebles de la otra y otras partes que no tubiere y cumpliere lo sobredicho por la Corte de cualquier Juez y gane sentencia en su favor en qualesquier procesos que intentare de apprehension imbentario emparamiento y sequestro y en los articulos de litte pendiente firmas y props. asi en primera instancia como en grado de apelacion y de firmas de contrafuero y en virtud de las dichas sentencias respective poseher y usufructuar los dichos bienes hasta ser pagada de todo lo sobre dicho y a ello devido con las costas // et con esto las dichas partes y cada una de ellas en los nombres sobre dichos y cada uno de ellos respectivamente renunciaron a sus propios jueces ordinarios y locales y al juicio de aquellos y se prometieron en los nombres sobre dichos y cada uno de ellos a la juridiscion y conocimiento de qualesquiere jueces et oficiales eclesiasticos y seglares, de qualesquiere Reynos y señorios sean y de sus lugartenientes ante los quales y qualesquiere dellos que para dicha razon mas demandar y conbenir se querran prometieron y se obligaron la una parte a la otra y la otra a la otra en los nomnbres sobre dichos y cad auno de ellos respective satisfacer responder y hacer todo cumplimiento de drechos y de //

Justicia. Queriendo que por lo sobre dicho pueda ser variado juicio de un juez a otro y de una instancia y exon. a otra una y muchas veces sin refugios de costas algunas; y aun renunciaron dichas partes y cada una de ellas en los nombres sobre dichos respective a todas y cada unas otras excepciones dilaciones, auxilios y defensiones de fuero, drecho, observancia, ussos y costumbre del presente Reyno de Aragon et atts. a lo sobre dicho o parte dello [*¿repugnantes?*] Hecho fue aquesto en la dicha Villa de Xea de Albarracin los dichos dia, mes y año de parte de arriba en el principio del acto recitados, y calendados, siendo presentes por testigos el Dr. Diego escobar // presbytero, habitante en la Ciudad de Teruel y de presente hallado en dicha Villa de Xea; y el Reberendo Mossen Gabriel [*¿Reus?*] Beneficiado en la Iglesia parrochial de dicha Villa de Xea y en ella habitante y residente, a lo sobredicho llamados, y rogados. No de mi Juan Corte tambien del Santo Oficio de la Inquisicion de Valencia, domiciliado en la Villa de Mora, Notario publico, con las Authoridades Apostolica por donde quiera y Real por todas las tierras de su Magestad que a lo sobrfedicho presentefui, Appruebo los sobrepuestos, y de dicha Villa de Xea y de sus lugartenientes y el [*¿?*] rescripto Atten. et Cerre”.

1674, enero, 2

Huesca

Institución de un legado por José Santolaria (copia).

A.C.H., caja “Capellanía de la capilla de S. Joaquín”.

“Copia de la Institucion del Legado del Iltmo. Señor Don Joseph Santolaria Maestrescuela y Canonigo de la Sta. Yglesia de Huesca y Obispo electo de Jacca [*encabezamiento*]. En el nombre de la santissima e individua trinidad Padre, Hijo y espíritu Santo tres personas distintas y un solo Dios verdadero y de la Gloriossima Virgen Maria Madre del verbo encarnado concebida sin la mancha del pecado original en el primero instante fisico y Real de su ser; del Glorioso San Joachin y de todos los Santos y Santas de la Corte Celestial amen. Sea a todos manifiesto que io el Dr. Joseph de Santolaria Maestrescuelas de la Sta. Yglesia Cathedral Universidad y estudio General de la Ciudad de Huesca Canonigo de la misma Yglesia Cathedratico de Prima de la facultad de Canones juvilado y Propietario en la de leyes de la dicha Universidad y Obispo electo de la Cathedral de Jacca. En consideracion que el q. Bartholome Santolaria Padre y Sr. mio Ciudadano que fue de la dicha Ciudad de Huesca y en ella domiciliado: al tiempo de su fin y muerte encargado que con cuios bienes de que me hiço vendicion instituiesse y fundasse en la dicha Yglesia Cathedral un legado para beneficio y utilidad de las personas de la parte de avajo en la presente institucion nombradas cuia renta annual fuesse de dos mil sueldos jaqueses con quarenta mil de propiedad, y suerte principal destinando y applicando para ello los dichos bienes de que me hiço vendicion individuandome que en caso que de hecho se hiciesse la dicha fundacion y mientras no huviesse persona habil para goçar de las rentas applicadas al dicho legado pudiesse io emplearlas en el gasto de la fabrica de la Capilla del dicho Gloriosso // S. Joachin que entonces tenia io començada en la dicha Yglesia Cathedral y que despues he proseguido hasta dexarla en el estado en que de presente se halla, todo lo qual y muchas otras cosas concernientes a lo essencial y accesorio de la dicha fundacion del dicho legado assi respecto de la perpetuidad de aquel como de sus rentas distribucion de aquellas, Patronado, personas que devan gozarlas incidencias y dependencias de aquel, aunque no nulas dexo advertidas con escritura publica ni privada; pero io con la atencion y veneracion que se deve tener a cumplir la voluntad de los Padres he deseado hacerlo en esta parte y ovedecerlo como precepto suio: Pero no obstante esta voluntad y buen deseo que he tenido de ponerlo en execucion se han ofrecido varios impedimentos y diversos estorbos que lo han impedido

respecto de hacer y reglar la institucion; aunque no de acudir a la distribucion del dicho legado y rentas de aquel, pues se ha puesto en practica en dos de los nombrados y llamados para su goço como han sido en el dote que he administrado a Sor Josepha Beneche Religiosa Professa del Real Convento de Sta. Clara de la presente Ciudad hija legitima y natural de Vincencio Beneche y Gertrudis Santolaria mi hermana coniuges domiciliados en la dicha Ciudad como llamada para el gozo y distribucion del dicho legado a quien para el dicho ingreso de religion y paga de dicho dote a cuenta del dicho legado pague al dicho convento a quatro dias del mes de Mayo del año mil seiscientos sessenta y ocho la cantidad de quatrocientos escudos moneda jaquesa y al Dr. Antonio Santolaria mi sobrino hijo legitimo y natural de Pedro Santolaria mi hermano y Francisca Foncillas Coniuges domiciliados en la dicha Ciudad de Huesca como tambien llamado para el goço de dicho legado le di y ministre a cuenta y por cuenta de aquel doscientos escudos moneda jaquesa para aiuda de las expensas de los grados de Maestro en Artes y Dr. en Leyes de la dicha universidad de Huesca en los quales se graduo y esta graduado, y la restante cantidad que ha procedido de las rentas del dicho legado en conformidad de lo que me ordeno y dispuso el dicho mi Padre y Sr. por no haver personas de las llamadas // para el goço de [*papel roto*] que estuviessen en disposicion de tomar estado la he gastado en la fabrica y adorno de la Capilla del Sr. S. Joachin y como no esta acabada mientras no aia en quien emplear lo que fuere caiendo de las rentas del dicho y pressente legado se podran applicar y gastar en concluir y poner en entera perfeccion la dicha Capilla que assi fue la voluntad del dicho mi Padre y Sr. principal fundador de aquel y con estos presupuestos que se individuan aqui con tanta expression para su inteligencia. De grado y de mi cierta ciencia en aquellas mejores via modo forma y manera que segun la voluntad y disposicion del dicho mi Padre y Sr. et aly [¿?] hacerlo puedo y devo passo a hacer la presente institucion de dicho legado en la forma y de la manera que se sigue [*siguen las cláusulas de institución del legado, que incluyen la nominación de patrones, la aplicación de censales para su dotación, los destinatarios de sus rentas y las condiciones para la distribución de las mismas*] Ittem instituo y ordeno que en caso que si passados seis meses despues de caida la renta entera de un año del dicho legado no hubiere persona habil conforme la presente institucion para que se le consigne la renta de aquel año que en la forma sobre dicha habra se haia y deva gastar y emplear en adorno, o, fundaciones de la dicha Capilla del Sr. S. Joachin, o, en concluir y acabarla y ponerla en entera perfeccion si ia no lo estuviere a disposicion de los dichos Patrones dexando como lo dexo a su disposicion y voluntad. Ittem instituo y ordeno que si a caso faltaren descendientes // de los dichos Pedro Santolaria y Getrudis Santolaria y se acabassen sus lineas y descendencias se emplee y gaste la renta de dicho legado perpetuamente en adorno reparos y sustento de dicha Capilla de S. Joachin y en fundaciones de missas y sufragios por mi alma y de los mios a

voluntad y disposicion de dichos Patronos [*sigue el nombramiento de procuradores del legado y el salario que deberán percibir los patronos y procuradores, así como la obligación de que las escrituras del legado y sus capitales se depositen en el archivo de la catedral*] Hecho fue auqesto en la dicha Ciudad de Huesca a dos dias del mes de Enero del año contado del nacimiento de nro. Señor Jesuchristo mil seiscientos setenta y quatro; siendo a ello presentes por testigos Andres Foncillas estudiante y Orencio Monax havitantes en la dicha Ciudad de Huesca para ello llamados y rogados. Signo de mi Pedro Fenes de Ruesta notario Publico del numero de la Ciudad de Huesca: que la presente Institucion de legado por el qº. Pedro Silverio Fenes de Ruesta Notario que fue del dicho numero recibido y testificado, cuias notas, Protocolos, Registros, y escrituras a mi por los Iltes. Señores Prior y Jurados de la Ciudad de Huesca conforme al Real Privilegio a ella y al Colegio de Notarios del dicho numero concedido fueron encomendadas mediante instrumento publico de Comission [¿?] que fue hecho en la dicha Ciudad de Huesca a diez y ocho dias del mes de nobiembre del año mil seiscientos setenta y seis y por el Dr. Diego Vincencio de Vidania notario del numero y secretario del Regimiento de la dicha Ciudad recibido y testificado de su original nota comprobandola con ella bien y fielmente saque signandola en testimonio de verdad con este mi acostumbrado signo. Esta decretada esta institucion por el ordinario. La institucion original actos censales y sus inclusiones estan en el archivo de la Cathedral de Huesca Armar. [*en blanco*] Sign. [*en blanco*] n. [*en blanco*”].

1673, diciembre, 29

Huesca

Último testamento de José Santolaria.

A.H.P.H., sección “Protocolos”, not. Pedro Silverio Fenes de Ruesta, años 1671-1674 (sig. 6099), ff. 4 r.-15 r.

Citado en: PALLARÉS FERRER, 2001, p. 42.

“Die Vigessimo nono mensis Dezembris anno Computato a Nativitate Domini Jesuchristi millesimo sexcentesimo septuagesimo quarto osca ante la presencia de mi Pedro Silverio Fenes de Ruesta not. de numero osca presentes los testigos abajo nombrados personalmente constituydo el Dor. Don Joseph Santolaria Maestrescuelas de la Sta. Yglesia Cathedral unibersidad y estudio general osca. Canonigo de la misma Yglesia y ellecto obispo de la ciudad de Jacca domiciliado osca el qual estando muy enfermo de su persona y a Dios nuestro señor gracias en su buen seso. Dixo que revocando y anulando todos y qualesquiere testamentos codicilos de grado dio y libro en poder y manos de mi dicho notario la presente plica de papel cerrada cossida y sellada en la qual dixo estaba y se contenia su ultimo testamento el qual quiso valiesse por testamento y si no por codizillo y con protestacion expresa que siempre que quisiese su Sa. recuperar y cobrarlo de mi dicho notario y de los sucessores en mis notas deviesemos restituirselo y que no pudiesse ser avierto durante su vida y contando de su muerte a instancia de qualquiere persona debiesse ser abierto ex quibus fiat large [*firman el propio Santolaria y, como testigos, Jusepe Gan y Diego Nadal, habitantes de Huesca*].

/ f. 5 r. / In Dei nomine Amen. Como sea tan conviniente el disponer y ordenar los testamentos con tiempo por la incertidumbre de la hora de la muerte y por se muy dificil el hacerlos como se deven si se difieren para el tiempo proximo de la muerte. Por tanto yo el Dr. Joseph Santolaria Canonigo de la Cathedral de Huesca y Maestre escuela de su Universidad y electo Obispo de Jacca estando enfermo pero con perfecto juicio sano y libre memoria y palabra manifiesta casando revocando y anulando todos y qualesquiere testamentos codecillos y ultimas disposiciones por mi antes de aora hechas aora de nuevo hago y ordeno el presente mi ultimo testamento, ultima voluntad, ordinacion y disposicion de todos mis bienes assi muebles como sitios habidos y por haber en todo lugar en la forma y manera siguiente. Primeramente encomiendo a Dios nuestro señor mi alma y le suplico humilmente que por los merecimientos de Jesus mi Redemptor / f. 5 v. / la intercesion de la inmaculada Virgen Santissima

Nuestra Señora refugio de los Peccadores y de los Santos San Joseph, Joachin y Ana mis principales Patronos y Tutelares y de todos los Santos e Espiritus de la corte celestial se digne siempre y quando fuere separada de este miserable cuerpo de llevarla a donde pueda ir a verle, alabarle, bendecirle, amarle y rogarle por toda una eternidad. Amen. Ittem. quiero ordeno y mando que siempre y quando yo muriere mi cuerpo sea sepultado en la Cathedral de Huesca en la Capilla del glorioso San Joachin en el Carnario principal que hay en ella en donde estan sepultados mis Padres y Señores Bartholome Santolaria y Cathalina de Falces y mi amado Hermano el Dor. Vicente Santolaria Racionero que fue de la Parroquial del invicto Martir San Lorenzo y Beneficiado de la dicha Cathedral de Huesca. Y dexo la disposicion de mi entierro y honras a eleccion de mis infraescritos Executores [*siguen las disposiciones testamentarias habituales: misas, pagos de deudas...*] / f. 6 v. / [...] Ittem. quiero se funde un aniversario solemne extraordinario con cinco misas reçadas de caridad de cuatro sueldos. Celebraderas las dos en la Capila de San Joachin por el Maestrescuela y Dignidad mas antiguo que se hallare no capitular y las tres restantes por Ses. Canonigos en el Santo Cristo de los Milagros y que sea de personal interesencia. Para cui fundacion se de cien escudos en la conformi / f. 7 r. / dad de otros que hay fundados en dicha Yglesia [*siguen las diposiciones: legados dinerarios a instituciones y familiares*] / f. 7 v. / [...] Ittem. quiero y mando que se de en cada un año 40 libras a mi Sa. Da. Orosia Sanz de Latras Religiosa del Real Convento de Sixena durante su vida natural los quales son por los que se debian dar el lugar de Latras. Y por haver constado que la obligacion en conciencia era del Sor. D. Juan Sanz de Latras Conde de Atares como executor suyo subrogado por el Illmo. Sor. Obispo de Huesca me encargue de dicha obligacion como consta por acto recibido y testificado por Pedro Miguel de Latre del numero de la ciudad de Huesca a 4 de abril de 1670. Para cui paga encargo a mis executores infra escritos se asignen y consignent dicha cantidad en los censales que tengo a mi favor en el lugar de Ygries el uno de 30 libras jaquesas de renta y el otro de 22 libras 10 sueldos. Ittem. quiero ordeno y mando que si al tiempo que muriere no se hallare hecha con efecto la fundacion e institucion de / f. 8 r. / un legado que tengo obligacion de fundar en la Cathedral de Huesca de 100 libras jaquesas de renta para los descendientes de mi Pe. y Sor. Barthe. Santolaria que mis infraescritos Executores hagan dicha fundacion e institucion observando empero en ella lo que hallaran de mi mano escrito en el quaderno que tengo para la administracion y distribucion que ya hago en vida de la renta que tengo destinada para dicho legado asignando y consignando los mismos censales que en el hallaran por mi ya destinados para el dicho effecto. Ittem. quiero ordeno y mando que si quando yo muriese no se hallaren con efecto fundadas en la Cofradia de S^a. Cathalina de la dicha Cathedral 12 misas cantadas de requiem que tengo obligacion de fundar por las almas de dichos mis Padres y los suos que mis exec. infraescritos hagan dicha

fundacion assignando cediendo y consignando para el dicho effecto una arcabala de 6 libras jaquesas de renta de la qual me / f. 8 v. / hizieron mis Padres vendicion segun consta por acto testificado por Vicencio Santapau Not^o. del num^o. de la dicha Ciudad de Huesca a 25 de Nove. de 1654. Las quales Misas se han de cantar y celebrar en la dicha capilla de S. Joachin los primeros dias de cada mes. Y han de asistir para cantarlas a mas del que dixere la misa seis clerigos officientes. Ittem quiero ordeno y mando que si al tiempo de mi muerte no se hallasen por mi fundados otras doze misas cantadas quotidianas en la mesma cofradia de S^a. Cathalina por el alma de mi H^o. el Sor. Dr. Ve. R^o. que fue de la Parrochy. de S. Lorenzo y Beneficiado de dicha Cathedral que mis executores hayan de fundarlos. Los quales tambien se han de celebrar en la dicha capilla de S. Joachin una cada mes y podra ser el 15 dia de qualquiere de dicho meses. En estos han de asistir a mas del que cantare la missa 4 clerigos por officiantes y para dicha fundacion se den cien libras por mis Execes. para que haya 5 libras jaquesas de renta en cada / f. 9 r. / un año, o, renta competente para ello de los censales que se hallase tener al tiempo de mi muerte. Dando facultad a mis Execes. que puedan dar para las dichas dos fundaciones algo mas si lo dicho no pareciere sufficiente. Ittem quiero ordeno y mando que si al tiempo de mi muerte no se hallaren fundadas en la administracion de Presviterados de dicha Cathedral 6 bulas que tengo obligacion de fundar que mis Execes. hagan dicha fundacion. Las quales bulas han de ser por las Almas de mis Aguelos P^o. Santolaria y Agnes Bastaras y de mis Padres Bartholome Santol^a. y Catana. de Falces y de Cathalina de Asin. Advirtiendole que la sexta que sobra es tambien por el Alma del dicho P^o. Santolaria porque ella tengo obligacion de fundar dos. Asimismo sino hubiere yo fundado en vida quiero se funde por mi Alma otra bula mas. Y que para dichas fundaciones se de lo que pareciere a mis executores conforme a otras semejantes fundaciones de bulas que hay en dicha administracion / f. 9 v. / de Presviterados. Ittem por quanto haviendo quedado Heredero de Geronimo Aguesca vedel que fue de la Universidad de Huesca juntamente. con Maria de [¿Rosis?] con reserva empero de ducientos escudos para disponer en obras pias por el Alma del dicho Ger^o. Aguesca y de los suios por tanto dispongo por este mi ultimo testamento de dichos docientos escudos fundando de ellos veinte y quatro misas cantadas en la cofradia de S^a. Cathalina de dichas Cathedral de Huesca celebraderas en la dicha Capilla de S. Joachin en la conformidad de las que he dispuesto se funden por mi Hermano Dor. Vte. Santolaria dos cada mes la una el dia octavo y la otra el dia veinteydos de cada uno de los doze meses del año cuyo sufragio aplico por el alma del dicho Geronimo Aguesca y los suios segun mejor puedo para cumplir en todo la voluntad divina para que dicha fundacion tenga su devido efecto quando llegare el caso de tener su actual efecto la dicha reserva segun lo por mi declarado en el dicho acto de renunciacion y cesion que fecho fue en la

presente Ciudad de Huesca / f. 10 r. / a 24 de Julio de 1671. recibido y testificado por orenccio Sanclemente Not°. del Num°. de la Ciudad de Huesca. La qual disposicion hago por este mi ultimo testamento por ser muy contingente el no poderla hazer yo con efecto durante mi vida por morir antes que con effecto llegue el caso de dicha reserva. Y assi durante mi vida se verificare el caso de ella que es el de la muerte de dicha Maria de [¿Rosis?] y hubiere yo con effecto empleado dichos docientos escudos en la fundacion de dichas 24 misas o, en otras obras pias cesara la dicha disposicion y fundacion hecha por mi en este ultimo testamento como tambien cesaran las otras antecedentemente dispuestas y ordenadas en caso que en vida yo las hubiere executado. Item quiero ordeno y mando que todo el credito que tengo sobre un orno y casas que estan juntas a las casas de mi habitacion aya de estar y este afecto al vinculo que hay sobre dichas casas que dexo en ellas mi Padre y Sor. Bartholome Santolaria, de tal manera, que en todo su dominio, drecho y usufructo este del mis / f. 10 v. / mo modo que esta el dicho vinculo para que el que gozare de dichas casas de mi propia habitacion segun dicho vinculo siempre y en todo tiempo goze tambien del dicho credito que tengo sobre dichos orno y casas. Item quiero ordeno y mando que el Dr. Justo Pastor de Ascaso Can°. de la Cathedral de Huesca y V°. Gl. de su Obispado y el Padre Martin Alfonso de la Compania de Jesus tengan facultad y libre disposicion, de tomar de todos mis bienes y hacienda, la parte y porcion que les pareciere y fuere bien visto, como no sea de lo que expresamente dispongo en este mi testamento que para ello les doi toda la facultad y poder que darles puedo para que de ello dispongan a su gusto y voluntad en lo que les tengo comunicado y quiero y es mi voluntad que no deban ni tengan obligacion de dar quenta a persona alguna ni se les puedan pedir tanpoco por ninguna persona. Item fechas y cumplidas todas y cada una de las cosas / f. 11 r. / por mi dispuestas y ordenadas en este mi ultimo testamento instituo heredero universal de todos mis bienes assi muebles como sitios habidos y por haver en todo lugar los quales quiero aqui haber los muebles por nombrados y especificados y los sitios confrontados devidamente y segun fuero al glorioso S. Joachin suplicando humilmt. se digne de admitirla para que por mis infra escritos Executores como destruidores de ella la empleen en la Capilla del dicho Santo de la Cathedral de Huesca en su adorno y fundaciones a veneracion del dicho glorioso S. Joachin y demas santos Patrones de dicha Capilla y otros que para su adorno hay en ela como mas juzgaron ser del agrado y voluntad divina. Y para el dicho effecto quiero que dichos mis executores luego que yo muriere hagan inventario de todos mis bienes para que se vendan del modo que les pareciere para lo qual les doy / f. 11 v. / todo aquel poder que segun drecho fuero seu alias darle debo y puedo. Item dexo y nombro executores del presente mi ultimo testamento y exoneradores de mi alma y conciencia a los Ses. D. Justo Pastor de Ascaso Canonigo de la Cathedral de Huesca y V°. Gl. de su Diocesis al D. Joseph Gaston mi primo Can°. de la

mesma Cathedral y al D. Matheo Foncillas Canº. y official eclesiastico del presente obispado de Huesca al Pe. Martin Alfonso de la Compª. de Jesus a mi hermano Pedro Santolaria y cuñado Vicencio Beneche para en caso que murieren alguno, o, algunos de los dichos tres Señores Canonigos nombro en lugar del primero que muriere al Sr. Maestre escuela que actualmente fuere de la Cathedral y Universidad de Huesca y en lugar del segundo al Canonigo mas antiguo de dicha Cathedral y en / f. 12 r. / lugar del tercero al Canº. Prebendado mas antiguo del lugar de Ygries. Este quiero sea mi ultimo testamento ultima voluntad ordinacion y disposicion de todos mis bienes asi muebles como sitios havidos y por donde quiere que mejor segun fuero drecho seu alias valer puede y deve”.

1675, marzo, 22

Zaragoza

Capitulación y concordia entre Juan de la Marca, maestro de obras y vecino de Zaragoza, y Miguel Iñiguez, infanzón y domiciliado en la misma, para la construcción de una iglesia en el lugar de Villafranca de Ebro.

A.H.Prot.Z., not. José Sánchez del Castellar, año 1675, ff. 597 v.-604 r.

Reproducido en: VILLAR PÉREZ, Javier: *Documentación artística de los años 1673-1675 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza* (tesis de licenciatura inédita dirigida por el profesor Gonzalo M. Borrás). Zaragoza, 1982. Citado en: BRUNÉN, CALVO y SENAC, 1987, p. 51.

“/ f. 597 v./ Concordia. Eadem die que ante mi, Joseph Sanchez del Castellar, nottario del numero de la ciudad de Caragoza, en presencia de los testigos abaxo nombrados, parecieron Miguel de Iñiguez, infançon, docimiliado en la misma ciudad, de la una parte, y Juan de Marca, maestro de obras, vecino de la misma ciudad, de la parte otra, los quales respectibe dixeron que hacerca de la fabrica de una iglesia que por orden del dicho Miguel Iñiguez ha de hacer el dicho Juan de Marca en el lugar de Villafranca de Ebro havian hecho y acordado una capitulación mediante los capitulos en ella puestos, la qual / f. 598 r/ en una cedula en papel escrita dieron y entregaron en mi poder, y es como sigue [*Faltan los folios correspondientes a la capitulación*] / f. 603 r/ Y assi, dada y entregada dicha preinserta capitulacion y concordia en poder de mi, dicho Joseph Sanchez del Castellar, aquella las dichas partes por si respectibe prometieron y se obligaron observar y cumplirla y todas y cada unas cossas en ella contenidas y que no la contradiran directa ni indirectamente y si por contravenir espensas etcétera, aquellas prometieron pagar etcétera / f. 603 v/ y a su cumplimiento obligaron la una parte a la otra y la otra a la otra ad invicem et viceversa sus personas y bienes, assi muebles como sittios etcétera, los quales etcétera, y quae esta obligacion sea especial etcétera, en tal manera etcétera, fiat large, con clausulas de emparamiento, precario, constituto, aprehension, execucion, / f. 604 r./ imbentario, variación de juicio, renunciacion, sumision de jueces y satisfacion de costas.

Testes: Joseph Joachin Urzainqui, estudiante, y Francisco Gistau, escribiente, residentes en la ciudad de Caragoca.

Doy fe que en esta escriptura no ay que salvar segun fueron de Aragon”.

1676, febrero, 24

Magallón

El vicario D. Jerónimo de Arístegui, en nombre del capítulo eclesiástico de la iglesia parroquial, y el notario don Miguel de Baquedano, en nombre del concejo de Magallón, capitulan con Francisco Franco, escultor domiciliado en Zaragoza, la fábrica del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo por un precio de 10.000 sueldos jaqueses.

A.H.P.B., not. Miguel de Baquedano, año 1676, ff. 17 r.-18 r. y folios insertos sin foliar.

Reproducido en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 1999, pp. 25-29, doc. 1.

/ f. 17 r. / “Artículos de el retablo del señor San Laurencio [*al margen*].
Die vigesimo quarto mensis februaris ano Dominis MDCLXXVI in villa de Magallon que nosotros, el maestro Gerónimo de Aréstegui, vicario perpetuo de la iglesia parroquial del señor San Laurencio de dicha villa, en nombre mío propio et aun así como persona nombrada y diputada que soy por el muy reverendo capítulo de vicario, racioneros y beneficiados de dicha parroquial iglesia para la asistencia, disposición y ajencias de el retablo que se a de hacer para la capilla mayor de dicha parroquial iglesia, y Miguel de Vaquedano, infancón y notario real, asimismo persona nombrada por el concejo de dicha villa para dicha asistencia y ajencias, en nuestros nombres propios y como personas nombradas para dichas ajencias de grado, etc., arrendamos la fábrica, obra y trabajamiento de dicho retablo a vos, Francisco Franco, escultor, domiciliado / f. 17 v. / en la ciudad de Caragoza por precio, es a saver, de diez mil sueldos jaqueses, pagaderos en los placos y de la forma y manera contenidos en la preinserta capitulación, y con los cabos, obligaciones y condiciones contenidos y expresados en la capitulación. La qual es del thenor siguiente.

[*A partir del f. 17 v, el documento carece de foliación*] Con la presente capitulación y condiciones infrascriptas, el maestro Gerónimo de Arístegui, vicario perpetuo de la iglesia parroquial de señor San Laurencio de dicha villa, y Miguel de Vaquedano, infancón y notario real, domiciliados en dicha de Magallón, en sus nombres propios y como personas nombradas, a saver es el dicho vicario por el muy reverendo capítulo de dicha parroquial, y el dicho Miguel de Vaquedano por el concejo de dicha villa, para las ajencias y fábrica del retablo que se a de hacer para la capilla mayor de dicha parroquial, en dichos nombres arrendaron la fábrica de dicho retablo a Francisco Franco, escultor, domiciliado en Caragoza, por el precio y con los cabos y condiciones siguientes.

[*A partir de aquí, el documento cambia de caligrafía*]

Primeramente es condición que se han de acer dos sotabancos, uno en cada lado, resalteados, hiciendo en la parte foral su mobimiento de columna i menbrete, y en el entrecolumna una tarxa de las armas de la billa, y en el maciço de la columna un targón. En lo demás artesonado o baciado, lo que mejor pareciere, corriendo sus cornixas y basas conforme el arte lo pide y requiere el puesto.

Item que sobre la mesa altar y sotabancos se a de asentar un pedestral de seis palmos de alto, poco más o menos, resaltado con el mobimiento de quatro columnas con seis pilastres, dexando en el gueco de los entrecolumnios un espacio para echar dos cuadros, uno en cada lado, con sus molduras talladas, y en los maçicos de las quatro columnas para quatro ebangelistas o quatro doctores de medio relieve, y en los lados artesonados con algunas almuadillas [u] otra cosa que parecerá bien a la bista. En el espacio del sacrario, de una columna a otra, se aia de hazer un colgante de talla [u] otra cosa que diere lugar el espacio todo. Dicho pedestral haia de estar con sus basas, cornisa i alquitrabe, i mobimiento de menbrete a la parte foral.

Item que sobre dicho pedestral se haian de poner y cargar quatro columnas salomónicas de deciséis palmos de alto, poco más o menos, de orden corintia, bestidas de parra con racimos y ubas, y algunos pajarillos a trechos, y el capitel tallado. Las ojas abiertas. Todo mui bien ermojado, conforme el arte lo pide. Las basas torneadas.

Asimesmo se haian de azer seis pilastres. Las quatro con basas i capiteles. Las basas coridas, los capiteles picados como los de las columnas. Los netos de ellas con sus almuadillas o artesones, todo lo mejor que se pueda. Asimesmo se ha de azer en el nicho principal una caxa para poner i acomodar una figura del señor San Lorenzo, de diez palmos de alto, poco más o menos, siendo la caxa a su proporción o medida para que el santo quede en buena proporción, tallada la imposta y jambas con sus oxas i cartones.

Los lados de la dicha caxa haian de estar labrados con almuadillas o chorcholas a modo de oxas. De la imposta arriba echo a modo de concha con oxas o otra cosa que ermoje megor a la bista, y en el arco de la imposta dos serafines, uno en cada lado. Toda dicha caxa haia destar conforme el puesto pide.

Asimesmo entre los entrecolumnios se han de azer dos molduras talladas, repartidas para dos quadros de pintura, que bengan a tener dichos quadros a seis palmos i medio, antes más que menos, i de ancho cerca cinco palmos, con sus molduras talladas con oxas y algun cordoncillo picado. Todo conforme el arte lo pide, y a la parte foral de la columna se haia de azer un menbrete y polsera, todo muy bien acomodado a la bista.

Item que sobre dichas columnas i caxa se haia de azer un cornixiamento corintio, de alto de quatro palmos, poco más o menos. Resaltado en los macizos

de las columnas y menbrete, rompiendo el arquitrabe y friso en el espacio de la caxa del santo, con su friso de talla, sus cartelas i pinchantes torneados, i picado el boçel [y] el dentellón abierto. Todo conforme el arte pide, según es costumbre hazer los oficiales en sus obras.

Asimesmo sobre dicha cornisa se haia de hazer i sentar un banquillo para cargar y poner el segundo cuerpo, adonde se haian de poner dos columnas i dos machones que resalten en el macizo de la cornisa i mobimiento del banquillo. Dichas columnas han de ser de orden compuesta, salamónicas, de diez palmos, antes más [que] menos, dexando en el espacio de medio, de machón a machón, para un quadro de pintura de seis palmos de ancho, poco más o menos, i de alto diez palmos, con la guarnición del marco, hiziendo su moldura con unos recodos a los lados, [y] a la parte de arriba tallada y corrida toda ella, i a la parte foral unas polseras con sus bichas i cartanos i oxas.

Asimesmo sobre dichas columnas se ha de hazer un cornixiamento conpuesto, alquitrabe liso i cornisa. El alquitrabe corrido. El talón picado [y] el friso de talla en los macizos de las columnas [y] sus serafines. La cornixa corrida, abierto el dentellón i tallado el bozel. Todo lo demás conforme el arte pide, resaltando en los macizos de la columna, pilastras i polsera, el mobimiento del quadro.

Asimesmo sobre dicha cornixa se ha de hazer un frontespicio abierto a medio punto, corrido en el la labor de la cornixa, i en el medio de dicho frontespicio se ha de hazer un escudo [con] las armas de la villa, y a los lados sus bichas, pirámides [y] una parte de banciquillo, todo acomodándolo según el puesto pide, i tambien en los macizos de las columnas forales se han de hazer unos jarrones con sus frutas y flores i pirámides, todo rematado muy bien conforme el puesto pide. Asimesmo haia de tener dicha obra cinquenta i tres palmos i medio, poco más o menos, /de alto\ y de ancho treinta i dos, poco más o menos, lo que diere lugar el abierto del ochabo.

Asimesmo en el sacrario que está echo se le an de hazer las seis columnas, del primer cuerpo, salamónicas.

Item que sobre el santo o en el puesto que estubiere mejor se ha de poner un ángel que traiga la corona y palma al santo.

Item que se ha de hacer un Niño Jesús i una imagen de Nuestra Señora, de palmo i medio cada uno, para dar [a] adorar al pueblo [en] las festibidades. Asimesmo se haia de hazer un aro para delante el frontal tallado. Dicha obra a de ser de madera de pino de buena lei.

Item que dicha obra haia de ser bista y reconocida por dos oficiales peritos en la facultad i que cada uno haia de ser pagado por anbas partes.

Asimesmo estos señores tengan obligación de imbiarme los carros que fueren necesarios para traer dicha obra i que corra por su cuenta el traerla. Y todo lo que se ofreciere de albañil corra por cuenta de esos señores. Y yo el pararlo y asentarlo por una mía.

Item que dicha obra se aya de dar hecha y acavada para el primero día de agosto del año mil seiscientos setenta y siete.

Item por la sobredicha obra se aya de dar, al dicho Francisco Franco, diez mil sueldos jaqueses por todo el mes de abril primero viniente. Y los seis mil sueldos restantes acavada la obra.

[A partir de aquí, el documento vuelve a la caligrafía del comienzo y sigue la foliación]

/ f. 18 r. / Et con dicha capitulación, teniendo, guardando y cumpliendo aquélla, prometemos en los nombres sobredichos teneros en pacífica posesión de dicha obra, y no quitaros aquélla para otra persona alguna por mayor ni menor precio, y daros y pagaros el precio del presente arrendamiento en la forma que en dicha capitulación se contiene, presente el dicho Francisco Franco, escultor, y acepto, etc. Et a tener y cumplir, etc., la una parte a la otra et la otra a la otra respective obligaron sus personas y todos sus bienes muebles, etc., con cláusulas de precario, constituto, aprehensión y las demás insimilib, etc. Large, etc.

Testes Miguel de Mur y Juan Adán, corredor, vecinos de la villa de Magallón.

Atesto yo, el notario, no ay que salvar en el presente acto”.

1677, julio, 23

Daroca

Acuerdo capitular y provisión de fondos para hacer la cúpula y el retablo de Santa Isabel

A.C.D., Lóculo 40, *Libro de Gestis desde el año 1660*, f. 89 v.

“Asiento de la media naranja y retablo de S^a. Isabel [*al margen*]

Se trataba entre los capitulares de buscar algunos arbitrios para hazer media naranja y retablo en la capilla de la Visitación a S^a. Isabel por aberse echo en el otro colateral de la Soledad y parece lo pidia de justicia la correspondencia, lo primero que se asento es que el patrimonio de la Iglesia no se a de tocar por estar muy pobre, y asi se toca el medio de que solo abia provecho en dos administraciones que son 10 libras jaquesas cada año en la del priorado y 30 libras jaquesas en la de 4x^a a llebar las cuales por tiempo de diez años de valde se ofrecieron, a la de la 4x^a por todos los diez años el can^o v^o. Dr. Joseph Cubero, y si este muriese el can^o. Arguedas, y el can^o. Alcozer y el Sr. Dean sucesive y el D. Ger^o. Vilana, a llebar la del priorado por dichos diez años se ofrecieron todos los capitulares. para que se hiciera luego la media naranja dio D. Antonio Martel 30 libras jaquesas de limosna y el can^o. Cuber presto 20 libras jaquesas para que se iziese la media naranja”

1677, agosto, 4

Huesca

El cabildo oscense resuelve que se dediquen para entierro común de los capitulares dos cisternas en la capilla del Santo Cristo y en la capilla de la Concepción.

A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f.

“Die 4 Augusti [*al margen, lado izquierdo*] Mutacion de entierro para los Señores Capitulares [*al margen, lado derecho*] Tubose cabildo por la tarde en que concurrieron [*se citan a los asistentes*] Resolvieronse varios puntos, todos en Conformidad. 1º. Que se dedicassen desde aora en adelante, y sirviessen de entierro comun, para los Señores Capitulares dos cisternas, o, bobedas, que corresponden, la una a la Capilla del Santo Xristo y la otra a la Capilla de la Concepcion, dando facultad, para que se gastasse lo necesario en poner puerta, adrezar la escalera, que conduce a dichas bobedas, y otros reparos que se reconocieron precissos. Dio motivo a esta mudanza lo ventajosso del nuevo sitio, y la indicencia, y poca disposicion que havia para vaxar los Cadaveres a los sepulcros de que antes se usaba en el Cuerpo de la Iglesia [*siguen otras resoluciones*]”.

1678, septiembre, 21

Magallón

El vicario don Jerónimo de Arístegui y el notario don Miguel de Baquedano, en nombre del capítulo eclesiástico de la iglesia parroquial y del concejo de Magallón, capitulan con Felipe Ortiz, maestro dorador y vecino de la ciudad de Zaragoza, el dorado del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo por un precio de 650 libras jaquesas.

A.H.P.B., not. Miguel de Baquedano, año 1678, ff. 80 r. y ss.

Reproducido en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 1999, pp. 29-33, doc. 2.

“/ f. 80 r / Arrendamiento de dorar el retablo [*al margen*]

Die viegesimo nono mensis septenbris año de Nuestro Señor MDCLXXVIII in villa de Magallón que nosotros el maestro Gerónimo Arístegui, vicario perpetuo de la iglesia parroquial del señor San Laurencio de la villa de Magallón, y Miguel de Vaquedano, notario, docmiciliados en la dicha villa de Magallón, personas nombradas por una junta de justicia, jurados de dicha villa [y] personas capitulares del capítulo de dicha parroquial iglesia de dicha villa de Magallón, en nuestros nombres propios de grado arrendamos, si quiera a dorar, damos un retablo del señor San Laurencio de la iglesia parroquial de dicha villa de Magallón a vos, Felipe Ortiz, maestro dorador, vecino de la ciudad de Caragoza, por precio de seicentas y cinquenta libras jaquesas pagaderas a vos, / f. 80 v. / dicho Felipe Ortiz, por nosotros dichos maestro Gerónimo Aróstegui y Miguel de Vaquedano, notario, lo qual hacemos y otorgamos con y mediante la capitulación, pactos y condiciones en ellas tenidas. La qual es del tenor infrascripto y siguiente.

[*A partir de aquí, el documento carece de foliación*]

Capitulación de la fábrica, si quiera doración, del retablo de el señor San Laurencio de la parroquial de dicha villa.

[*A partir de aquí, el documento cambia de caligrafía*]

El oficial que hubiere de dorar, estofar y encarnar la fábrica de el retablo del señor San Laurencio de la iglesia parroquial de la villa de Magallón ha de ser con las condiciones siguientes.

1 [*al margen*] Primero que a toda la madera que se huviere de dorar (después de bien limpia del polbo, y picados los nudos, y estregados con ajos) la aya de escaldar con el agua cola que para este fin enseña el arte.

2 [*al margen*] Item. Que después de bien enjuto se le aya de dar quatro o cinco manos de yeso recio (según lo pidiere la necesidad, y proligidad de los executado en la madera) y entre mano, y mano se irán plastreciendo todos los repelos, y desigualdades de la madera para que toda quede igual y tersa, y

después de enjuta la última mano, se quitarán los granos, y rebabas que suelen quedar con los yerros, y lijas para esto necesarias.

3 [*al margen*] Item, que hecho lo sobredicho se le haya de dar cinco manos de yeso mate, y a las dos ñultimas manos enflaquecer la templa para que después se pueda lijar con lija suave que quede toda la obra muy igual y tersa.

4 [*al margen*] Item. Que bien limpio todo el polbo se le aya de dar cinco manos de Bol de Baldecristo muy molido empezando con la primera mano muy claro, y estregado, la segunda añadiendo Bol, y a punta de broncha y las tres restantes muy tirado añadiendo a cada mano Bol para que dicha obra quede bien cubierta del Bol, y la templa de la cola muy limpia y con la fuerza para esto necesaria.

5 [*al margen*] Item. Que todo lo que huviere de quedar de oro limpio se haya de dorar, y bruñir con proligidad [¿?] que quede bien resanado, y bien bruñido, y lo que se hubiere de estofar sólo se dorará en las partes que el oro se haya de gozar como es en las partes superiores a la vista.

6 [*al margen*] Item. Que a todo lo que se hubiere de colorir, y estofar estando dorado, y bruñido en la forma dicha se le aya de dar una mano de blanco muy molido con la templa del huebo como es de arte, y sobre esta mano se meterá de colores, dándole a cada cosa según los que representa: esto es a la talla sus colores naturales, y lo mismo a las parras, hojas, sarmientos, ubas, pájaros, frutas, y flores si las hubiere, y escudos de armas. Y en estar metido de dichos colores, se hará de grafio a elección del artífice, y después se escurecerá cada color según su género, y estos colores han de ser finos.

7 [*al margen*] Item. Que las ropas de los santos así del principal como de los demás, ayan de imitarse a telas ricas de oro, como son brocados, y telas pasadas; a saber es en el santo principal la alba de lama blanca, y en el ruedo de abajo, y bocasmangas, se an de imitar unas puntas blancas, o, de color de pita como mejor pareciere: La almarica, y manípulo se imitará de brocado carnesí de tres altos, y el collar, golpes de faldones, y mangas, se imitará sobre carnesí algún bordado opuesto a la tela principal.

La franja y cordones que hacen guarnición se arán de oro mate al temple, y escurecido con carmín fino, con alguna proligidad, y las parrillas plateadas.

La casa, o, nicho del santo a de quedar toda de oro limpio aunque en ella aya ojas de talla menos la pechina que si ay algo de talla se estofará y no en otra parte.

8 [*al margen*] Item. Que en los santos del pedestral, hora sean doctores, hora evangelistas, las ropas se imitarán de los colores que combengan a dichos santos, simepre imitando telas naturales, ricas, o brocados.

9 [*al margen*] Item. Que todo lo que se hubiere de encarnar aya de estar lijado muy terso, y la primera encarnación será a pulimento, y la última a mate; haciendo los pelos, y ojos, según lo que le combenga a cada estatua.

10 [*al margen*] Item. Que el oficial que lo dorare, aya de dar dicha obra acabada en el obrador que se le señalare, y si al tiempo de armarla en la iglesia sucediere que alguna, o algunas piezas, por caída, o, golpe, padeciere algún daño considerable, no tenga obligación dicho dorador de aliñarla por el concierto que hiciere; si el daño no es considerable como queda dicho.

11 [*al margen*] Item. Que el oficial dorador se obliga a dar acabada esta obra para el día que se acordare en el concierto, y que acabada aya de ser examinada a satisfacción de los señores de la iglesia, y villa por el oficial que sus mercedes nombraren, y que el gasto que, para esto se ofreciere se pague entre dichos señores, y oficial dorador.

12 [*al margen*] Item. En quanto a las combeniencias, y plazos del concierto, darle casa, y obrador al oficial, y otras cosillas que puedan ocurrir a este efecto no hacen al caso de la satisfacción de la obra y pues vuestras mercedes lo ajustarán no tengo más que decir.

[A partir de aquí, el documento vuelve a la caligrafía del comienzo y sigue la foliación]

13 [*al margen*] Adbiértase que lo que se dice de [*¿colorir?*] paras y ubas de las columnas del primero y segundo cuerpo han de quedar de oro limpio, y los capiteles coloridos, y de la misma suerte páxaros y talla de la caja.

14 [*al margen*] Item es condición que por la cantidad abaxo acordada tenga obligación el dorador de incluir dorar el sacrario por la parte esterna con lo que fuere necesario estofar, y lo mismo en la imagen de Nuestra Señora y el Niño, blandones que se arán y moldura del frontal.

15 [*al margen*] Item es condición que el dorador tenga obligación de principiar la presente obra el primero de marzo del año mil secientos setenta y nueve, y concluirla por todo el mes de marzo de mil secientos y ochenta. Por toda la qual obra se le a de dar a Felipe Ortiz, dorador, la cantidad de seicentas y cinquenta libras jaquesas en tres placos iguales: el primero al principiar la obra en dicha villa, el segundo a mitad de la obra y el último, y fin de pago, acabada la obra y asentada y recibida.

16 [*al margen*] Item es condición que a dicho dorador se le dará por el dicho tiempo casa y obrador francos.

[El documento, que a partir de aquí vuelve a cambiar de caligrafía, concluye con las fórmulas notariales habituales, es decir, Felipe Ortiz se compromete a cumplir con la capitulación en los términos acordados, siendo sus fianzas el licenciado D. José Franco, presbítero y beneficiado de la iglesia parroquial de San Gil Abad de Zaragoza, y Francisco Franco, ambos con domicilio en dicha ciudad, a la vez que Jerónimo Arístegui y Miguel de Baquedano -al igual que los fiadores mencionados- también se comprometen a cumplir con lo pactado. En el acto constan como testigos: Pedro de Peralta y Juan Ferrández, ambos vecinos de la villa de Magallón].

1680, enero, 12

Huesca

*Pío legado de José Santolaria.*A.M.H., *Píos legados*, leg. 61 (1), doc. núm. 4079.

“1680. Pio legado juntado por Dn. Jose Santolaria [*Encabezamiento*].

[*Sigue texto introductorio en latín con el nombre de los patronos del pío legado*]. Que los dichos sus principales son regnicolas del presente Reyno y como tales deven gozar de sus fueros y leies. Ittem. Dixeron que el Dr. Joseph Santolaria maestre escuela de la Santa Igllesia // Cathedral Universidad y Estudio General de la Ciudad de Huesca Canonigo de la misma Igllesia Cathedratico de prima de la facultad de Canones jubilado y propietario en la de Leyes y obispo electo de la Cathedral de Jaca instituyo y fundo en dicha Iglesia Cathedral de la dicha Ciudad de Huesca un legado para beneficio y utilidad de las personas abaxo nombradas de dos mil sueldos jaqueses de Renta con quarenta mil de propiedad y suerte principal y nombrandose como se nombro a si mismo en patron distribuidor y repartidor de dicho legado // por todo el tiempo de su vida natural y fenecida aquella nombro en patrones distribuidores y repartidores de dicho legado a los Dres. D. Justo Pastor de Ascasso D. Joseph Gaston y D. Matheo Foncillas durantes sus vidas dellos y del otro quelaquere [*sic*] dellos y a Pedro Santolaria su hermano los cuales como patrones sobredichos ubiessen de repartir el dicho pio legado y hacer executar y obrar todo aquello que la parte de Patrones compete y pertenece y que en virtud de la Institucion que [*¿eden?*] y deven hacer executar y obrar y aplico y agrego asigno y consigno a dicho pio legado y para cuerpo y dotacion de aquel [*Sigue la enumeración de los censales del pío legado que suman los dos mil sueldos de renta anual*] el qual instituo y ordeno que aia de servir y sirva y los otros Patrones tengan obligacion de repartir asignar y consignar las rentas de aquel a hijos hijas y descendientes de dicho Pedro Santolaria y Xetrudis [*sic*] Santolaria sus hermanos marido el uno de Francisca Foncillas, y la otra mujer de Vincencio Beneche domiciliados en dicha Ciudad de Huesca // y esto para los fines y efectos infrascriptos guardando la forma siguiente. Es de saber que los hijos e hijas descendientes de dicho Pedro Santolaria su hermano y sus descendientes de ellos y ellas sean preferidos a los de dicha Xetrudis Santolaria su hermana y se les aia y deba de consignar asi a los hombres como a las mugeres cada quatro anos de renta de dicho legado para siempre y quando tomasen estado entendiendose en el tomar estado no solo el cassarse y en entrar

en religion las hijas sino tambien graduarse los barones de grado maior por que lo fuese necesario para ello quiero y instituo se les de y deva dar a cuenta de los quatro años de la // renta de dicho legado y en quanto al tozo [*sic*] de aquel se entienda y deba entender el graduarse de dicho grado maior por tomar estado y asi mesmo para bullas o otro gasto de obtener algun veneficio eclesiastico al que quisiese ser de la Iglessia y asi mesmo instituo y ordeno que la procura y cobranza de dicho legado aia de correr por cuenta del Dr. Antonio Santolaria su sobrino e hijo de Pedro Santolaria durante su vida y ella fenecida por la persona que eligiesen los dichos Patronos como todo lo sobredicho mas largamente consta y parece por dicha Institucion a que se refirieron. Item. Dixeron que el dicho Dr. Joseph de Santolaria Maestro // escuelas de Santa Yglesia Cathedral Unibersidad y estado general de la dicha ciudad de Huesca muchos dias y tiempo antes del dia veinte del mes de marzo del año mil seiscientos setenta y cinco en que se otorgo la infrascripta consignación murio y fue y hera muerto y enterado [*sic*] en eclesiastica sepultura sobreviviendole como le sobrevivieron y sobre viben los dichos Dres. Justo Pastor de Ascaso Matheo Foncillas canonigos de la Santa yglesia Cathedral de la Ciudad de Huesca Y Pedro Santolaria Infanzon ciudadano de dicha Ciudad y por muerto y enterrado de la forma y manera sobredicha a sido y es tenido publica y comunmente reputado de cuantos le conocieron y dello // tienen noticia como consto. Item. Dixeron que los dichos Dres. Justo Pastor de Ascasso Matheo Foncillas Canonigos de dicha Santa Iglesia de Huesca y Pedro Santolaria ciudadano de dicha Ciudad en nombre y como Patronos, o mayor parte que son de dicho legado y en virtud de la facultad a ellos atribuida hicieron y otorgaron a favor de... [*Sigue la consignación de las rentas del pio legado a favor de Antonio y Justa Santolaria, hijos de Pedro Santolaria, así como otras certificaciones notariales sobre la condición de los beneficiarios del legado y la signatura notarial*]

1680, julio, 7

Magallón

El consejo de Magallón acuerda que se abra una ventana detrás del nuevo retablo mayor de la iglesia parroquial de San Lorenzo, así como la celebración de una serie de festejos tanto religiosos como profanos.

A.H.P.B., not. Francisco de Borja, año 1680, ff. 82 r.-83 r.

Reproducido en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 1999, pp. 34-35, doc. 3.

“/ f. 82 r. / Acto de consejo [*al margen*].

Die septimo mensis juli ano MDCLXXX in villa de Magallon que llamado, conbocado, citado, congregado y ajuntado el consejo de los justicia, jurados y singulares personas, vecinos y avitadores de la dicha villa de Magallón, y por mandamiento de los infrascriptos señores justicia y jurados, y llamamiento hecho de palabra y a son de campana por Antonio Alberite, corredor público, vecino de dicha villa, el qual en presencia de dicho consejo tal fe y relación hizo a mí, el notario, presentes los infrascriptos testigos, el de mandamiento de dichos señores justicia y jurados haver llamado, citado y ajuntado el dicho consejo en y para el lugar presente, y así juntado en el archivo de las casas de aquél, donde otras veces, etc., en su congregación y ajuntamiento intervinimos y fuimos presentes los infrascriptos y siguientes: primeramente, Pedro Antonio de Andina, justicia; Martín Royo, maior en días; Simón Ferrández, Gerónimo Ximénez Sada, Antonio Pérez Cruz [y] Juan de Bera, jurados; Miguel de Vaquedano, lugartheniente de justicia; Juan de Linares Bellido, Francisco Díez / f. 82 v. / Lumbreras, Bernardo de Sada, Pedro Bernal, Martín de Añón, Jusepe Morales, Miguel de Vaquedano Riaza, Antonio Pables, Domingo Gerrero, Miguel Marqués et yo, Francisco de Borja, notario, todos vecinos y abitadores de dicha villa, consejeros, etc. Et de sí todo el dicho consejo, etc., fue propuesto por dicho señor justicia que por el señor San Lorenço, patrón de dicha villa, y por haver hecho un retablo en la iglesia parrochial della, llamado retablo maior, era necesario hacer algunas fiestas, y asimesmo fue propuesto por dicho señor justicia que para más adorno del dicho retablo hera necesario abrir una bentana tras de dicho retablo, y poner una bentana y quatro yerros en ella. Y dicho consejo, la mayor parte, resolvió y determinó que en lugar de fiestas se hiciese una procesión general el día del señor Sant Lorenço, y dos sermones, el uno el dicho día y el otro al otro día siguiente, y gaita, y dançe, y que se corran tres toros alquilados, con tal que si alguno de dichos toros peligrare se pida a los arrendadores de las carnicerías de la dicha villa se haian de vender en la tabla, y si no se pudieren vender todos los que peligraren se repartan entre los vecinos.

Y que la dicha ventana se haga tras de dicho retablo, pagando la villa lo que costare. Ex quibus, etc. Fiat large, etc. Ates / f. 83 r. / to yo, el notario, que en este acto no hai que salbar. Testes Gerónimo Alfaro y Damián Izquierdo, vecinos de la villa de Magallón”.

1680, julio, 8

Magallón

El concejo general de Magallón acuerda solicitar al capítulo eclesiástico de la iglesia parroquial el préstamo de cien ducados para poder pagar al escultor, dorador y pintor del retablo mayor de dicha iglesia.

A.H.P.B., not. Francisco de Borja, año 1680, ff. 83 r.-84 r.

Reproducido en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 1999, pp. 35-36, doc. 4.

“/ f. 83 r. / Acto de consejo [al margen].

Die octavo mensis juli ano MDCLXXX in villa de Magallón que llamado, conbocado, citado, congregado y ajuntado el concejo general de los señores justicia y jurados y demás personas, vecinos y havitadores de la villa de Magallón, y por mandamiento de los infrascriptos señores justicia y jurados, y llamamiento hecho de palabra y a son de campana por Antonio Alberite, corredor público [y] jurado, vecino de dicha villa, el qual tal fe y relación a presencia de dicho concejo, a mí, Francisco de Borja, notario, me hizo, presentes los infrascriptos testigos, el de mandamiento de dichos señores justicia y jurados haver llamado, citado, congregado y ajuntado el dicho concejo en y para la hora y el lugar presentes, etc. y así congregado en las casas y en la sala de aquél, donde otras veces, etc., en su congregación y ajuntamiento intervinieron y fueron presentes los infrascriptos y siguientes: primeramente, Pedro Antonio de Andina, justicia; / f. 83 v. / Simón Ferrández, Gerónimo Ximénez Sada, Antonio Pérez Cruz, Juan de Bera, jurados; Miguel de Vaquedano, notario [y] lugartheniente de justicia; Juan de Linares Bellido, Juan Francisco Ferrández, Francisco Díez Lumbreras, Miguel Marqués, Bernardo de Sada, Gerónimo Cebollero, Miguel de Quintana, Pedro Bernal, Martín de Añón, Antonio Pables, Lorenço Francés, Jusepe la Guerta, Juan Gandiano, Juan Morales, Domingo Gil, Miguel de Vaquedano Riaza, Miguel Ruberte Martín, Pedro Antonio Ferrández et yo, Francisco de Borja, todos vecinos y havitadores de la dicha villa, concejantes, etc. Et de sí todo el dicho concejo, etc., fue propuesto por el dicho señor justicia que en la iglesia parroquial de dicha villa se havía edificado el retablo mayor y que no havía forma para poder satisfacer a los laborantes, como son al escultor, dorador y pintor, por quanto las mandas hechas por los vecinos de dicha villa aquéllas no se havían acabado de cobrar, y precisamente se les havía de dar satisfacción a dichos laborantes en parte de pago de lo que se les deve. Y dicho concejo, la maior parte, resolvió y determinó que para / f. 84 r. / pagar parte de lo que a dichos laborantes se les devía, se pidiese de parte de la villa al capítulo de la parrochial della cien ducados, y que si dicho

capítulo los daba y prestaba aquéllos quedasen consijnados para satisfacerlos a dicho capítulo en los arrendadores de la primicia de dicha villa en las pagas de dicho arrendamiento, a saber es la mitad de dichos cien ducados en la paga de dicha primicia del mes de março del año mil seiscientos ochenta y uno, y la otra mitad en la paga de dicho arrendamiento del mes de septiembre de dicho año. Ex quibus, etc. Fiat large, etc. Atesto yo, el notario, que en este acto no hai que salbar.

Testes Juan del Plano, texedor de lienços, y Gabriel del Plano, çapatero, vecinos de la villa de Magallón”.

1682, febrero, 22

Magallón

Los representantes de la cofradía de la Virgen de la Concepción de Magallón capitulan con Juan de Salvatierra, maestro ensamblador, la fábrica del retablo de dicha cofradía.

A.H.P.B., not. Juan de Linares, 1682, ff. 28 v.-33 v.

Reproducido en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, t. II, pp. 184-186, doc. 22.

/ f. 28 v. / Capitulación y concordia [*al margen*]

Die vigesimo secundo mensis februaryi ano domini MDCLXXXII in villa de Magallón ante la presencia de mí, Juan de Linares, notario, y testigos infrascriptos parecieron y fueron personalmente constituidos mosén Pedro Vidal, mosén Pedro Linares, Pedro Antonio Ferández, Martín Royo y Raimundo Nabaro, cofrades de la Virgen de la Concepción de la villa de Magallón, los quales dijeron que acerca de un retablo de la Virgen de la Concepción que el dicho Juan de Salvatierra había de hacer a la dicha cofradía, habían hecho, pactado y concordado una capitulación y concordia con las condiciones y pactos y demás cosas en aquéllas contenidas, la qual dixeron que daban y libran según que el hecho daron y libraron en poder y manos del dicho notario. Y es del tenor infrscripto y siguiente.

/ f. 29 r. / Capitulación y concordia pactada y concertada entre mosén Pedro Vidal, presbítero, Pedro Antonio Ferández, mosén Pedro Lucas Linares, racionero, Martín Royo y Reimundo Nabaro, cofrades de la Virgen de la Concepción de la villa de Magallón y personas nombradas por dicha cofradía, y Juan de Salvatierra, maestro de senblaxe [*sic*], vecinos de dicha villa, para acerca un retablo que el dicho Juan de Salvatierra ha de hacer.

Primeramente es condición que dicho Juan de Salvatierra haia de hacer un retablo de altura de treinta palmos y veinte de ancho y que el dicho retablo haida de ser conforme un retablo de San Martín, el qual está en la iglesia parroquial de la villa de Ainçón, en la coliteral del altar mayor, con la misma obra, fábrica, perfición y escultura que aquél tiene; y la caja adonde a de estar la Virgen de la Concepción del mismo / f. 29 v. / modo y forma que está la de San Martín, dejándola con las mismas labores y perfición que aquélla. Con advertencia que el dicho retablo de San Martín no tiene sino seis columnas, y por quanto el que se a de hacer es de maior cantidad y anchura, tenga obligación dicho Salvatierra de hacer en el primer cuerpo seis columnas iguales conforme las que tiene dicho retablo de San Martín de Ainçón, con la misma perfición y mismas labores y baciárlas con sus entrecolonios que digan y parezcan a la

demás obras del retablo.

Item es condición que el segundo cuerpo tenga cuatro collumnas en la misma planta que las dos de dentro la caja.

Item es condición que tenga obligación de hacer un marco para el segundo cuerpo con sus remates encima. El segundo cuerpo conforme al que está en la villa de Ainçón.

/ f. 30 r. / Item es condición que la mesa altar la aia de dexar con la misma perfección y marco conforme está en el retablo de la villa de Ainçón.

Item es condición que la imagen que a de estar en el retablo haia de quitar el Niño y dejarla en perfección de la Virgen de la Concepción, y a de quitar la imagen con artificio que se pueda quitar y poderla poner en peana y que aia de poner en el pedestal un dragoncillo.

Item es condición que tenga obligación de dar concluido y acabado dicho retablo asta el día de San Miguel de septiembre de este presente año mil seiscientos ochenta y dos.

Item es condición que después de concluido dicho retablo aia de ser bisto por dos personas peritas nonbradas por anbas partes, y a costas de anbas partes, si no lo / f. 30 v. / dasen por suficiente y perfecto tenga obligación el dicho Juan Salbatierra y sus fianzas de hacer otro conforme está capitulado.

Item es condición que los dichos cofrades arriba nombrados tengan obligación de pagar al dicho Juan de Salbatierra por hacer dicho retablo ciento treinta libras jaquesas y dos arrobas de aceite en esta forma y plazos, luego beinticinco libras jaquesas y quatro caíces de trigo fin de pago acabada la obra.

/ f. 33 r. / Et así dada y librada dicha capitulación y concordia porestar satisfechos de lo en ella contenido dixeron que la davan y dieron por leída. Et a tener y cumplir la una parte a la otra eta la otra a la otra obligan. a saber es los dichos cofrades los bienes y rentas de la dicha cofradía y el dicho Juan de Salbatierra su persona y todos sus bienes muebles y sitios donde quiere abidos y por haber. Et aún para maior seguridad de la dicha cofradía, y cosas contenidas en la presente capitulación, el dicho Juan de Salbatierra dio por fianzas a Juan de Labastida y Pasqualla Maio, vecinos de dicha villa de Magallón, eto los dichos capitulante y fiancas obligan sus personas y todos sus bienes muebles y sitios donde quiere habido y por haber, etc., con cláusulas de precario, constituto, aprensión, inbentario, execución, conparamiento y / f. 33 v. / sequestro, etc. y las demás cláusulas en tales actos poner acostumbradas. Fiat large, etc. Atesto yo el notario que en este acto no ay que salbar sino por enmendar que se le da [¿?]

Testes Andrés Nabarro, mancebo, y Pedro Belio, labrador, habitantes en la villa de Magallón”.

1682, diciembre, 3

Magallón

Los representantes de la cofradía de la Virgen de la Concepción de Magallón capitulan con Jacinto Cascajares, maestro dorador y vecino de Tudela, el dorado del retablo de la Virgen de la Concepción por un precio de 7.000 sueldos jaqueses

A.H.P.B., not. Francisco de Borja, 1682, ff. 79 v.-81 v. (capitulación inserta sin foliar).

Reproducido en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, t. II, pp. 186-188, doc. 23.

/ f. 79 v. / Acto de dorar retablo [*al margen*]

Die decimo tertio mensis decembris ano domini MDCLXXXII in villa de Magallón que nosotros el racionero Pedro Lucas Linares, mosén Pedro Vidal, Pedro Antonio Ferrández, Martín Royo, mayor en días / f. 80 r. / y Raimundo Nabarro, infancones, vecinos de la dicha villa de Magallón y cofrades que somos de la cofradía de la Virgen de la Concepción, de la dicha villa de Magallón, y como personas electas y nombradas por dicha cofradía para lo infrascripto hacer y otorgar en dicho nombre de grado, etc., arrendamos, si quiere a dorar, damos un retablo de la Virgen de la Concepción de dicha Cofradía a Jacinto Cascajares, dorador, vecino de la ciudad de Tudela, del reino de Navarra, por precio de siete mil sueldos jaqueses pagaderos por nosotros dichos y arriba nombrados otorgantes, siquiera por dicha cofradía, a vos, dicho Jacinto cascajares, dorador, y esto en los plaços contenidos en la infrascripta capitulación y con todas y cada unas condiciones, pactos / f. 80 v. / y demás condiciones contenidos y expresados en dicha capitulación que es del thenor infrascripto y siguiente.

[*A continuación, la capitulación inserta, sin foliar*].

Capitulación de el estofado del retablo.

Primo las figuras doradas y estofadas y encarnadas a todo gusto como la imagen.

Mas los entrecolumnios del pedestral, los campos de oro, las frutas con los colores naturales, junto con las tallas coloridas y estofadas, y al mismo género los entrecolumnios que ban encima el pedestral.

Más las pulseras de los dos cuerpos dorados y estofados, y los mascarones dorados y estofados.

Más las columnas, los capiteles estofados y los pájaros estofados y lo demás todo oro.

Más las contrapilastras, los capiteles estofado, bariado de oro y colores.

Más la caja todo oro limpio.

Más los tableros debajo la Virgen todos los campos oro y alguna talla dorado y estofado.

Más la cornisa todo oro y algunas tallas de las cartelas doradas y estofadas.

Más la targeta todo oro limpio, el banquillo todos los campos y molduras oro limpio, y las frutas y ojas de la talla dorada y estofadas, y todas las frutas y ojas ayan de iri del mismo género.

Más las columnas del cuerpo alto y pilastras ayan de ir conforme el cuerpo bajo; la cornisa alta todo oro y el remate de harriba, juntamente con el marco que ba debajo del dicho remate, aya de ir todo oro, y todos los dichos estofados ayan de llebar oro debajo para que salgan los colores.

Más se a de dorar el marco de la mesa altar aya de ir oro bruñido.

Más que las manos de yeso mate ayan de darse cada una a su tiempo y lo demás.

Más que dicho dorador tenga obligación dar dicho retablo conforme se contiene en la presente capitulación, trabaxado bien y suficientemente dentro de seis meses que principiaron a correr el primero día del mes de mayo primero viniente del año de mil seiscientos ochenta y tres, y que hecha y concluida la obra aquélla, aya de ser vista por dos doradores peritos, nonbrados uno por parte de dicha cofradía y otro por parte de Jacinto Cascaxares, dorador; y si dichas personas nonbradas no la dieren por suficiente conforme está tratado en dicha capitulación y conforme arte, dichos cofrades puedan obligar a dicho dorador a que le dexee bien y suficientemente, conforme dixeren dichas personas nonbradas. Y si no lo hiziere así, dichos cofrades puedan mandar hacer dihcaa obra y repararlo a costas de dicho dorador, [y] si los dos nonbrados no se ajustaran, puedan hechar un tercero.

Más que dicha cofradía tenga obligación de pagar a dicho dorador trecientas y cinquenta libras jaquesas, que es el precio de dicha obra en tres plaços y pagas iguales, a saber es la primera el primero de mayo viniente; y la segunda a mitad del mes de septiembre primero viniente, [y] la tercera y última puesta la obra, vista y reçonocida para el día que se ponga y pare dicho retablo.

Más tenga obligación la cofradía de dar casa para dorar y trabaxar dicho retablo .

[Fin de la capitulación inserta].

/ f. 81 r. / Y en dichas condiciones, y no sin ellas, y aquéllas teniendo y cumpliendo, etc., prometemos teneros en pacífica posesión de la obra de dorar dicho retablo, etc. Et presente dicho Jacinto Cascaxares, dorador, y aceptando, etc., promete tener, guardar y cumplir, etc., et satisfaciendo, etc., dio por fianças, etc., a mosén Andrés Ruberte y don Antonio Ruberte, vecinos de dicha

villa de Magallón, et presentes dichas fianças aceptando con dicho dorador y sin tales fianças, etc. Et con esto dichas partes la una a la otra et la otra a la otra, ad iuricar et [¿?] a tener, servir y cumplir obligaron sus personas y bienes, y de cada una de dichas partes, muebles y sitios havidos y por haver, etc., de los quales los muebles, etc., et los sitios, etc., queriendo esta obligación sea special, etc., con cláusulas de precario, constituto, aprehensión, inventario, ejecución, imparamiento y sequestro, etc., renunciaron, etc., sometieronse, etc., así expensas, etc., quisieron fuese bariado juicio, etc. Fiat large, etc. Atesto to / f. 81 v. / el notario qu en este acto no hay que salbar.

Testes Sebastián Belio y Juan Gallego, labradores, vecinos de la villa de Magallón”.

1685, diciembre, 12

Daroca

Testamento de Miguel de Orera, presbítero y racionero de la iglesia parroquial de San Miguel, con cédula testamentaria inserta.

A.H.P.D., not. Domingo Hernández, año 1685, ff. 307 v.-318 r. (la cédula, ff. 309 r.-313 v.).

“[*Fórmulas iniciales*] / f. 309 v. / Pte. Quiero mi Cuerpo sea enterrado con mis Mayores en mi Capilla dela Transfiguracion en mi Iglessia del Sr. San Miguel, sin otras mismas pompas, que con los Hermanos, y Ses. Racioneros del siempre Ilste. Capitulo [...] Mas dexo a mi Iglessia en senal de amor una imagen de nuestro Sr. de Marfil con cabos de plata, para que se guarde, como se debe, y se saque a las ocassiones, que pareciere. Mas otra del mismo Sr. de Bronce sobredorado para, que se ponga, y este siempre sobre el sacrario de mi Capilla. Mas para las Minervas de entreaño el dosel, que tengo. Mas para el mismo fin mis Bujias de Plata, por que no se busquen. Mas para que aga frente en la sala capitular, a la Virgen Sta. El Cuadro de mi Patron San Miguel, que tengo en / f. 310 r. / Mi oratorio, para que con la asistencia de ambos todas las determinaciones tengan entero açierto Amen. Mas para la Sacristia, por tener otro mas pobre mi espejo poco es todo lo que dexo, y tengo, mas quien lo dexa todo mucho dexa [*siguen las mandas testamentarias a favor de su sobrina María Teresa de Orera, al hijo de ésta, a su sobrino Luis de Orera y a otros seres queridos*] / f. 311 r. / [...] Despues de los sobredichos especiales dexo, y nombro por mi universal heredera a mi Iglessia del Sr. Sn. Miguel de Daroca para que funde por mi Alma todo lo possible assi del residuo de alaxas post mortem, rata, ratas de censales, y quanto a mi me pueda pertenecer, advirtiendlo como es raçon se [¿?] tods mis Capellanias, y no allando apocas mias se cobren los recibos y ratas, por entero para maior aumento; todos los censales que tengo, y me pertenecen fuera la Iglessia se allaran en mi libro [*sigue la relación de los censales y la fundación de algunas misas*] / f. 313 r. / [...] Nombro para executores, y exoneradores de mi alma, en primer lugar un nombrado por parte de mi Capitulo, a mis hermanos don Balthasar y don Ignacio, mas a mi primo don Lorenzo, mis sobrinos don Luis, y doña Maria Teresa y don Estaban Gan, y don Manuel, para que en feneciendo yo se aga imventario de todo lo que tengo en mi cassa, y demas que pertenecerme puede [...] / f. 313 v. / [*sigue el encargo de otras misas en la capilla de la iglesia de San Miguel y en otras iglesias y conventos de Daroca*]”.

1689, mayo, 21

Tarazona

Resolución del cabildo de Tarazona para dar cincuenta libras jaquesas con el fin de empezar la fábrica de la capilla de Nuestra Señora del Pilar.

A.C.T., caja 152. *Libro de Resoluciones del Cavildo general desde 17 de Abril de 1682. h^a. 29 de Abril de 1702, f. 103 v.*

“En 21 de Mayo de 1689 Cabildo extraordinario se juntaron los SS. Presidente Arcediano Charrí, Nabarro, Estonces, Gil, Pueyo, Arbizu, Gil Junior, Beraton, Gurrea, Ruiz, Canons. Añorbe, Arola, Ybañes, Sanchez, Fayos, Torres, y Gil Racioneros = resolbieron se diesse al Racion^o. Añorbe a censal cinquenta libras jaquesas, que pidio para empezar la fabrica de la Capilla de N^a. Señora del Pilar =

El Arcediano de Calatayud

Presidente

Jeronimo de Arbizu Canonigo Secr^o. [*rubricado*]”

1693, noviembre, 30

Daroca

Testamento del infanzón Baltasar de Orera.

A.C.D., Lóculo 7, paquete 60.

“*[Fórmulas iniciales]*. Primeramente encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor Creador de aquella // al qual humildemente suplico la quiera colocar con sus santosen la gloria. Ittem quiero que siempre y quando Dios nuestro Señor disponga yo deva morir, mi Cuerpo sea enterrado en la Iglesia parroquial del Señor San Miguel de la presente Ciudad de Daroca en la Capilla de la Transfiguración que alli tengo mia y de mis Padres y que en dicho mi entierro se gaste lo que parecera a mis executores abajo nombrados. *[Siguen las mandas testamentarias]*. Esto fue hecho en dicha Ciudad de Daroca a treinta dias del mes de Noviembre del año contado del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo de mil seyscientos nobenta y tres siendo a ello presentes // por testigos el Licenciado Christobal Nuñez Vicario de la Yglesia parroquial del Señor San Miguel de la Ciudad de Daroca y Joseph Fuentes labrador habitantes en dicha Ciudad de Daroca. Esta firmado el gesto nuestro en su nota original segun fueros de Aragon.

[Sigue signatura notarial de Juan Agustin Monterde, notario de Daroca].”

1694, septiembre, 6

Zaragoza

Testamento de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa y condesa de Luna.

A.H.Prot.Z., not. José Sánchez del Castellar, inserto en el protocolo de Dionisio Antonio Sánchez del Castellar, año 1695, s.f. inserto entre los ff. 732 v. y 733 r.

“En el nombre de Dios todo poderoso sepan quantos este mi testamento vieren como yo Doña Maria Enrriquez de Guzman Duquesa de Villahermosa Condesa de Luna y Sastago y Ficallo Marquesa de Aguilar Viuda del Exmo. Señor Don Carlos de Gurrea Alagon Aragon Borxa y Luna Duque de Villahermosa Conde de Luna Sastago y Ficallo Marques de Aguilar Gentilhombre de la Camara de su Majestad y de su Consejo destado Cavallero de la Insigne Orden del Tuysson de oro comendador mayor de Alcañiz de la orden de Calatrava, residente en la presente Ciudad de Zaragoza Estando enferma de mi persona pero por la misericordia de Dios en mi entero Juycio y discurso natural firme memoria y palabra manifiesta creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santissima Trinidad Padre, Hijo, y Espiritu Santo tres personas y una sola esencia, y en todo lo que tiene y crehe la Santa Madre Iglesia Catholica Romana en cuya fe protesto vivir y morir y conociendo ser cierta la muerte y incierta la hora ordeno este mi testamento y ultima voluntad por // futuro contingente de mi vida revocando y anulando todos y qualesquiere testamentos codecillos y otras ultimas voluntades por mi de mis bienes antes de aora hechos y ordenados de nuebo de grado y de mi cierta ciencia hago otorgo y ordeno el presente mi ultimo testamento ultima voluntad ordinacion y disposicion de todos mis bienes assi muebles como sitios censales, Juros, derechos instancias y acciones donde quiere havidos y por haver de la forma y manera siguiente.

[*Siguen las encomiendas a santos, ángeles, patrones y abogados*] [...] y mi gran Patron y Padre San Joseph y San Francisco de Assis San Juan Bautista y San Juan Evangelista San Pedro y San Pablo Santa Ana y San Joaquin San Ignacio y San Francisco Xabier y mi Señor y Abuelo San Francisco de Borxa, Santo Domingo y San Vicente ferrer San Bernardo y San Agustin y San Pedro de Alcantara San Antonio de Padua y Santa Theresa de Jesus [...]

// [...] Mando mi cuerpo a la tierra de que fue formado y quiero y es mi voluntad que quando de esta vida pase a gozar de la eterna siendo en esta ciudad de Zaragoza que mi cuerpo sea enterrado en la Capilla del Glorioso San Joseph que yo he fabricado en la Yglessia del Collegio de la Compañia de Jessus de esta ciudad en el puesto que tengo señalado dentro de la varandilla de dicha

Capilla en la pared de la parte del Evangelio y que en su correspondencia en la otra parte de la Epistola se ponga una estatua con una inscripcion onoraria del Duque mi Señor / / y marido como parezera a mis executores devaxo nombrados Y si muriese en otra parte quiero y es mi voluntad que traygan mi cuerpo a dicha capilla con todo el secreto y se haga mi entierro sin aparato ni pompa de banidad sino con toda humildad y que se me hagan honrras y cavo de año y que mi cuerpo lo lleben solo mis criados, y que no sea embalsamado, y que se me amortaje mi cuerpo con el havito de la Concepcion francisca que trahen las Religiosas descalzas de la Villa de Agreda.

Item quiero ordeno y mando se digan y celebren por mi alma y las de mis difuntos quince mil misas rezadas encomendando mucho se celebren todas, o las que mas se pudieren en Altares privilegiados; de las cuales encomiendo desde luego dos mil missas al Reverendisimo Padre Thomas Muniesa de la Compañia de Jesus mi confessor para que las haga celebrar, v, antes, v, despues de mi muerte como le pareciese a mi intencion; de cuya celebracion es mi voluntad que no se le pida mas cuenta ni testimonio que solo su dicho, y la caridad de estas dos mil missas que seran quatrocientas libras jaquesas se le daran y entregaran a dicho Padre Thomas Muniesa, v, a quien el dispuxiese despues de mi muerte sino es lo que el dixexe que habra recibido antes en el todo, v, en parte en lo qual quiero que sin mas abriguacion se este a lo que segun su conciencia dixese por la gran satisfacion que tengo de su persona [*Sigue el reparto de nueve de las trece mil misas restantes, incluyendo en la celebración de las mismas al Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela, la capilla de San José, la parroquia de San Pablo y los conventos de trinitarios descalzos y de dominicos de Zaragoza*].

/ / [...] Item quiero y es mi voluntad que todos los hornamentos y alaxas pertenecientes a mi Oratorio domestico se lleben y los dexo a la dicha mi Capilla del señor San Joseph juntamente con los candeleros de plata que se hallaren en mi Oratorio y en mi cassa al tiempo de mi fin y muerte [...]

Item deyo de gracia especial a dicho Collegio de la Compañia de Jesus de esta ciudad y a la dicha mi Capilla del Señor San Joseph una reliquia que tengo del Señor San // Joseph. Y tambien deyo a dicho Collegio y a dicha mi Capilla una reliquia que tengo de la Espina de Christo nuestro Señor [...] // [...]

Item deyo de gracia especial a los Señores Abad Monjes y Capitulo del Real Monasterio de nuestra Señora de Beruela del sagrado orden de Cistel los quadros de la de la Historia de la Cassa del Duque mi señor y marido que se hallaran en mis cassas de Zaragoza y en la pieza donde yo duermo de Verano y en la primera pieza entrando a la Galeria del Rio juntamente con todos los retratos de los señores ascendientes del dicho Duque mi Señor y marido que se hallaran en dichas mis cassas de Zaragoza para que haya esa memoria en dicho Monasterio por estar enterrado en el, el dicho mi Señor y marido. Y también la

Historia de la Cassa y retratos de los Señores de ella que se hallaran en mis casas de Pedrola como lo dira dicho Juan Francisco Calvo a quien cometa esto.

// Ittem Dexo de gracia especial al dicho Padre Thomas Muniesa mi Confesor por lo que le estimo y por lo que le he devido de asistencia y consuelo quinientas libras jaquesas por una vez para ayuda a las impresiones de sus libros y le pido me encomiende a Dios.

[...] Ittem Dexo de gracia a la dicha D^a. Isabel Calvo [*esposa de Thomás Ximénez de Ayerbe, alcayde de la baronía de Torrellas*] todas las alaxas y pinturas que yo tengo en mi Cassa y Palacio de los Fayos y la pido me encomiende a Dios.

[...] // [*Siguen las mandas testamentarias, entre las que figuran interesantes legados en forma de pinturas, imágenes y otros objetos*] [*Sigue el legado de un censo de treinta mil ducados de plata recibido como dote de matrimonio por la duquesa y cargado sobre la casa y estados del duque de Alba que deja a su hermano y sus descendientes*] Y faltando y siempre que faltaren assi dicho mi sobrino, sin hijos legitimos, o, sus hijos legitimos, o, descendientes legitimos, en qualquiere de dichos cassos, quiero, ordeno y mando, que el dicho censo, en pension, y en propiedad, venga, y lo dexo al dicho Colegio de la Compañia de Jesus de esta Ciudad, y lo destino, para fundaciones, y otras obras pias en dicho Colegio, y en dicha mi Capilla de el Sr. Joseph a la disposicion de los Patrones de una Capellania, que en dicha mi Capilla he fundado, o, fundare [...].

// [*Sigue el legado de otro censo de treinta mil ducados de vellón caargados sobre la villa de Madrid*] Y fenecidas y acabadas las vidas de los sobredichos y arriva nombrados y, acabado de ajustar el dicho alcance al dicho Don Juan Francisco Calvo, o, en su casso, a sus havientes drecho el dicho censo en pension y en propiedad aia de recaer, y recaiga en el dicho Colegio de la Compañia de Jesus de esta ciudad, el qual no lo pueda vender, permutar, ni por ninguna via agenar [*enajenar*], sino que la renta de el haia de servir, y sirva, para hacer fiestas solemnes, con musica, y lo demas, que se acostumbra en mi Capilla de S. Joseph que he labrado en dicho Colegio en los dias de la // Asumpcion de Nuestra Señora en el de la S^a. S^{ta}. Ana y en el de el Señor Sⁿ. Joachin, y la fiesta de San Francisco de Borja mi Señor en dicho Colegio, como yo la he hecho celebrar hasta mi fin y muerte y la fiesta de San Carlos Borromeo en su dia, y en lo demas, que pertenciere al culto divino en dicha mi Capilla, y para maior ilustracion, y adorno de ella a la disposicion de los Patrones de dicha Capellania que he fundado, o, fundare en dicha mi Capilla de San Joseph [...].

// [*Sigue el otorgamiento de poderes al P. Tomás Muniesa, Juan Francisco Calvo y Juan Jerónimo Andosilla para disponer a su voluntad de los bienes de la herencia*]

// [*Sigue una donación al convento de Santo Domingo y a la iglesia de San*

Pablo de Zaragoza]

// [Sigue el nombramiento como heredero universal a Carlos de Aragón y Borja, sobrino de la duquesa y el modo de proceder con los bienes de la herencia; en caso de que faltasen descendientes del citado heredero, se ordena la fundacion de misas en la Santa Capilla del Pilar y, el resto, se destine, a partes iguales, al colegio de San Vicente de la Compañía de Jesús de Tarazona y a la nueva fábrica de Nuestra Señora del Pilar, así como a fundaciones pías y celebraciones en esta última]

Item dexo y nombro en executores de este mi ultimo testamento, y exoneradores de mi alma y conciencia dicho Sr. Dn. Joan Enrriquez de Guzman Conde de // Alva de Liste mi hermano al dicho D. Carlos de Arragon y Borja mi sobrino, y heredero y a los dichos Dn. Joseph de Urquia, D. Juan Geronimo Andosilla, Dn. Joan Francisco Calvo y Dn. Jorge Pertus. *[En caso de fallecimiento de los anteriores, se nombran executores al arcediano de Santa María del Pilar, al canónigo magistral de la Seo y al rector del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza]*. Y con esto revoco y anullo todos los demas testamentos, codicillos, poderes para testar, que antes de agora haia hecho, y otorgado por escrito, o, verbalmente para que no valgan, ni hagan fee en juicio, ni fuera de el, excepto este mil ultimo testamento cerrado que quiero valga por mil ultima voluntad ordinacion y disposicion de todos mis bienes, el qual quiero val // ga por via y drecho de testamento y si por via y drecho de testamento no pudiere valer, que valga por via y drecho de Codecillo, y si no de qualquiere otra ultima voluntad, que mejor de drecho [¿?] valer puede y deve, para que luego, que io fallezca se abra y publique en la devida forma y se cumpla y execute segun y como lo dexo dispuesto. En zaragoza a seis y de seti [sic] de setiembre del año de mil y sesientos [sic] y nobenta y cuatro =

Jesus maria y Jose [¿?]

Maria enriquez de guzman duquesa de Villa Hermosa otorgo lo dicho y hecho testamento =”.

[Al final del documento anterior hay un codicilo entregado por la duquesa el 11 de julio de 1695 al notario Dionisio Antonio Sánchez del Castellar que no introduce informaciones relevantes].

1701, noviembre, 4

Magallón

Los representantes de la iglesia parroquial y de la villa de Magallón capitulan con José de Altarriba, dorador y residente en la ciudad de Tudela, el dorado del retablo de la Virgen del Pilar por el precio de 275 libras jaquesas.

A.H.P.B., not. Juan de Linares, 1701, ff. 245 r.-250 v.

Reproducido en: PANO, HERNANDO y SANCHO, 2002, t. II, pp. 190-192, doc. 25.

“/ f. 245 r. / Arrendamiento de dorar el retablo [*al margen*].

Die quarto mensis nobenbris ano Domini MDCCI in villa de Magallón que nosotros el doctor Andrés de Aragón, vicario perpetuo de la iglesia parroquial del señor San Lorenzo de la villa de Magallón, mosén Pedro Linares y mosén Pedro Marquina, personas nombradas por la iglesia parroquial del señor San Lorenzo de la villa de Magallón, y don Martín de Linares, infanzón, persona nombrada por la dicha villa de Magallón, y domiciliados en dicha villa de Magallón, en nuestros nombres propios de grado, etc., arrendamos, siquiera a dorar, damos un retablo de la Virgen del Pilar sitiado en la iglesia parro / f. 245 v. / quial del señor San Lorenzo de la dicha villa de Magallón a vos, Joseph Altarriba, dorador, residente en la ciudad de Tudela del reino de Nabara, por el precio de ducientos setenta y cinco libras jaquesas, pagaderas a vos, dicho Joseph Altarriba, por nosotros, dichos doctor Andrés de Aragón, mosén Pedro Linares, mosén Pedro Marquina y don Martín de Linares, en la forma y plazos contenidos en la capitulación, lo qual hacemos y otorgamos con y mediante la capitulación, pactos y condiciones en ella contenidas. La qual es del thenor infrascripto y siguiente.

[*A partir de aquí el documento cambia de caligrafía*]

/ f. 246 r. / Capitulación que se hizo entre los capitulares de la iglesia de San Lorenzo de la villa de Magallón y asignado de la villa que son el doctor Andrés de Aragón, vicario, el racionero Pedro Lucas Linares y el licenciado mosén Pedro Marquina y don Martín de Linares, de una parte, y de otra Josef de Altarriba, dorador, vezino de la ciudad de Tarazona, residente en la ciudad de Tudela, para dorar, es a saber, el retablo de Nuestra Señora del Pilar de esta parroquia de San Lorenzo, que se concertó entre ambas partes en la cantidad de ducientos setenta y cinco libras jaquesas, pagaderas en / f. 246 v / esta forma: que en el tiempo que esté dorando se le hayan de dar las cantidades necesarias para su sustento y oro para el retablo, y en este tiempo se le den hasta ducientos escudos, y fenecido que sea el retablo se han de señalar dos maestros en el arte de dorar, y se ha de reconocer el retablo, y si fuere aprobado entonzes se le

darán los setenta y cinco escudos restantes, y si huviere falta lo ha de suplir, y se recobrará de dicha cantidad, que se le deberá, y los dos doradores que se señalarán: el uno señalarán los asignados arriba nombrados, y el otro , Josef Altarriba, y se ha de dorar con las condiciones siguientes.

/ f. 247 r. / Primeramente es pacto y condición que se ha de dorar conforme a arte, dando todos los baños necesarios, como se acostumbra en los retablos que importan y se acostumbra en este Reino.

Item es pacto y condición que el retablo se ha de dorar todo sin entrar colores, sino que sea todo oro, columnas, pilastras, frisos y todo lo demás; exceptando sólo que los ángeles se han de encarnar, y los sotabancos han de ser parte dorados y parte coloridos, pero como se ha dicho todo lo demás ha de ser todo oro. Y lo ha de concluir para agosto de 1702.

Item es pacto y condicion que de la misma suerte se ha de dorar el delante altar del retablo de Nuestra Señora del Pilar / f. 247 v. / y otro delante que ai delante del altar mayor, que ya tiene los baños.

Item que el mismo se hará los andamios.

Item es pacto que los maestros nombrados para reconozar el retablo se han de pagar por entre ambas partes, es a saber, que el nombrado por los asignados de la iglesia y villa los paga la iglesia, y el nombrado por Josef Altarriba lo pagará Josef Altarriba, y por ser así verdad lo firmamos en Magallón a 4 de noviembre de 1701.

Dr. Andrés de Aragón, vicario [*rubricado*].

El racionero Pedro Linares [*rubricado*].

El licenciado Pedro Marquina [*rubricado*].

Martín de Linares [*rubricado*].

Joseph de Altarriba [*rubricado*]

[En los ff. 250 r-250 v continúan las fórmulas notariales habituales, así como la aceptación de las cláusulas por ambas partes. Actúan como testigos: Maximiano Pérez y Joseph Marquina, mancebo, habitantes en la villa de Magallón]”.

s. XVIII, último cuarto

Biota

Documento de posesión de una escritura y una carta de recibo donde se contienen una serie de objetos donados por el vizconde de Biota al cabildo eclesiástico de la villa de Biota.

A.V.B., Caja H.E., núm. 10, *Apuntes referentes al estado de Biota y El Bayo*, fines s. XVIII, s.f.

“Tengo en mi poder una escritura del Cabildo Eclesiastico de mi villa de Biota, del día 13 de enero de 1775: de haber recibido por donacion mia para los cultos de Dios Nuestro Señor en aquella iglesia de San Miguel varios ornamentos, un relicario grande de plata, y una custodia, , copón, cáliz, y palma, platillo, dos vinajeras, y campana, todo de plata de ley, dorado que ofrecí en calidad de patrono de aquella Iglesia y asimismo tengo una carta del propio Cabildo de Señores Vicario, y Beneficiados del 18 de octubre de 1777 en que me dan gracias del terno, bordado en Genova sobre raso liso de seda y bordado con ramos de oro, que dediqué para los días principales de Nuestro Señor y Nuestra Señora y para que se conserve con todo cuidado, y aseo lo tengo en mi Palacio a disposición del mismo Cabildo, para que sirva en los dichos días clásicos, todo lo cual escribo para que conste, y para que mi hijo primogénito entienda el régimen que he llevado desde el primer pensamiento que tuve de ser dueño del vizcondado de Biota y El Bayo”.

s. XVIII, finales

Huesca

Nota firmada por el canónigo Novella en la que se traslada del libro de muertos de la parroquia de la catedral la partida de fallecimiento de José Santolaria.

A.C.H., *Libro de resoluciones* (1651-1687), s.f. (al final del año 1674)

“Nota [*al margen, con otro tipo de letra al de las anotaciones anteriores*] No consta del Gestis que el Señor Maestre Escuelas Santolaria fue electo obispo de Jaca en el año 1673, y es assi, como tambien que murio antes de consagrarse a principios del año 1674, segun resulta del Libro de muertos de la Parroquia de la Cathedral, cuya partida al fol. 123 es como sigue = En 6 de Enero de 1674 murió el D.D. Josef de Santolaria Obispo electo de Jaca y Maestro Escuela de la Santa Yglesia Cathedral del Aseo de Huesca, murio en la Parroquia de San Pedro; esta enterrado en la Seo de Huesca en su Capilla; hizosele entierro y honras con el Cavildo, y tambien le hizo honras la Universidad y Cavildo de Huesca = Se halla assi en dicho libro, Novella Canonigo Docete [*rubricado*]”

1809, mayo, 30

Villafranca de Ebro

Relación de los efectos causados en la población e iglesia de Villafranca por los soldados franceses durante la guerra de la Independencia, escrita por Juan José de Valenzuela, cura párroco.

A.P.V. *Libro de entradas y salidas* (1723-1911), f. 101 v.

“Durante el primer sitio de la inmortal Zaragoza a que se dió principio el dia 15 de junio de 1808, y que el Mariscal Lefebre, despues de haber perdido lo mas fluido de su exercito [...] robaron los franceses en esta Iglesia un caliz de plata el dia 25 de dicho [mes de agosto]; y durante el segundo sitio que empezó el dia 21 de Diciembre del mismo año que duró hasta el día 21 de febrero del año 1809 en cuyo día capituló Zaragoza [...] el exercito frances que estubo acampado en este Pueblo cometió en el todos sus acostumbrados escesos y atrocidades propias de su caracter, hasta matar a cuantos encontraron en el o alcanzaban fugandose a los montes. Aquí fue tambien donde los sacrílegos franceses cometieron atentados propios de su ireligion, de que se abergonzaran los siglos; pues vomitando contra este Pueblo, y mas especialmente contra esta Yglesia toda su abominacion, y todo su beneno, mofaron quantas Ymages habia en ella, las ultrajaron, las hirieron, las acuchillaron, y haciendolas pedazos las arrojaron al fuego, y las entregaron pabulo de las llamas: tambien quemaron todos los Retablos menos la mitad del mayor, todos los bancos, y confesionarios, los cajones de la sacristía, y quantos enseres habia así en esta como en la Yglesia, y ultimamente hicieron el Templo de Dios quadra de caballos [*sigue el detalle de las jocalías y ornamentos robados*]. Y para que llegue a noticia de los benideros lo anoté en Villafranca de Ebro a treinta de Mayo de mil ochocientos nueve. Juan José Valenzuela cura [*rubricado*]”.

1902, diciembre

Daroca

*Inventario de la colegiata y de otras iglesias de Daroca*A.C.D., Lóculo 32, *Inventarios*, “Inventario de 1902”.

“Inventario general de la Basílica parroquial de Santa María de los Sagrados Corporales de la Ciudad de Daroca, formado por su propio Cura Párroco Don José Bagüés conforme a lo mandado por el Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza, en su Circular de quince de Agosto de mil novecientos dos [*encabezamiento*]

/ f. 12 r. / Capilla de la Visitación de Nuestra Señora. Es un Retablo de madera dorado con cuatro columnas y trece cuadros en lienzo; los de la parte inferior del retablo son pequeños y dos muy rotos; los de los costados son mayores y los dos del centro mayores aún que los de los costados. De estos dos el central que representa el Misterio de la Visitación, aseguran los inteligentes que el natural de la Virgen y de Santa Isabel, o sea las cabezas, cuellos y manos debe ser obra del pintor Murillo [*Añadido con otra letra: En dicho altar se halla la Imagen de San Antonio Abad*]

/ f. 14 r. / [*correspondiente al inventario de la sacristía mayor*]

11. Un lienzo que representa la vocación de Sn. Pedro y Sn. Andrés.

12. Otro lienzo de las mismas dimensiones; representa a San Jerónimo consolado por los Angeles. Estos dos cuadros tienen marco igual y están deteriorados

/ f. 32 r. / [*correspondiente al inventario de la iglesia de San Miguel*]

Al lado del Evangelio sigue el altar de la Transfiguración del Señor pintado en lienzo con varias pinturas que lo forman”.

1912, agosto, 30

Villafranca de Ebro

Descripción del retablo mayor de Villafranca contenido en un inventario de la iglesia realizado por el párroco Miguel Ibáñez al cesar en su cargo.

A.P.V. Inventario general de la Iglesia Parroquial de Villafranca de Ebro que presenta el Sr. Cura Ecónomo de la misma Dn. Miguel Ibáñez al cesar en el cargo, f. 2 v.

“Retablos

Núm. 1- Altar mayor de talla y dorado con cuatro columnas salomónicas; tiene en el centro San Miguel Arcangel como titular de la Parroquia, cuadro de mucho mérito. Su autor es Berdusan -Pertenece al siglo diecisiete-. A un lado de este cuadro se hallan otros dos mas pequeños, de San José el uno y de San Francisco de Asís el otro - Al otro lado se encuentran otros dos del mismo tamaño que los anteriores y que representan; el uno a San Antonio de Padua y el otro a Santa Teresa de Jesus - Se termina el altar mayor con un cuadro del Crucificado”.

1933, septiembre

Daroca

Inventario de la colegiata y de otras iglesias de Daroca.

A.C.D., Lóculo 32, *Inventarios*, “Inventario de la colegiata y de otras iglesias de Daroca”, s. f., núm. 281.

“[*Correspondiente al coro de la colegial*]

281. Juanto al organo sustituyendo a los que habia antes se hallan dos cuadros S. Jeronimo y la vocación de S. Pedro que antes se hallaban en la sacristia mayor.

[*Correspondiente a la Capilla de la Visitación de la colegial*]

307. Todo como en el inventario anterior.

308. Sobre la mesa altar la imagen de la Purísima vestida de los hijos de María.

[*Correspondiente a la iglesia de San Miguel*]

Altar de la Transfiguración

347. Todo conforme al inventario, mas en el centro una imagen de Virgen vestida, en un lado una tabla que representa una caída de Jesús con la cruz y una peana con la imagen de S. Lamberto con dos angeles”.