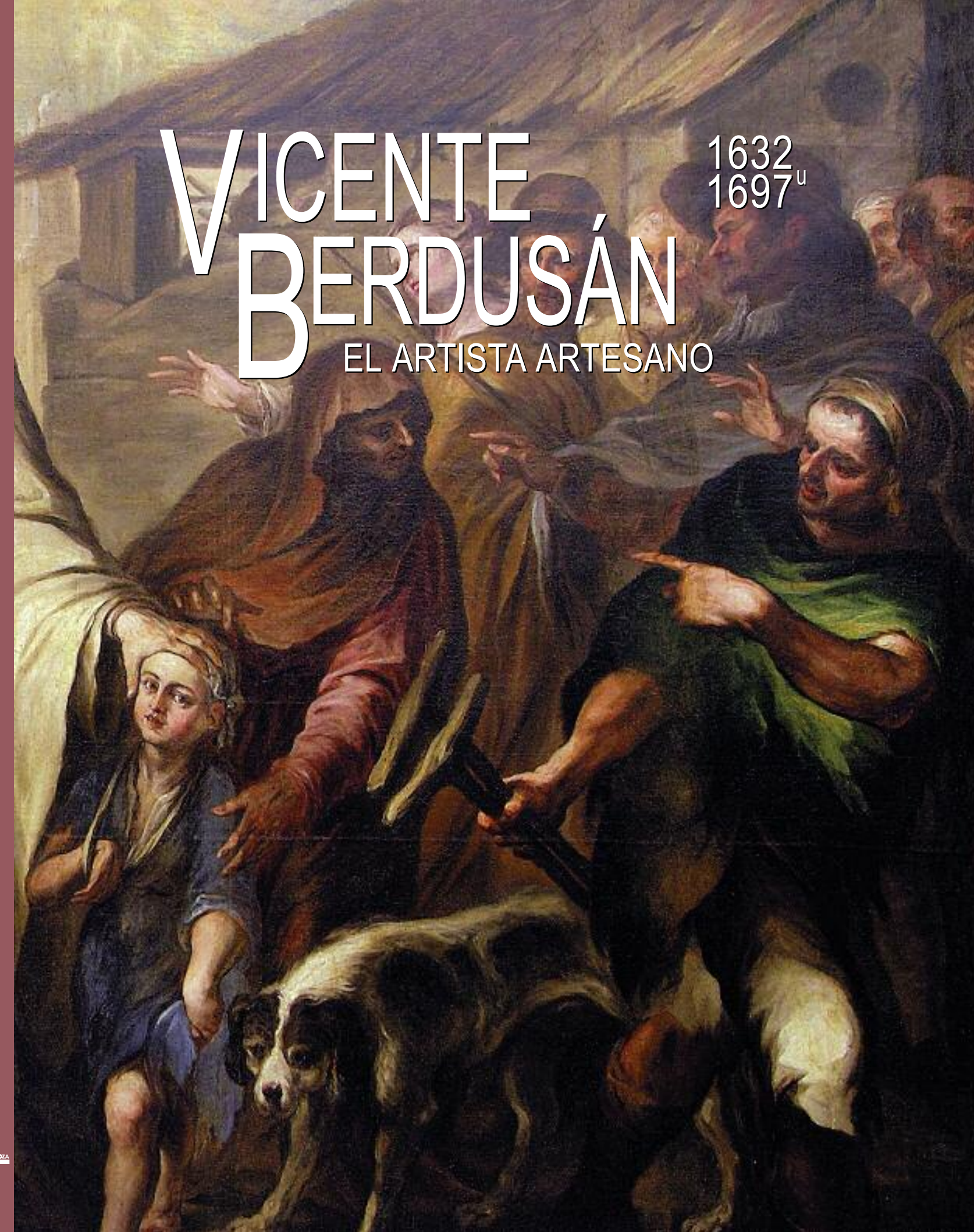


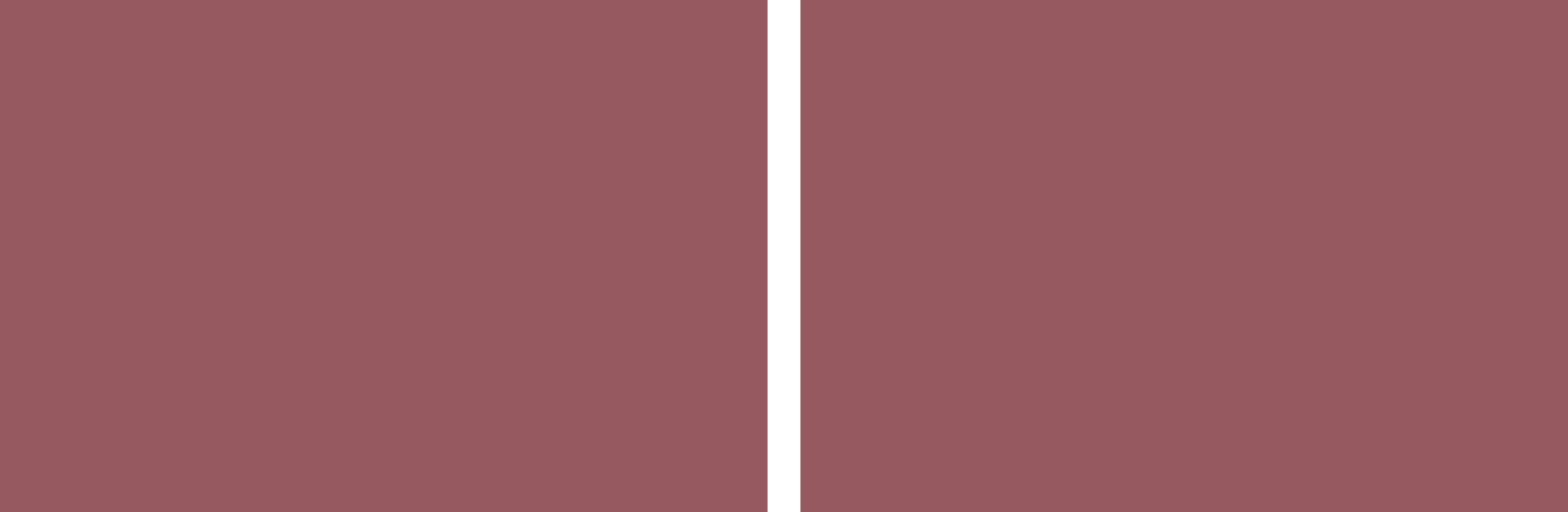
# VICENTE BERDUSÁN

1632  
1697<sup>u</sup>

EL ARTISTA ARTESANO



VICENTE BERDUSÁN  
EL ARTISTA ARTESANO



VICENTE BERDUSÁN (1632-1697)  
EL ARTISTA ARTESANO





VICENTE BERDUSÁN (1632-1697)

EL ARTISTA ARTESANO

PALACIO DE SÁSTAGO

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA

5 octubre - 26 noviembre, 2006



Palacio de Sástago. Diputación Provincial de Zaragoza

5 de octubre al 26 de noviembre de 2006

Coso, 44 – 50071 Zaragoza, ESPAÑA

Teléfono (34) 976 288 881 – Fax (34) 976 288 883

palaciodesastago@dpz.es

www.dpz.es/cultura/sastago/sastago.htm

Martes a sábado, de 11 a 14 y de 18 a 21 horas

Festivos, de 11 a 14 horas

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA

Presidente

Javier Lambán Montañés

Presidenta de la Comisión de Cultura y Patrimonio

Cristina Palacín Canfranc

Director del Área de Cultura y Patrimonio

Alfredo Romero Santamaría

## Exposición

### Organiza

Diputación Provincial de Zaragoza

### Comisariado

Juan Carlos Lozano López

### Coordinación general

Ricardo Centellas Salamero

### Secretaría de coordinación

Ángela Orleáns Cavido

### Conservación preventiva

Arancha Echeverría-Torres Barbeira

### Restauración

ALBARIUM S.L.

Arancha Echeverría-Torres Barbeira

Artyco. Arte Conservación y Restauración, Vitoria (Álava)

ITESMA. Conservación y restauración de obras de arte, Zaragoza

Nuria Moreno Fernández

ProArte, Zaragoza

Nora Ramos Vallecillo, Zaragoza

Taller del Museo del Ampurdán, Figueras (Gerona)

Taller del Museo de Zaragoza - Pedro Perales

TESERA. Conservación y Restauración S.L., Huesca

### Montaje

Enrique Monserrat (coord.) / Talleres DPZ

### Transporte

Queroche, Zaragoza

### Seguros

Nacional Suiza (Comin E.F. Correduría de Seguros)

## Catálogo

### Edita

Diputación Provincial de Zaragoza

### Coordinación general

Ricardo Centellas Salamero y Juan Carlos Lozano López

### Dirección científica

Juan Carlos Lozano López

### Diseño

a + d arte digital, S. L.

### Textos

#### Presentación

Javier Lambán Montañés y Cristina Palacín Canfranc

#### Introducción

Juan Carlos Lozano López

#### Estudios

Arturo Ansón Navarro, Ismael Gutiérrez Pastor

y Juan Carlos Lozano López

#### Cronología

Ricardo Fernández Gracia y Juan Carlos Lozano López

#### Catálogo (fichas)

Juan Carlos Lozano López

#### Informes de restauración

Arancha Echeverría-Torres Barbeira (coord.)

### Fotografía

Caja Inmaculada (Zaragoza)

Daniel Pérez Gómez (Zaragoza)

Delegación de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Zaragoza (Zaragoza)

Archivo fotográfico Juan Mora Insa. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón (Zaragoza)

Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza

Arxiu Mas. Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona)

Fernando Alvira (Huesca)

Ismael Gutiérrez Pastor (Madrid)

Pedro J. Fatás (Zaragoza)

Foto Miki (San Sebastián, Guipúzcoa)

Ignacio González (Las Palmas, Canarias)

Pablo Lines (Madrid)

Juan Carlos Lozano López (Zaragoza)

Museu de l'Empordà (Figueras, Gerona)

Museo del Louvre (París)

Museo de Zaragoza (Zaragoza)

### Digitalización y preimpresión

a+d arte digital, Zaragoza

### Impresión

Rioza, S. L.

### ISBN

10: 84-9703-179-2

13: 978-84-9703-179-0

### Depósito legal

Zaragoza-2.403/2006

Impreso en España, Comunidad Europea

© De esta edición: Diputación Provincial de Zaragoza

© De los textos: los autores

© De las fotografías: los autores

### Agradecimientos

Caja Inmaculada, Convento de Santa Teresa de MM. carmelitas descalzas de Huesca, Convento de Santa Teresa de MM. carmelitas descalzas de San Sebastián (Guipúzcoa), Convento de Santa Ana de MM. carmelitas descalzas de Tarazona, delegaciones de Patrimonio Cultural de las diócesis de Huesca, Jaca, Tarazona, Teruel-Albarracín y Zaragoza, deanes y cabildos de las catedrales de Huesca, Tarazona y Zaragoza, Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, Fundación Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza, Ibercaja, Monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas de Huesca, Museu de l'Empurdà de Figueras (Gerona), Museo de Zaragoza y parroquias de Daroca, Encinacorba, Gea de Albarracín, Los Fayos, Magallón, Maluenda, Ojos Negros y Villafranca de Ebro.

M.ª Carmen Aguilar Ayerbe, M.ª Isabel Álvaro Zamora, Arturo Ansón Navarro, Marisa Arguís Rey, Rosa Arnal Berniz, M.ª Dolores Barrios, Miguel Beltrán Lloris, José I. Calvo Ruata, Anna Capella i Molas, Miguel A. Franco Garza, Mario Gállego Berceo, M.ª Concepción García Gaínza, José M.ª Gutiérrez, Frédéric Jimeno, Jesús Lizalde, Antonio E. Maturén, José Félix Méndez, José M.ª Nasarre, Antonio Naval Mas, Damián Peñart Peñart (†), José Ramírez (†), Luis M.ª Sánchez Sancho, Enrique Sorando Soriano y Jaime Vicente Redón.

Y a las personas que han deseado permanecer en el anonimato.

### Imagen de cubierta

Vicente BERDUSÁN, San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza (detalle), h. 1671. Museo de Zaragoza.

La Diputación de Zaragoza no se identifica ni responsabiliza de los juicios y de las opiniones vertidas por los autores de los textos en uso de la libertad intelectual que se les brinda.

El editor y los autores no aceptarán responsabilidades por las posibles consecuencias ocasionadas a las personas naturales o jurídicas que actúen o dejen de actuar como resultado de alguna información contenida en esta publicación, sin una consulta profesional previa.

Queda prohibida la reproducción o almacenamiento en un sistema de recuperación o transmisión de forma alguna por medio de cualquier procedimiento, sea éste mecánico, electrónico, de fotocopia, grabación o cualquier otro, sin previa autorización escrita de los titulares del Copyright. Reservados los derechos según la Ley de Propiedad Intelectual, recogida en el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

## PRESENTACIONES

Javier LAMBÁN MONTAÑÉS  
Cristina PALACÍN CANFRANC

7

## INTRODUCCIÓN

Juan Carlos LOZANO LÓPEZ

11

## ESTUDIOS

La pintura madrileña del Pleno Barroco y los pintores de Aragón  
en tiempos de Vicente Berdusán (1632-1697)

Ismael GUTIÉRREZ PASTOR

13

La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II:  
la generación de Vicente Berdusán

Arturo ANSÓN NAVARRO

Juan Carlos LOZANO LÓPEZ

75

Vicente Berdusán, el artista artesano

Juan Carlos LOZANO LÓPEZ

113

Cronología de la vida y obra de Vicente Berdusán

Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA

Juan Carlos LOZANO LÓPEZ

159

## CATÁLOGO

Juan Carlos LOZANO LÓPEZ

171

## INFORMES DE RESTAURACIÓN

Arancha ECHEVERRÍA-TORRES BARBEIRA  
(Coord.)

251





**R**ESULTA interesante comprobar que las dos primeras referencias escritas sobre Vicente Berdusán (Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1632 - Tudela, Navarra, 1697) son casi coetáneas y, aunque de distinto origen, coinciden en una consideración positiva del artista y en su vinculación con el ámbito navarro. Así, Acisclo Antonio Palomino, en su célebre Parnaso español pintoresco y laureado (1724), le concedió una mención en la biografía del avilesino Juan Carreño de Miranda, en la que le denomina «pintor de crédito». Por su parte, el jesuita Juan de Arbizu, en su manuscrito Historia de el Colegio de la Compañía de Iesús de Çaragoza (1725), y a propósito de los cuadros de la capilla de San José en la iglesia del colegio que los jesuitas fundaron en Zaragoza, alude «al valiente pincel de Verdusán Pintor afamado de Tudela».

Estas dos escuetas citas reflejan perfectamente la idea de que Berdusán fue un pintor apreciado y que gozó de gran prestigio en su dominio artístico, que tuvo su epicentro en Tudela, donde vivió y trabajó hasta su muerte. La expresión de Arbizu añade a su valor literario el acierto en el juicio crítico sobre la característica principal de su pintura –«valiente pincel»–, rasgo definitorio que permite integrarlo en la corriente del pleno Barroco y relacionarlo con otros artistas de la escuela madrileña como Carreño, Rizi, Camilo o Herrera el Mozo.

Al referirse a su filiación navarra, los dos autores citados dieron inicio, sin pretenderlo, a un tópico historiográfico que ha tenido amplia vigencia y no ha sido superado hasta 1990, fecha en que el profesor Isidro López Murías dio a conocer el origen ejeano de Berdusán. Esta noticia, sin embargo, no sirvió para ahondar en las otras muchas conexiones del pintor con su tierra natal, ni para suscitar una investigación exhaustiva sobre su producción aragonesa, tarea que finalmente fue asumida en 1999 por Juan Carlos Lozano López, quien dedicó seis largos años a esta tarea como objeto de su tesis doctoral y ofrece ahora, en la presente exposición, los resultados más significativos de su notable y eficaz trabajo.

Con Vicente Berdusán (1632-1697), el artista artesano no sólo deseamos contribuir a la reconstrucción de la realidad histórica y a solventar el desequilibrio existente en el pasado entre el conocimiento del pintor en los ámbitos navarro y aragonés, sino que pretendemos satisfacer una deuda con un artífice cuya calidad, ejemplificada en las obras seleccionadas para el Palacio de Sástago, procedentes de las tres provincias aragonesas (y en especial de nuestro Cuarto espacio) y en muchos casos inéditas, será para muchos una gratísima sorpresa. Del mismo modo, estoy convencido de que el presente catálogo se convertirá en referencia obligada para los estudios sobre Berdusán y el barroco aragonés, gracias al esfuerzo y a los conocimientos de los autores de los textos que lo integran, todos ellos profesores universitarios de Historia del Arte.

Y todo ello, en vísperas de la celebración del trescientos setenta y cinco aniversario del ejeano que tal vez haya de ser considerado mejor pintor aragonés del siglo XVII.

Javier Lambán Montañés  
Presidente de la Diputación Provincial de Zaragoza



A conmemoración de efemérides, como sucede con la organización de exposiciones temporales a las que aquéllas suelen dar lugar, constituyen sin duda una magnífica ocasión para actualizar y revisar conocimientos sobre el tema tratado, y un buen pretexto para acometer la recuperación y restauración de piezas que forman parte del Patrimonio Cultural, de cara a su exhibición y difusión.

En el caso de la Diputación Provincial de Zaragoza, todas esas tareas, más allá de su carácter coyuntural, responden también a una actividad continuada y programada y a una política definida del Área de Cultura y Patrimonio, tanto de exposiciones como de restauraciones, que en el caso concreto de los bienes muebles cuenta con una larga y fructífera trayectoria que tiene su mejor reflejo en las tres ediciones celebradas de Joyas de un Patrimonio.

La exposición que ahora presentamos en el Palacio de Sástago, Vicente Berdusán (1632-1697), el artista artesano, resulta en ese sentido paradigmática, pues en ella se ha producido una fructífera sinergia de esfuerzos que ha posibilitado la restauración de veinte de las treinta y seis piezas expuestas, cuyo estado de conservación hacía imposible su difusión pública. En esta tarea ha colaborado de manera decidida el Gobierno de Aragón, a través de la Dirección General de Patrimonio Cultural, y por ello hacemos constar aquí nuestro agradecimiento. No es menor la deuda contraída con la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, que ha cedido parte de su magnífico archivo fotográfico para la elaboración del presente catálogo.

La intervención en este importante conjunto de pinturas no sólo garantiza –si va acompañada de una adecuada conservación preventiva– la perdurabilidad de las mismas y su conocimiento y disfrute presentes y futuros, sino que permite su adecuada valoración artística y, en algunos casos, ha proporcionado informaciones desconocidas que han pasado a engrosar y enriquecer la propia historia de las obras. A todos estos beneficios viene a sumarse otro, tal vez menos evidente e inmediato pero posiblemente más importante a largo plazo, como es la contribución a recuperar, tras la materialidad de los objetos (en este caso las obras artísticas), la memoria y la identidad de las personas que habitan un territorio, dotándolas de los medios necesarios para que su historia y sus testimonios del pasado sean, más que elementos museables, agentes de desarrollo y prosperidad. Objetivo en el que la Diputación de Zaragoza está empeñada desde hace tiempo, especialmente con sus programas de actuación en el Cuarto espacio.

Cristina Palacín Canfranc  
Presidenta de la Comisión de Cultura y Patrimonio  
Diputación Provincial de Zaragoza



## INTRODUCCIÓN

EL 28 de mayo de 1998, quien esto escribe se encontraba en el Museo de Navarra asistiendo a una conferencia dictada por el profesor Gonzalo M. Borrás con la que se cerraba un ciclo coincidente con la exposición El pintor Vicente Berdusán 1632-1697. Ambos eventos habían sido organizados por el Gobierno de Navarra y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra en conmemoración del tercer centenario de la muerte de este artista, nacido en 1632 en la localidad zaragozana de Ejea de los Caballeros, aunque vecindado en Tudela hasta su fallecimiento en 1697, razón ésta por la que suele ser considerado navarro de adopción.

En la magnífica muestra del museo pamplonés, cuyos responsables fueron los profesores M.<sup>a</sup> Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia, se expusieron veinticinco obras, de las que sólo cinco (cuatro pinturas y un dibujo) procedían de Aragón. Esta escasa representación aragonesa no se debió en absoluto a una selección parcial o desigual, sino que obedecía al desequilibrio real existente en ese momento respecto del conocimiento de la actividad de Berdusán en los distintos territorios de su dominio artístico. A esta realidad también se refirió el profesor Borrás tanto en su conferencia como en el catálogo de la exposición citados, donde incidía en la necesidad de profundizar en la obra aragonesa de Berdusán, «digna por sí misma de conformar algo más que un mero apéndice a los estudios sobre su producción en Navarra».

En 1999 el Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros quiso compensar el olvido institucional de la celebración del centenario con una exposición titulada Berdusán vuelve a Ejea. Obra aragonesa, modesta en su puesta en escena pero significativa por su contenido e importante por su proyección, pues marcó de forma nítida el punto de partida de una investigación que se desarrolló durante casi seis años como tesis doctoral y se vio culminada felizmente en el año 2004.

El resultado de ese trabajo es lo que aquí se muestra, con un doble propósito. Por un lado, poner de manifiesto la verdadera entidad de la producción aragonesa de Berdusán, que se ha visto incrementada con numerosos e importantes hallazgos. Por otro, dar a conocer y reivindicar la calidad de su arte, comparable en algunos casos a la mejor pintura de otras escuelas españolas coetáneas que han gozado de más atención y mejor fortuna.

Estoy convencido de que el contacto cercano con esta selección de obras, en óptimas condiciones de visualización, gracias, entre otras cosas, a un enorme esfuerzo que ha posibilitado la restauración de más de la mitad de las mismas, constituirá para el espectador una experiencia inesperada y placentera.

En esta publicación hemos querido incidir, más que en los aspectos propiamente biográficos o historiográficos, en una necesaria contextualización de Berdusán y en algunos aspectos transversales insuficientemente tratados con anterioridad. Así, el profesor Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid) ha abordado, desde su conocimiento amplio y profundo de la pintura del periodo, las múltiples relaciones e influencias artísticas

entre la pintura aragonesa y la escuela madrileña del pleno Barroco, si bien su visión supera con creces esos límites para abarcar la práctica totalidad del siglo XVII, en un texto al mismo tiempo riguroso y sugerente. De manera complementaria, los profesores Arturo Ansón Navarro y Juan Carlos Lozano López (Universidad de Zaragoza) han centrado su atención en la pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II, momento en que se desarrolla la actividad de Vicente Berdusán y de los demás artistas de su generación, mucho menos conocidos y estudiados, de los que se avanzan informaciones y obras inéditas. Y finalmente el profesor Juan Carlos Lozano López analiza los distintos aspectos que configuran la personalidad artística del pintor, enriqueciendo el enfoque propio de la Historia del Arte con matices y perspectivas históricas y sociológicas. La publicación incluye también una cronología completa de Berdusán que incorpora todos los datos conocidos hasta la fecha sobre su vida y obra.

El catálogo propiamente dicho está integrado por las treinta y seis piezas expuestas, para cuya selección hemos tenido en cuenta diversas variables: la calidad de las obras, su representatividad cronológica y geográfica, y su carácter de obras inéditas o poco conocidas. Cada pieza va acompañada de un estudio consistente en una ficha catalográfica exhaustiva, una descripción iconográfica, un análisis de los modelos e influencias, un comentario artístico y una breve historia.

Como complemento científico de lo anterior, se ha incorporado un apéndice que incluye los informes de restauración de las obras que han sido objeto de intervención.

No podemos finalizar esta introducción sin agradecer a la Diputación de Zaragoza, y en concreto a su Presidente, don Javier Lambán Montañés, la sensibilidad, interés e iniciativa que siempre ha mostrado hacia la figura de Berdusán. Del mismo modo, es necesario poner de manifiesto la colaboración determinante del Gobierno de Aragón en el proceso de restauración de un número considerable de piezas, y las facilidades dadas por Caja Inmaculada para la utilización de sus archivos fotográficos.

Es preciso reconocer también la desinteresada colaboración de las delegaciones diocesanas de patrimonio, de los responsables de las parroquias y de otras entidades eclesíásticas (cabildos, fundaciones monásticas...) para facilitar el acceso a las obras y a la documentación, así como para conceder los permisos de fotografiado, reproducción y préstamo de las mismas.

Mi reconocimiento profesional a cuantos han investigado la pintura barroca en el pasado, poniendo las bases para lo que hoy sabemos.

Y finalmente, a título más personal, mi agradecimiento a cuantas personas, que son muchas, me han ayudado y apoyado en el desarrollo de la investigación, y de manera singular a mi directora de tesis, M.<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora, y a mi familia.

Juan Carlos LOZANO LÓPEZ  
Julio 2006







# LA PINTURA MADRILEÑA DEL PLENO BARROCO Y LOS PINTORES DE ARAGÓN EN TIEMPOS DE VICENTE BERDUSÁN (1632-1697)

Ismael GUTIÉRREZ PASTOR

Departamento de Historia y Teoría del Arte  
Universidad Autónoma de Madrid

Las páginas que siguen quieren ser el marco donde contextualizar los orígenes estéticos del pintor Vicente Berdusán (Ejea de los Caballeros, 1632-Tudela, 1697) a propósito de la exposición sobre su obra realizada dentro de los límites territoriales del antiguo Reino de Aragón. Tras un aprendizaje inicial en Tudela y una formación pictórica profunda a mediados del siglo XVII en el contexto madrileño, Berdusán retornó a su ciudad y desarrolló una extensa actividad pictórica en la segunda mitad del siglo, convirtiéndose en el más temprano y eficaz difusor del pleno barroco madrileño en Navarra y Aragón. En este análisis no se pretende traspasar los límites cronológicos de la vida del pintor, ni los territoriales, a la hora de revisar los acontecimientos pictóricos de origen cortesano que tuvieron lugar en Zaragoza desde mediados del siglo XVII. Pero hay que reconocer que no será fácil, porque Berdusán trascendió con su pintura tanto los límites político-territoriales de los viejos reinos de Navarra, Aragón y Castilla, como los límites eclesiásticos de los obispados de Pamplona, Huesca, Tarazona, Zaragoza e incluso Calahorra.

De modo necesariamente breve, se prestará atención a Madrid como foco artístico que aglutinó corrientes y tendencias pictóricas hasta consolidar un estilo propio, difundido por el resto de España en la segunda mitad del siglo XVII, y que identificamos como de pleno barroco. En este siglo las relaciones entre Madrid y Zaragoza tuvieron momentos de especial intensidad, a veces duros, y otras dramáticos o esperanzadores, que rindieron sus frutos en el campo del arte a través de la presencia de pintores y obras madrileñas, así como de las cortes de Felipe IV y de don Juan José de Austria en Zaragoza. El estrechamiento de los lazos entre 1640-1650 sirvió para que los intereses de los pintores aragoneses en adquirir una formación en Italia en la primera mitad de siglo (Jerónimo de Mora, Juan Galbán, Francisco Jiménez Maza, Jusepe Martínez) se sintieran atraídos en la segunda por el ambiente de Madrid (Bartolomé Vicente, Pedro Aibar Jiménez, Jerónimo Secano), no tan cosmopolita como Roma, pero sin duda mucho más cerca y de menor riesgo y coste. El retorno a casa de los aprendices aragoneses a partir de 1660-1665 aportó al ambiente zaragozano un aire de renovación, justo en el momento en que los viejos maestros de la generación de 1600 comenzaban a desaparecer o a entrar en fase de escasa actividad. Lo mismo había ocurrido desde 1655 con Vicente Berdusán en Navarra. Los acontecimientos de las siguientes décadas no hicieron sino reforzar la convicción de que el ambiente de la pintura madrileña era inmejorable para la formación, tanto a través de la aportación de obras de la Corte para instituciones religiosas de todo tipo, como de viajes de corta duración realizados por algunos artistas, viajes que no están documentados, pero

que se intuyen como imprescindibles para explicar ciertas reorientaciones hacia tendencias plásticas que se habían gestado en Madrid.

Los intercambios entre Madrid y Zaragoza fueron constantes a lo largo del siglo xvii y desde la Corte llegaron a Aragón obras madrileñas difusoras de estilo o de ciertos géneros pictóricos como la naturaleza muerta o la decoración mural que tuvieron un especial desarrollo en el Barroco.

Estos pintores jóvenes, formados en la primacía del color, en el dinamismo compositivo y movimiento, en la perspectiva ilusionista, en un renovado gusto por lo decorativo expresado a través de la pintura mural al fresco o al temple, y en todo cuanto supone la nueva pintura, fueron pioneros de la difusión del pleno barroco de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo xvii por los restantes reinos peninsulares. El fenómeno adquirió un notable auge en Aragón, adentrándose en el siglo xviii, mientras la muerte de Berdusán truncó la evolución en Navarra. Muchas de las novedades madrileñas, como la pintura decorativa mural y la teatralidad barroca de sus perspectivas arquitectónicas fingidas, fueron aportaciones directas de los pintores formados en Madrid e independientes de la estancia de Claudio Coello y Sebastián Muñoz en Zaragoza para pintar la iglesia de la Mantería (1684-1685). Aunque no consta que Berdusán cultivara la pintura mural, hay testimonios de que sí lo hicieron pintores aragoneses contemporáneos, como Jerónimo Secano, autor de tres de los retablos fingidos de las Capuchinas de Calatayud (1683), pintados antes de la llegada de Coello.

Respecto a Berdusán, aunque el contexto de su obra corresponde a otro apartado, hay que señalar que el pintor pertenece a la generación de maestros de la escuela de Madrid que aprendió en los talleres o en el ambiente estilístico de Francisco Rizi (1614-1685), Juan Carreño de Miranda (1614-1685) y Francisco Herrera el Mozo (1627-1685), grupo al que se pueden incorporar algunos otros como Francisco Camilo (1615-1673) o Francisco Solís (1620-1679). De ellos surge una segunda generación de pintores de dotes portentosas y estilo refinado, fallecidos por lo general antes que sus maestros: Juan Martín Cabezalero, Mateo Cerezo el Joven, Juan Antonio Frías Escalante, José Antolínez, José Jiménez Donoso, Claudio Coello... que consolidaron los rasgos de la escuela como arquetipos de lo barroco, semejantes a los contemporáneos e independientes de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Juan de Valdés Leal (1622-1686) y seguidores en Sevilla.

#### CONFIGURACIÓN DE LA ESCUELA DE MADRID HACIA 1640-1650

Desde que Felipe II decidiera establecer su corte en Madrid, el incremento de su actividad política y administrativa fue tan grande que inmediatamente le siguieron el aumento de población, el desarrollo de todos los estamentos sociales y de todas las actividades culturales, con la pintura en un lugar principal, hasta configurar en la segunda mitad del siglo xvii una escuela propia dentro de los esquemas del pleno Barroco. Una de las consecuencias más notables de esta concentración fue que Madrid se convirtió en el centro de una periferia cada vez más deudora, con escasas muestras de autonomía creativa. Ejemplo del cambio de papeles fue Toledo, que tras la muerte de Luis Tristán perdió el protagonismo que había desempeñado durante la Edad Media y el Renacimiento, cediéndoselo definitivamente a Madrid. Aquí se vinieron a establecer y a naturalizarse durante los siglos del Barroco los más notables pintores de todos los confines peninsulares, junto con los más notables coleccionistas, con Felipe IV y sus cortesanos a la cabeza, y junto a algunas de las pinacotecas religiosas más importantes, como las de los Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo o los Jesuitas del Colegio Imperial.

Por otro lado, en un momento de convulsiones estéticas Madrid tuvo la fortuna de reforzarse para asumir e integrar las tendencias espirituales y estéticas de la Contrarreforma, del manierismo reformado con su fundamento clasicista y del naturalismo con su peculiar mirada sobre el mundo inmediato y cercano, tan alejado de los ideales heroicos del Renacimiento. La concentración de nobles, diplomáticos, ricos comerciantes, intelectuales y religiosos de todo tipo de órdenes y de todos los países, la puesta en valor y el desarrollo de los nuevos gustos del Barroco, crearon un ambiente atractivo para la concentración de pintores de tendencias y procedencias diversas, y para el desarrollo del gusto y del coleccionismo, a la vez que para la renovación de los formatos pictóricos expresados claramente en el campo de lo religioso en el lienzo de altar y en las series narrativas, y en el de lo profano en el desarrollo de la naturaleza muerta, del paisaje y de la mitología.

Las pautas señaladas por los reyes, las exuberantes colecciones de pintura flamenca y veneciana del siglo *xvi*, así como su renovación en el siglo *xvii* con nuevas remesas de series de Rubens y de pinturas romanas y napolitanas, supusieron un acicate para que las clases nobles y cultas, así como los ricos comerciantes, imitaran los comportamientos del rey y compitieran en la búsqueda y el aprecio de más y mejores pinturas. La pintura del Barroco ya no se veía sólo impulsada por la necesidad práctica de decorar, ni sólo por la devoción de la imagen religiosa, sino por el placer del coleccionista en la pintura, cuestión constatada por sir Arthur Hopton, al escribir que en Madrid «se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al arte de la pintura que antes, en grado inimaginable».<sup>1</sup>

Los rasgos estilísticos de la escuela madrileña del pleno Barroco se definieron a partir de la década de 1640 y se acentuaron a lo largo de todo el siglo *xvii*, como resultado de un complejo cruce de factores. La mejora de las condiciones del mercado, la apreciación de la pintura, la importación de obras flamencas e italianas, y la producción propia madrileña dieron pie a la doble dinámica de Madrid como centro difusor de pintura y como centro receptor de pintores jóvenes. En el primer sentido, el ambiente cosmopolita de Madrid, con una nutrida población procedente de toda Europa, dio pie al intercambio de ideas estéticas, gustos y pinturas, y a la creación de un estilo característico, con una producción propia en la que se incluye el desarrollo del lienzo de altar y el de los nuevos géneros profanos, que distribuyó por el resto de España. Las instituciones religiosas de todo tipo desempeñaron un papel fundamental en esta difusión, gracias a la red de conventos y monasterios de una misma orden esparcidos por toda la península. También lo desempeñaron los funcionarios de las numerosas instituciones de la monarquía, dispuestos a alhajar las iglesias, capillas patrimoniales y fundaciones religiosas con obras madrileñas de muy distinto estilo y calidad, pero más modernas que las que se hacían en los lugares a los que eran destinadas.

Como centro receptor de jóvenes en formación, Madrid acogió a una serie de pintores dotados de excelentes cualidades, que absorbieron las corrientes estéticas y las enseñanzas de los grandes maestros. A través de ellos se produjo la consolidación y la difusión de la escuela madrileña, pues en unos casos se naturalizaron madrileños (Cabezalero, Cerezo, Escalante, Donoso...), produciendo una variada floración de estilos personales dentro de las características comunes de la escuela, y en otros, como es el caso de los aprendices aragoneses, regresaron a sus lugares de origen prosiguiendo en ellos su carrera con menor competitividad que en la Corte.

Desde mediados del siglo xvii hasta bien entrado el siglo xviii, tres generaciones de pintores madrileños fueron asumiendo la actualización de la tradición, elaborándola al hilo de los tiempos y transmitiéndola bajo formas, géneros y estilos nuevos. La feliz convergencia de una serie de sugerencias, como la abundancia de pinturas venecianas, especialmente de Tiziano y Veronés en las colecciones reales, y la afluencia masiva de obras flamencas, con especial atención a las de Peter Paul Rubens, se vieron potenciados por el rey Felipe IV, cuyo coleccionismo compulsivo y amor a la pintura le llevaron a buscar obras de los grandes maestros italianos del Renacimiento, especialmente pinturas venecianas con las que aumentar la colección real de Tiziano y Veronés. También a encargar obras nuevas a Rubens, a los pintores romanos del clasicismo y amplias series de paisajes a los pintores más jóvenes afincados en Roma entre 1625-1630, periodo en que el neo-venecianismo hacía furor, llegando a influir decisivamente en el estilo del joven Velázquez durante su primer viaje a Italia (1629-1630). Este interés renovado por el color de Venecia y por el dinamismo barroco de Rubens converge en las grandes alegorías barrocas de Pietro de Cortona que quiebran los fundamentos del tenebrismo caravaggista y lo anulan, a la vez que contribuye a que Jusepe Ribera dulcifique cromáticamente su naturalismo tenebrista.

En las tres primeras décadas del siglo xvii, cuando se producen todos estos fenómenos en Italia y en Flandes, Madrid se vio sumergida en una tradición de clasicismo manierista, representada por los pintores de origen italiano descendientes en muchos casos de los que habían venido a decorar en el monasterio de San Lorenzo del Escorial, con Vicente Carducho a la cabeza. Su hegemonía apenas encontró resistencia, salvo por la aparición de algunos adelantados del naturalismo tenebrista: fray Juan Bautista Maíno (1581-1649), formado en Roma; fray Juan Rizi (1600-1682); Diego Velázquez (1599-1660) y Alonso Cano (1601-1667) formados en Sevilla; y algunos precoces aprendices madrileños como Antonio de Pereda (1611-1678). La decoración del Buen Retiro con obras de maestros de tendencias variadas del arte italiano de la década de 1630, junto con otras tradicionales e innovadoras de pintores madrileños, y la muerte de los máximos representantes del clasicismo escorialense, marcan el punto de inflexión de la renovación madrileña y la renovación del estilo por obra de pintores jóvenes, que asumieron con decisión la pintura basada en el color de tonalidades claras de gama fría (azules, grises, platas) o cálidas. La composición escalonada o diagonal sustituye a las composiciones frontales y en friso, permitiendo que el movimiento se convierta en factor expresivo de primera magnitud, bien a través de la disposición en el espacio de las figuras, de su agitación particular, de la manifestación de su efusividad sentimental, o de la presencia divina en el plano terrenal a través de las apariciones celestiales. La luz uniforme deja paso a una pintura de luminosidad llena de brillos, claroscuros y contraluces que articulan los planos y la profundidad de las composiciones. La técnica pictórica se decanta por los empastes gruesos, aplicados con soltura y desenfado, siguiendo la técnica de manchas y de los destellos de luz de maestros venecianos y flamencos. La primacía del color lleva a desatender el dibujo, no a olvidarlo, de modo que la expresión sea más importante que la corrección formal. Las figuras adoptan gestos declamatorios y grandilocuentes, con grandes escorzos compositivos y movimiento agitado. La acentuación del gesto no es ajena a la profusión de escenarios arquitectónicos, decorados con telones teatrales y artificiosos, especialmente cuando se representan sacras apariciones celestiales.

Fue entre los pintores de la generación de Velázquez (1600-1660), quien por su papel de pintor del rey se mantuvo bastante alejado del resto de sus contemporáneos y fue más ejemplo moral que influencia estilística concreta, donde surgieron reveladores ejemplos

del cambio, como es el caso de Bartolomé Román, a quien las fuentes antiguas conceden un papel relevante en la mejora del estilo de Juan Carreño de Miranda. Pero también Jusepe Leonardo, Diego Polo el Menor, Francisco Palacios o Antonio Pereda.

Se da la circunstancia de que conocemos mal la obra temprana de aquellos pintores a los que consideramos cabeza de la escuela madrileña, de tal modo que las más antiguas de todos ellos datan de cuando rondaban los treinta años de edad. La obra más antigua de Francisco Rizi está fechada en 1645, como las de Juan Carreño de Miranda que datan de los años 1646-1649. Algo más joven y formado en Roma, las primeras obras ciertas de Francisco de Herrera el Mozo son de la misma década. Junto a ellos está Francisco Camilo (Madrid, 1615-1673), de quien las fuentes recuerdan su precocidad, pero cuyas obras seguras más antiguas datan también de 1644. Pero todo evolucionó en pocos años de un modo vertiginoso. Basta comparar varias obras de Rizi, como el monumental San Andrés (1646) del Museo del Prado con el equilibrado lienzo-retablo de la Virgen de los Ángeles con San Francisco y San Felipe (1650) del convento de los Capuchinos de El Pardo y con el dinámico Martirio de San Pedro en el retablo mayor (1655) de la parroquia de Fuente del Saz (Madrid) (fig. 1) para darse cuenta de ello.<sup>2</sup>

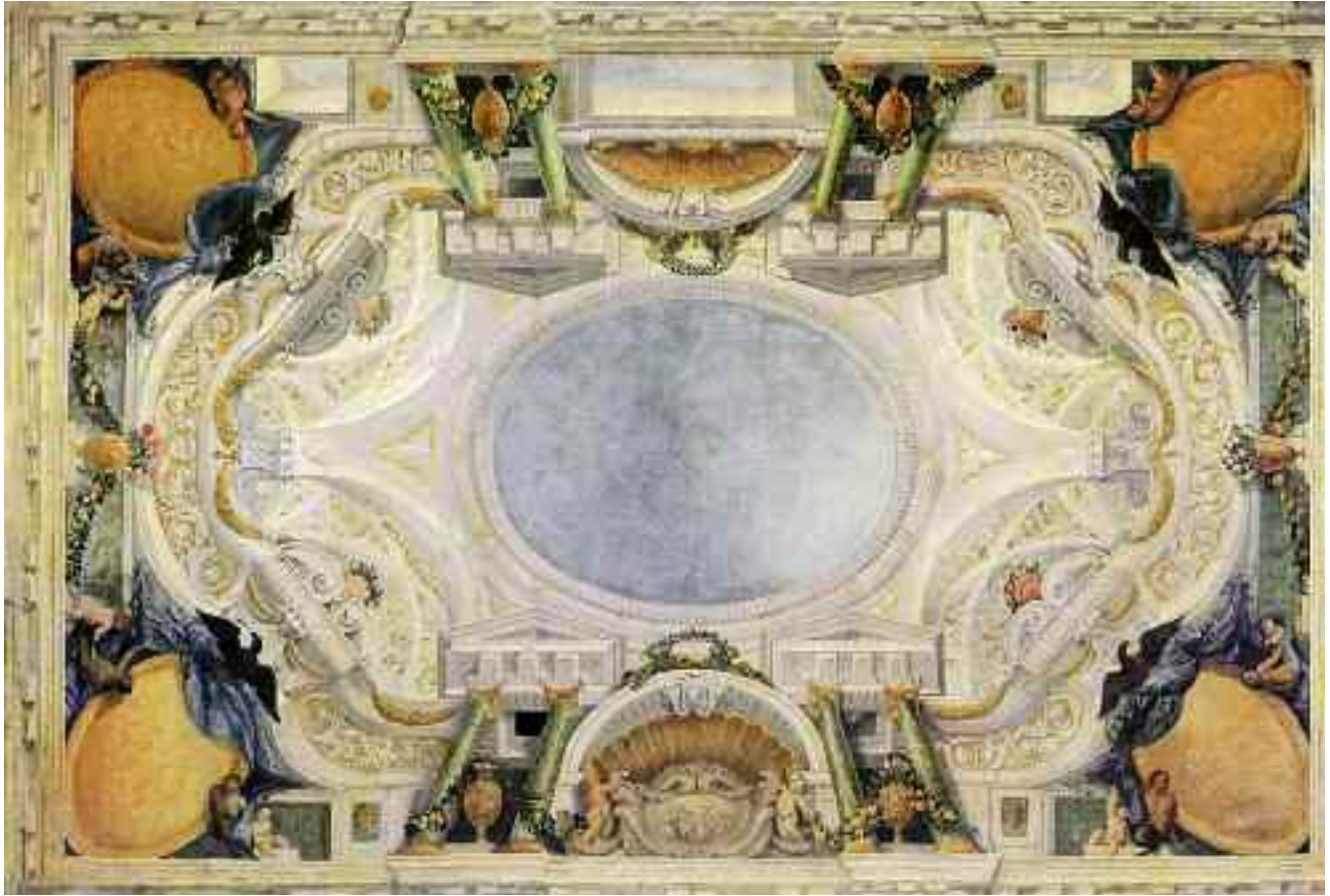
Uno de los campos innovadores en los que actuaron los pintores de Madrid fue el de la decoración de interiores. La tradición de bóvedas de compartimentos geométricos y grutescos sobre fondos blancos derivadas de la arquitectura de El Escorial dio paso a la pintura de arquitecturas y glorias sobre bóvedas y cúpulas lisas, persiguiendo un gran efecto teatral y un efecto unitario. La introducción de la quadratura arquitectónica permitió alterar los austeros interiores, eliminando sus límites, convirtiéndolos en espacios infinitos más allá de los muros reales y enriqueciéndolos con perspectivas arquitectónicas fingidas y en escorzo. En el transcurso de su segundo viaje a Italia (1649-1651), Velázquez invitó a los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Michelangelo Colonna a venir a decorar en la Corte, a donde llegaron en 1658,<sup>3</sup> cambiando el horizonte decorativo de los interiores palaciegos y eclesiásticos. Salvo algunos bocetos (fig. 2) y dibujos toda su obra española ha desaparecido. A principios de la década de 1650 había regresado a Sevilla Francisco Herrera el Mozo, que en 1654 pintó la Apoteosis de San Hermenegildo (fig. 3) para los Carmelitas Descalzos de Madrid (Madrid, Museo del Prado), manifiesto del pleno barroco y aquel cuadro que merecía ser inaugurado «con clarines y timbales».<sup>4</sup> Estas pinturas atrajeron inmediatamente la atención de Francisco Rizi y de Carreño de Miranda, hasta el punto de que, tras la muerte de Mitelli (Madrid, 1660) y el retorno de Colonna a Italia en 1662, parecen haber sido los sucesores más capacitados en la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses (1662-1665),<sup>5</sup> obra en la que la quadratura adquirió carta de naturaleza entre los decoradores madrileños, si bien acentuaron los temas figurativos de los escorzos y las visiones de gloria unitaria (fig. 4). La descripción que Palomino hace de la pintura realizada por Herrera el Mozo en la capilla de N.ª S.ª de Atocha en los Dominicos de Madrid, con una barandilla fingida sobre la cornisa y apoyada sobre columnas salomónicas ilusionistas como marco de la Asunción de la Virgen (c. 1672-1673),<sup>6</sup> refleja la vigencia del sistema decorativo de las arquitecturas fingidas ampliamente cultivado desde la década anterior en obras de Rizi y Carreño, como las del Ochoavo (1665) y las del camarín de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo (1666), y en las posteriores, en obras como la escalera de las Descalzas Reales o la capilla del Milagro (1678), ésta ejecutada por Rizi y Dionisio Mantuano<sup>7</sup> (figs. 5 y 6), o en la Apoteosis de San Francisco de Asís de Teodoro Ardemans de la sacristía de la capilla de la Venerable Orden Tercera (fig. 7), todas en Madrid (1686).<sup>8</sup>



1. Francisco Rizi. Retablo de Fuente del Saz. 1655. Madrid. Parroquia de San Pedro.

#### INTERCAMBIOS PICTÓRICOS ENTRE ARAGÓN Y MADRID EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

En este contexto, las relaciones pictóricas entre Madrid y Zaragoza presentan comportamientos semejantes a los del resto de España, aunque la intensidad y la rapidez en el trasvase de formas, géneros y estilos fue tan precoz en Aragón que le otorga a sus pintores el carácter de pioneros. A lo largo del siglo XVII fue más frecuente encontrar a pintores aragoneses en Madrid que a madrileños en Zaragoza u otros lugares de Aragón. Aquellos acudían a la Corte a formarse y a trabajar, mientras que, a la inversa, sólo encontramos madrileños trabajando en Aragón o para clientela aragonesa. Los encargos de Felipe IV justifican la presencia de Francisco Camilo en Zaragoza en 1633. Por otro lado, las campañas militares de Cataluña hicieron que el rey se trasladara con la corte a dicha ciudad, y con ella sus pintores: un hito para la vida social zaragozana, especialmente aprovechado por Jusepe Martínez para entablar trato y amistad con Diego Velázquez y Juan Bautista Martínez del Mazo, sin que de ello se derivaran grandes cambios estéticos ni para el pintor zaragozano ni para el medio aragonés, aunque gracias a los encargos y trabajos realizados para Felipe IV y la probable recomendación de Velázquez el pintor zaragozano obtuvo el nombramiento de pintor del rey ad honorem, título que ningún otro pintor aragonés alcanzó en el siglo XVII si se exceptúa a Jusepe Leonardo. Su condición



2. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Boceto para el techo de la ermita de San Antonio del Buen Retiro. c. 1658-1660. Madrid. Museo del Prado.

de pintor viajero y culto es conocida a través de los Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura (c. 1673), pero también se ha apuntado de nuevo hacia Martínez como mentor y responsable del memorial de los pintores de Zaragoza en defensa de la ingenuidad de la pintura presentado a las Cortes de Aragón en 1677, documento no firmado que se inspira directamente en el pleito sostenido por Vicente Carducho en Madrid hacia 1629-1633,<sup>9</sup> inmediatamente antes de que Jusepe acudiera a la Corte por primera vez.

A partir de la década de 1650 un grupo importante de pintores enfiló el camino de la Corte con el fin de aprender y formarse en ella, cuando hasta entonces ese viaje de formación se había orientado hacia Italia, especialmente hacia Roma. Uno de los primeros en romper esta tendencia fue Martínez quien, tras formarse en Roma, viajó hacia 1635 a Madrid y conoció sin duda el ambiente y a algunos pintores, entre los que pudieron estar algunos de los del rey. La tendencia se había iniciado con el viaje de Jusepe Leonardo en la década de 1620, pero a partir del viaje de Vicente Berdusán se consolidó con los viajes de Pedro Aibar Jiménez, Bartolomé Vicente y Jerónimo Secano. La gran virtud de estos viajes de formación fue que los jóvenes pintores regresaron a casa habiendo asimilado directamente en las fuentes de Carreño de Miranda, de Rizi y de sus discípulos y seguidores, un estilo y un ambiente que pusieron en práctica tan pronto como fueron requeridos por la clientela local. Su retorno fue simultáneo a la intensificación de la difusión de la pintura de los maestros madrileños



3. Francisco Herrera el Mozo.  
Apoteosis de San Hermenegildo. 1654. Madrid.  
Museo del Prado.

por toda España, habiendo llegado a Zaragoza y a distintos lugares de Aragón obras de los pintores Francisco Camilo, Juan Carreño de Miranda, Juan Antonio Escalante o Juan de Espinosa, entre otros.

La consecuencia más importante fue la sustitución del naturalismo tenebrista de la primera mitad del siglo o del clasicismo que cultivó Jusepe Martínez por un estilo que participa plenamente de los caracteres del pleno Barroco tal y como se desarrollaba en Madrid, y sin necesidad de recurrir a la presencia de madrileños en Aragón para justificarlo, pues con posterioridad a los viajes de formación estos pintores debieron de hacer otros viajes cortos no documentados sin los cuales no es posible explicar satisfactoriamente ciertas influencias madrileñas que progresivamente se detectan hasta las primeras décadas del siglo XVIII. De este modo, no fue necesario esperar a que Claudio Coello residiera y tra-





4. Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda. Gloria de San Antonio de Padua.  
1662-1665. Madrid. San Antonio de los Alemanes.

bajara en Zaragoza durante cerca de un año entre 1684 y 1685 para que Pedro Aibar Jiménez se volcara en la década de 1670 en el cultivo de un dibujo sólido, derivado del estilo evolucionado hacia el clasicismo barroco de Coello. Lo mismo puede decirse respecto a la pintura de retablos y arquitecturas fingidas en perspectiva presentes en Jerónimo Secano antes de que Coello pintara la iglesia de la Mantería, que en demasiadas ocasiones se ha considerado como detonante del aprecio de la pintura aragonesa de este género del Barroco que se proyecta con gran vitalidad hacia el siglo XVIII en la obra de Francisco del Plano, Miguel Pempinela o Manuel Gutiérrez. Como colofón del pleno Barroco madrileño, la influencia de Luca Giordano en Aragón parece haber sido escasa y anecdótica.

#### La presencia de pintores aragoneses en Madrid

Entre los pintores zaragozanos que trabajaron en Madrid a comienzos del siglo XVII está el erudito Jerónimo de Mora (c. 1569-c. 1630), que se había formado en Italia junto a Federico Zuccaro dentro del manierismo romano y vino como oficial suyo a pintar a San Lorenzo del Escorial. Esta conexión le haría conocido en la Corte, de modo que en 1607



5. Francisco Rizi. Cúpula de la capilla del Milagro. 1678. Madrid. Descalzas Reales.

contrató la decoración de la escalera de la Reina del palacio del Pardo (destruida) y la pintura al fresco y el dorado de la galería de retratos en compañía de Juan Pantoja de la Cruz y Francisco López, trabajo que abandonó poco después de dar los modelos. En 1616 solicitó sin éxito una plaza de pintor del rey aduciendo los trabajos para Felipe II y Felipe III.<sup>10</sup> Posteriormente trabajó en Santo Domingo de Valencia y regresó a Zaragoza, donde falleció en fecha incierta.

En el mismo contexto se encuadra la estancia de Pedro Orfelín Cabrer (Zaragoza, 1581-c. 1640), durante casi dos años (1614-1615), para tasar en discordia las obras que los pintores de la Corte (los Carducho, los Cajés, los Carvajal, Fabricio Castelo...) habían ejecutado en el palacio del Pardo. Había conocido a Orazio Borgianni en Roma, quien le visitó en Zaragoza de paso hacia Madrid.<sup>11</sup> Los documentos de nombramiento le mencionan elogiosamente como «persona muy perito en el arte de la pintura y tiene mucha experiencia y noticia de su valor y bondad y es persona honrada christiana y desapasionada». Formado en Roma a caballo entre dos siglos, aunque su llamada pudiera parecer sorprendente, no lo es tanto si se atiende a la necesidad de contar con un tasador neutral, alejado de los distintos grupos de los pintores y al carácter profano de la obra, apegado a esquemas de derivación toscano-romana. Así podría tener cierta lógica que el de Zaragoza fuera el encargado de solventar los desfases de las tasaciones en el pleito pictórico madrileño más ruidoso de comienzos del siglo xvii.<sup>12</sup>



6. Francisco Rizi y Dionisio Mantuano. Muro de la capilla del Milagro. 1678. Madrid. Descalzas Reales.

Jusepe Martínez refiere que en las primeras décadas del siglo xvii la pintura zaragozana estuvo «muerta por más de veinte años».<sup>13</sup> Inmediatamente después, tres pintores de la misma generación: Pedro García Ferrer, Jusepe Leonardo y el propio Martínez, cada uno con sus propias motivaciones a la hora de viajar a Madrid, nos ilustran sobre el auge de la Corte como centro de formación. Pedro García Ferrer (Alcorisa, Teruel, 1599/1600-1660) es el autor del Martirio de San Lupericio (1632) en la iglesia jesuítica de San Carlos de Zaragoza,<sup>14</sup> una notable muestra de naturalismo tenebrista vinculado a la escuela de Valencia, que se explica probablemente por la configuración de la provincia de Aragón de la Compañía de Jesús, a la cual pertenecía el colegio de Segorbe, ciudad en la que el pintor había trabajado con Vicente Castelló. Al año siguiente, García Ferrer pasaría fugazmente por Madrid en el séquito del obispo don Juan de Palafox, camino de México, de donde volvería, vía Toledo, para morir en su Alcorisa natal, sin poder reportar a Aragón ninguna de las enseñanzas aprendidas a lo largo de su vida.



7. Teodoro Ardemans. Triunfo de San Francisco de Asís. 1686.  
Madrid. Sacristía de la capilla de la VOT.

Jusepe Leonardo (Calatayud, 1601-Zaragoza, 1656), a quien Martínez hace discípulo de Eugenio Cajés,<sup>15</sup> pertenece a la misma generación que Diego Velázquez, fray Juan Rizi, Francisco Palacios o Diego Polo el Menor<sup>16</sup> y fue el más importante pintor aragonés establecido en Madrid en la primera mitad del siglo xvii. En su condición de huérfano con buenas cualidades para la pintura, entre 1613 y 1621 se formó en el taller de Pedro de las Cuevas, donde coincidió con algunos de los más relevantes maestros del segundo tercio del siglo, como Francisco Camilo, hijastro de Cuevas, Bartolomé Román y Antonio de Pereda.<sup>17</sup> Frente al naturalismo tenebrista de García Ferrer, el estilo inicial de Leonardo en el retablo de Santiago de Cebreros (1625) se inscribe en la tradición de su maestro Cajés, pero en pocos años llegó a cultivar una refinada síntesis de las corrientes en boga en el Madrid de 1630, tanto por su colorido, como por soltura técnica o la elegancia en el gesto, a través de los cuales entronca con la pintura veneciana, Van Dyck y Velázquez. El socorro de Brisach (fig. 8) y La rendición de Juliers, pintadas para la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro son sin duda los de estilo más moderno, junto con La rendición de Breda de Velázquez. A pesar de su origen bilbilitano, es a todos los efectos un pintor de la escuela de Madrid y un ejemplo de la captación de los jóvenes mejor dotados, así como de formación y evolución dentro de la escuela cortesana. La locura que le sobrevino hacia 1648 le hicieron regresar a Zaragoza para ser acogido en el Hospital de Gracia

y le impidió contribuir a la difusión del nuevo estilo de la Corte que en su tiempo había superado el naturalismo tenebrista y se inclinaba hacia el color.

La formación de Jusepe Martínez (Zaragoza, 1600-1682), representante cualificado de la pintura y de la erudición artística en Aragón durante el siglo xvii, tuvo lugar en Italia, a donde viajó hacia 1623. Varios testimonios de los Discursos Practicables (c. 1673) lo sitúan en Roma y en Nápoles en 1625. Conoció la obra de los clasicistas romanos, especialmente la de Guido Reni, y en Nápoles trató a Jusepe de Ribera.<sup>18</sup> Asimiló en la medida de sus intereses el clasicismo de tradición romana. En 1634-1635 estuvo en Madrid, sin que lo visto le hiciera moverse de su formación clasicista romana. En 1643 conoció a Velázquez en Zaragoza con motivo de acompañar al rey Felipe IV en la campaña de Cataluña.<sup>19</sup>

El viaje de Martínez a Madrid desde el verano de 1634 hasta los primeros meses de 1635 coincidió con la decoración del palacio del Buen Retiro. Da testimonio de haber visitado las pinturas de San Felipe el Real y las de San Sebastián, así como de haber tratado a Eugenio Cajés, a Francisco Pacheco que se encontraba en la Corte y a Alonso Cano. Más tarde biografiaría brevemente a Jusepe Leonardo.<sup>20</sup> Puesto que menciona a algunos de los más allegados a Velázquez, se supone que tendría ocasión de tratarle y conocer sus obras. Nada dice de Francisco Camilo, que había llegado a Zaragoza en mayo del año 1634 para trabajar junto a Pedro (1549-1646) y Andrés de Urzanqui (1604-1672),<sup>21</sup> y a Vicente Tió en la copia de la serie de cuarenta y dos reyes de Aragón de la Diputación de Zaragoza para la decoración del Buen Retiro. Es probable que se cruzaran en el camino, aunque el propio Martínez y Juan Galbán examinarían el trabajo de los pintores el 27 de marzo de 1635.<sup>22</sup>

### La Corte en Zaragoza (1642-1647)

La de Francisco Camilo es una de las primeras estancias documentadas de un pintor madrileño en Zaragoza durante el siglo xvii.<sup>23</sup> Las copias de los retratos de los reyes de Aragón que le atribuye Morte García<sup>24</sup> son sus primeras obras documentadas, pero son obras impersonales, realizadas cuando sólo contaba veinte años.

La llegada de Felipe IV a Zaragoza en 1642 para instalar el cuartel general contra la sublevación de Cataluña y la invasión francesa del Rosellón ofreció a Martínez la ocasión de entablar trato con Diego Velázquez, quien acompañaba al rey en calidad de aposentador mayor. Velázquez tuvo algunas obligaciones en su oficio de pintor y Martínez le brindó su taller, narrando el impacto de su estilo suelto a propósito del rechazo de una joven dama del retrato que le hiciera el pintor sevillano porque los finos encajes de su vestido no se distinguían.<sup>25</sup> A falta de este retrato, el coetáneo de Felipe IV en Fraga (1643) de la colección Frick de Nueva York (fig. 9) es el mejor ejemplo del estilo maduro de Velázquez. La anécdota refleja pintores, estilos y clientes con gustos situados en la antípoda. A pesar de que Martínez apreció el estilo de Velázquez, estaba de su lado y mantuvo un trato fluido con el pintor de cámara en la década de 1640, no se dejó influir estilísticamente. Sin embargo, es probable que las elogiosas palabras sobre el mérito de Martínez que Palomino puso en boca de Velázquez<sup>26</sup> contribuyeran a que el zaragozano recibiera el encargo regio de pintar en 1643 cuatro lienzos del sitio de la ciudad de Monzón «con la circunvalación i ataques de la plaça» asediada por los ejércitos reales.<sup>27</sup> No sería de extrañar que trabajos como éste hubieran animado a Martínez a solicitar el título de pintor del rey y que Velázquez hubiera hecho la labor de presentación ante Felipe IV. Martínez fue nombrado pintor del rey ad honorem el 10 de julio de 1644,<sup>28</sup>



8. Jusepe Leonardo. El socorro de Brisach. 1634. Madrid. Museo del Prado.

aunque la notificación se retrasara casi un año.<sup>29</sup> Posteriormente, las buenas relaciones con la Corte le granjearon la protección de don Juan José de Austria en su condición de virrey de Aragón (1669-1677),<sup>30</sup> dedicándole los Discursos Practicables.

Por su longevidad y su dedicación final a la teoría de la pintura, Martínez conoció sin duda la pintura del pleno barroco, el exuberante estilo decorativo y a los pintores zaragozanos de la segunda mitad del siglo XVII, a los que sin embargo no cita en su obra teórica, quizá por el simple hecho de estar vivos y sus obras en curso. Sin embargo, se mantuvo fiel al clasicismo romano en el que se había formado, de correcto dibujo, composiciones equilibradas y colorido claro, renunciando por igual al naturalismo tenebrista y al barroco decorativo. Basta analizar sus obras más tardías. Su relación con los pintores de la Corte tampoco alteró sustancialmente su estilo. Sin embargo, su prestigio, su amistad con Velázquez y su título ad honorem pudieron haber sido un incentivo más para que el viaje de formación de los

pintores aragoneses a Italia se trocara en un viaje a Madrid, que se hizo común en la segunda mitad del siglo XVII.

La Corte volvió a Zaragoza en agosto de 1645 con el objeto de que el príncipe heredero don Baltasar Carlos jurara los fueros de Aragón y fuera jurado por los representantes del reino (fig. 10). En la comitiva estaba de nuevo Velázquez como aposentador y su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo como ujier de cámara.<sup>31</sup> Con este motivo Martínez del Mazo pintó en 1647 por encargo personal del príncipe la más famosa panorámica española del siglo XVII, la Vista de Zaragoza (Madrid, Museo del Prado) tomada desde el otro lado del Ebro y mostrando su perfil más hermoso, con la ribera poblada de carros, damas y galanes (fig. 11). La relación entre esta vista y la que Jusepe pintó como fondo de la Aparición de Santiago a San Cayetano (Zaragoza, Santa Isabel) no pasa de ser puramente anecdótica.<sup>32</sup>

### Pintores madrileños en Zaragoza y Aragón

Las circunstancias en las que se produjo la visita de Diego Velázquez y de Juan Martínez del Mazo a Zaragoza, con funerales por la muerte de la reina doña Isabel de Borbón y la muerte del príncipe Baltasar Carlos, no debieron de propiciar las influencias sobre la pintura zaragozana tanto como la exhibición pública de obras de pintores de menor rango en las iglesias. Fray Juan Rizi, Miguel de Pret, Francisco Camilo, Bartolomé Román, en la primera mitad del siglo XVII y Matías Jimeno, Juan de Espinosa, Claudio Coello y Sebastián Muñoz, en la segunda, fueron algunos de los pintores madrileños de los que hay constancia que trabajaron o estuvieron en Zaragoza y en otras localidades de Aragón durante el siglo XVII.

De fray Juan Rizi (Madrid, 1600-Montecasino, 1680), la condesa de Lierta poseía a comienzos del siglo XVIII «Un cuadro de San Juan de la Peña y sitio de casa (o propiedad de la casa), de Fr. Juan Rizi».<sup>33</sup> Independientemente del género de pintura de que se trate, quizá una vista topográfica, aceptar tan precisa atribución implica necesariamente una presencia del monje benedictino en el monasterio aragonés, que ha pasado desapercibida, pero que no parece improbable dada su gran movilidad por las casas de toda la orden. No es posible fijar las fechas de este trabajo, quizá correspondiente al momento en que se trasladó desde Monserrat a Irache para cursar artes liberales (c. 1630-1633).<sup>34</sup>

La presencia en Zaragoza de Miguel de Pret (Amberes, c. 1604-Zaragoza, 1644), donde hizo testamento por causa grave de enfermedad<sup>35</sup> y falleció en 1644,<sup>36</sup> bien podría responder a una motivación no pictórica, pues también era guardia de los arqueros de corps y la fecha corresponde a la presencia del rey en la ciudad con motivo de la campaña de Cataluña. Cultivó la naturaleza muerta y a juzgar por la única obra conocida (Madrid, colección Juan Abelló) su estilo se relaciona con el de Juan van der Hamen y desde este punto de vista se encuadra en el naturalismo tenebrista.

Uno de los pintores madrileños que aparece relacionado con pintores y clientes de Zaragoza en 1634 y 1644 fue Francisco Camilo (Madrid, 1614-1673). En 1634 residió en la ciudad con motivo de la copia de los retratos de los reyes de Aragón conservados en la Diputación de Zaragoza, que tasaron Jusepe Martínez y por Juan Galbán.<sup>37</sup> Sin duda, el trabajo sería más mecánico que creativo y el encargo de una parte de la labor a Camilo debió de estar motivado tanto por sus cualidades de pintor precoz,<sup>38</sup> como en su juventud, su falta de ataduras familiares y por las buenas relaciones de su padrastro Pedro de las Cuevas con los medios madrileños.



9. Diego Velázquez. Felipe IV.  
c. 1642-1643. Nueva York.  
Frick Collection.

Camilo firmó en 1644 el lienzo del Triunfo de las Santas Justa y Rufina, titular del retablo de la capilla fundada por el inquisidor de Aragón don Mateo Virto de Vera (†1643) en la Seo de Zaragoza (fig. 12).<sup>39</sup> En su construcción y decoración participaron artistas zaragozanos y madrileños, correspondiendo a Alonso Carbonel el diseño del pavimento.<sup>40</sup> El retablo responde a modelos madrileños de transición al pleno barroco cercanos a los prototipos de Pedro de la Torre. Frente al modelo más frecuente de retablo aragonés, con calles separadas por columnas salomónicas gigantes, que inaugura el de la capilla de Santa Elena con los lienzos de Francisco Lupicini (c. 1638-1646) de la misma Seo, el retablo de las Santas Justa y Rufina es de una sola calle en medio punto, encuadrada por pilastras y columnas corintias, de diseño puro y sin el ampuloso volumen de las obras aragonesas. Camilo ha sido señalado por Pérez Sánchez como coetáneo de los grandes maestros del barroco pleno en Madrid.<sup>41</sup> La solemne simetría del lienzo, condicionada por la doble imagen de las santas, responde en gran medida a las composiciones de la tradición clasicista madrileña del primer tercio del siglo XVII, pero Camilo le supo imprimir una cierta exaltación barroca al elevar a las figuras sobre nubes y acercarlas al rompimiento





10. Juan Bautista Martínez del Mazo.  
El príncipe Baltasar Carlos. 1645.  
Madrid. Museo del Prado.

de gloria, dejando el plano inferior más cercano a la vista de los fieles para representar sus martirios. La obra se encuentra aún lejos del dinamismo barroco, pero incide en la exaltación triunfante, presenta una notable riqueza de colores tornasolados y una gran soltura de pincelada más veneciana que flamenca. Según el testimonio de Palomino, la cúpula de la capilla fue pintada «al óleo» por Juan Galbán,<sup>42</sup> aprovechando su estructura de gajos trapezoidales para encajar lienzos con una serie de ángeles músicos que reflejan modelos clasicistas italianos interpretados con un claroscuro que traslada el efecto de la linterna de iluminación. La confrontación de las obras de Camilo y Galbán es un excelente ejemplo de las posiciones estéticas de las escuelas que representan y de su estado de evolución.

De fecha inmediata a la pintura de Camilo es el gran lienzo de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen (1645) de Bartolomé Román (Montoro, Córbova, ?-Madrid, 1647) en Santa María de Calatayud, que fue discípulo (u oficial) de Eugenio Cajés y seguramente



11. Juan Bautista Martínez del Mazo. Vista de Zaragoza. 1647.  
Madrid. Museo del Prado.

conocido de Jusepe Leonardo. La proximidad de su fecha a la del Martirio de San Bartolomé (1644) de las Carmelitas Descalzas de Calahorra (La Rioja) ha inducido a pensar si Román no realizaría «algún viaje a tierras de Aragón buscando allí mejor fortuna».<sup>43</sup> Aunque no se conocen las circunstancias del encargo de Calatayud, el de Calahorra tiene que ver con el patronazgo del poderoso don José González, miembro como el protonotario don Jerónimo de Villanueva del grupo de allegados al conde duque de Olivares, y seguramente con el hecho de que el carmelita fray Luis Román fuera hijo del pintor. Los otros encargos de pinturas para los benedictinos de San Millán de la Cogolla (c. 1644) y de San Lesmes de Burgos se explican igualmente sin necesidad de recurrir a ningún viaje, pues Román mantenía estrecha amistad con destacados monjes de San Martín de Madrid.<sup>44</sup> No parece lógico pensar en un viaje al final de su vida, cuando estaba perfectamente integrado en la Corte y se había convertido en la década de 1640 en uno de los propagadores de lo madrileño por Castilla.

El lienzo de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen (fig. 13) que ocupa el retablo del santo patriarca en Santa María de Calatayud es una compleja composición de figuras monumentales emplazadas en medio de un amplísimo paisaje con gloria de ángeles músicos, que revela la formación del pintor con Vicente Carducho. El rico y suntuoso colorido de tonos ocre amarillentos y rojos contrasta con la luminosa lejanía azul del paisaje. En el colorido Román recogió la influencia de los pintores venecianos y a decir de Ceán Bermúdez ablandó las tintas bajo la influencia de Velázquez, aunque no consta ninguna relación entre los dos pintores.

Tanto Camilo como Román fueron dos precursores de la pintura del pleno barroco cortesano que encabezaron Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, junto con Francisco

de Herrera, en la década de 1650. En ambos casos, el colorido claro, la pincelada suelta y el alejamiento de los modelos naturalistas y clasicistas del primer tercio del siglo XVII eran reflejo de un cambio estilístico no vislumbrado aun en Aragón. En la misma capilla de Santa María de Calatayud el lienzo de Román está flanqueado por la Adoración de los pastores y la Adoración de los Reyes (1682) de Pedro Aibar Jiménez,<sup>45</sup> sin que su barroco temprano desmerezca del pleno barroco de la segunda mitad del siglo XVII.

Para destacar la importancia de Román en la pintura de transición al pleno barroco es interesante resaltar que, según Palomino, fue el segundo maestro de Carreño de Miranda,<sup>46</sup> quien se había iniciado en el dibujo con Pedro de las Cuevas y continuó en el colorido con Román.<sup>47</sup> Según Palomino, Carreño realizó sus primeras obras a los veinte años en el claustro del colegio de Doña María de Aragón y en el convento del Rosario. Se da la circunstancia de que las pinturas del convento de Agustinos eran en parte obra de Cajés, que falleció en 1634; de su discípulo Román, que en ese año alcanzaba su madurez;<sup>48</sup> y de Carreño, que en el mismo año cumplía los veinte y que en realidad podría haber trabajado como oficial de Román a partir de 1634,<sup>49</sup> enlazando tres generaciones de pintores.

Resulta curioso comprobar cómo Carreño relevó a su segundo maestro en los encargos de sus mejores clientes. Tras la muerte de Román en 1647 y con fray Juan Rizzi a caballo entre los monasterios de Silos, Burgos y Cardaña<sup>50</sup> los benedictinos de San Martín recurrieron a Carreño de Miranda para que pintara el San Hermenegildo (c. 1647), destinado a la iglesia de San Ildefonso, ayuda de parroquia dependiente de la abadía benedictina (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias) y la Sagrada Familia (1649), pintada para la iglesia abacial benedictina y hoy en la parroquia de San Martín de Madrid (fig. 14).<sup>51</sup> En este mismo contexto habrá que considerar el Ángel de la Guarda del Ermitage de San Petersburgo (fig. 15), que está firmado con iniciales «J.C. 1646»,<sup>52</sup> como obra de Carreño por más que siga los modelos de la serie de arcángeles de Román de las Descalzas Reales de Madrid.



12. Francisco Camilo. Triunfo de Santas Justa y Rufina (detalle). 1644. Zaragoza. La Seo.

De menor importancia es la figura de Matías Jimeno (activo desde 1639-Sigüenza, 1657), pintor formado en Madrid en el círculo de Eugenio Cajés y activo en el segundo tercio del siglo XVII. Es el autor de la Asunción de la Virgen (1656) que ocupa el centro del retablo de la capilla promovida por don Tomás Mateo Malo en la parroquia de San Gil de Villanueva de Jiloca (Zaragoza), territorio aragonés de los confines del obispado de Sigüenza, donde trabajó Jimeno.<sup>53</sup> La composición se inspira aun en modelos de Federico Zuccaro y el estilo dibujado pertenece a la tradición del naturalismo de principios del siglo XVII.

#### LA CORTE DE DON JUAN JOSÉ DE AUSTRIA (1669-1677)

Cuando don Juan José de Austria llegó al gobierno del reino de Aragón hacía más de una década que Navarra y Aragón habían entrado en la corriente del pleno barroco gracias a Vicente Berdusán y a la formación directa de los jóvenes Bartolomé Vicente, Pedro Aibar Jiménez y Jerónimo Secano en Madrid. Pero la presencia de don Juan José de Austria en Zaragoza (1669-1677) merece un breve comentario en relación con su labor de mecenas de la pintura.<sup>54</sup> Hijo natural de Felipe IV, formado como un príncipe, viajero a causa de sus destinos políticos por Italia y Flandes, al llegar a Zaragoza entabló rápido contacto con algunos artistas locales a fin de proceder a adaptar el palacio arzobispal como residencia propia. En este contexto se sitúan en 1670 los trabajos de Ambrosio del Plano, «pintor y dorador de su Alteza», términos que sin duda se justifican por la coyuntura.<sup>55</sup> Siempre se ha destacado la relación estrecha que don Juan José mantuvo con Jusepe Martínez, basada en la suposición de Carderera de que el pintor zaragozano hubiera sido hacia 1644 maestro de pintura del virrey.<sup>56</sup> Sin embargo, González Asenjo no ha hallado ningún documento que lo pruebe o que señale que Martínez formó parte de su casa. Antes bien, don Juan José había tenido como preceptor en Madrid a Eugenio de las Cuevas, hermano de Francisco Camilo, y desde 1655 su único pintor de cámara fue Jerónimo de la Cruz y Mendoza (?-1677),<sup>57</sup> que consta a su servicio en otros cometidos desde 1642 y no llegó a Zaragoza hasta 1674.<sup>58</sup> Nada se sabe de su obra, ni de su vida con posterioridad a ese año, siendo probable que su influencia en el medio zaragozano fuera mínima.

Pero don Juan José mantuvo trato con Martínez, que era el más respetado pintor de Zaragoza, y con su hijo fray José Martínez, bien mediante encargos de pinturas, cuyos pagos se suceden desde 1669,<sup>59</sup> bien visitando la casa y conversando con el pintor, o bien a través de la dedicatoria de los Discursos practicables.<sup>60</sup>

Pero simultáneamente don Juan José contó con otros pintores a su servicio. Tal fue el caso de Raimundo Blavet, a quien se ha supuesto de origen francés, que llegó a Zaragoza en noviembre de 1672 y fallecido a finales de 1674. Se desconoce su obra, pero fue padre del grabador Juan Blavet, autor de la estampa con el Retrato alegórico de don Juan José de Austria, que ilustra la portada de la Instrucción de Música sobre guitarra española de Gaspar Sanz, editada en Zaragoza en 1674 (fig. 16).<sup>61</sup> O el de Francisco de Mur, vecino de Zaragoza, cuya esposa María Bernat hizo testamento en 1660.<sup>62</sup> Su relación con don Juan José entre 1677 y 1679 está avalada a través de las deudas de su testamento<sup>63</sup> y mediante un memorial en defensa de la dignidad de la pintura escrito por Pedro Calderón de la Barca en 1677,<sup>64</sup> donde alude al mecenazgo y honores del príncipe con Francisco Rizi, Francisco de Herrera y «don Francisco de Mur con llave también de su Furreria», que curiosamente es del mismo año que el memorial por la dignidad de la pintura de los pintores de Zaragoza.<sup>65</sup>



13. Bartolomé Román. San Joaquín con Santa Ana y la Virgen. 1645.  
Calatayud. Santa María.

Sin embargo, los pagos a Jusepe Juncosa<sup>66</sup> y a Isidoro de Burgos Mantilla no implican que los pintores tuvieran que acudir a Zaragoza. El madrileño Burgos Mantilla era hijo de Francisco de Burgos, seguidor y copista de retratos de Velázquez, fallecido en 1672.<sup>67</sup> En la estela de su padre, en 1671 se encargó de pintar una serie de retratos de los reyes de España de Enrique II a Carlos II para la Cartuja del Paular. Su estilo ha sido identificado por González Asenjo con el retrato de Don Juan José de Austria (1674), encargado por el propio retratado con destino al monasterio de San Lorenzo del Escorial.<sup>68</sup> Se encuadra dentro de la tradición del retrato velazqueño, enraizando con las efigies que Carreño de Miranda pintó de Carlos II en el Salón de los Espejos del Alcázar, pero ejecutado con mayor recargamiento de detalles militares que resaltan la condición de don Juan José y con una bravura técnica que recuerda la de ciertos retratos de Doña Mariana de Austria, cuya apariencia física corresponde a la década de 1675-1685, aunque como el de José García Hidalgo del Museo de Santa Cruz de Toledo esté fechado en 1696.

De la afición de don Juan José de Austria a pintar nos ha quedado un precioso testimonio sobre su paje don Francisco de Vera Cabeza de Vaca (Calatayud, c. 1637-1700),

que aprendió a pintar viéndolo hacer a Su Alteza. El bilbilitano le siguió a Madrid en 1677, donde completaría su formación, y regresó a su tierra quizá poco después de la muerte de don Juan José (1679). Se dedicó a la decoración y al retrato, pintando para iglesias pobres y para regalar a sus amigos. La fama de su buen carácter se habría visto recompensada por la aparición de la Virgen para que la pintara en un cuadro de la Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana (Santa María de Calatayud).<sup>69</sup> Sin embargo, en la documentación publicada por González Asenjo no consta ningún pago a nombre de Vera Cabeza de Vaca.<sup>70</sup> Se trata de un cuadro de grandes proporciones, más que correcto dentro de las circunstancias de pintor aficionado de su autor y de estilo retardatario, en el que se perciben ecos de algún Descanso en la huida a Egipto de Jusepe de Ribera en un amplio paisaje luminoso y con una cuajada gloria de ángeles niños propia de composiciones del primer tercio del siglo xvii.

Al margen de la corte de don Juan José de Austria, es probable que Juan de Espinosa, documentado en Madrid entre 1628 y 1659, trabajara en Zaragoza entre 1670 y 1671, desarrollando el género de la naturaleza muerta, pues de Aragón proceden una serie de obras que le han sido atribuidas y en Zaragoza redactó el 1 de octubre de 1671 su testamento que contiene referencias a la pintura de bodegones, a Madrid y a su mecenas el marqués de Villaverde.<sup>71</sup> La tradición renacentista aragonesa de grisallas de temática mitológica a la manera de las del palacio del marqués de San Adrián en Tudela (Navarra)<sup>72</sup> cambió a lo largo del xvii hasta adquirir el aspecto radicalmente nuevo del salón del palacio de Morata de Jalón (Zaragoza) iniciado en 1671, donde se combinan pinturas murales de hojarasca vegetal, trampantojos de óculos con bustos escultóricos y lienzos heráldicos, mientras que la artesa central de la bóveda está delimitada por lienzos de festones de flores y frutas, en línea con las decoraciones del naturalismo barroco. Aunque las fuentes antiguas mencionan en Zaragoza a mediados del siglo xvii a ciertos cultivadores del género de las flores como Bernardo Polo,<sup>73</sup> parece que el I marqués de Villaverde, don Francisco Sanz de Cortes, promotor de la reforma del palacio de Argillo de Zaragoza, del palacio de Morata de Jalón y de la plaza de Chodes<sup>74</sup> estuvo relacionado el pintor de naturalezas muertas Juan de Espinosa, activo en Madrid entre 1628-1659.

En el testamento de 1671, Espinosa nombró al marqués de Villaverde como uno de sus ejecutores. Fallecería poco después, por lo que no es probable que el salón del palacio de Morata de Jalón (fig. 17) se decorase con obras suyas, salvo que los lienzos quedasen pintados y se adaptaran posteriormente. Un grupo de cuatro grandes naturalezas muertas y dos floreros en jarrones repujados dorados, que llevan en el reverso las abreviaturas, probablemente proceden del mismo tronco común del I marqués de Villaverde y han llegado a nuestros días a través de los condes de Argillo, herederos del título. Dos de estos bodegones (Madrid, colección Forum Filatélico) fueron atribuidos inicialmente sobre la base de dichas abreviaturas al desconocido Juan de la Vega Ventura (activo en Madrid entre 1640-1697),<sup>75</sup> y posteriormente lo fueron por razones de estilo a Juan de Espinosa (figs. 18 y 19).<sup>76</sup> Tienen notables coincidencias en el carácter barroco, en la fuerza del dibujo, en el colorido luminoso sobre fondo oscuro y en su opulencia con los festones sobre fondos claros del palacio de Morata de Jalón, aunque quizá se pintaron para la casa que el marqués tenía en la plaza de San Felipe de Zaragoza, conocida desde el siglo xix como palacio de Argillo. Pendientes de la investigación en curso, es muy probable que el marqués hubiera encargado a Juan de Espinosa estas pinturas rotuladas en el reverso «V(ill)<sup>a</sup> V(erd)<sup>e</sup>» para la decoración de la casa de la plaza de San Felipe o palacio de Argillo, reformado a partir de 1659.



14. Juan Carreño de Miranda.  
Sagrada Familia. 1649. Madrid.  
Parroquia de San Martín.

La atribución quedaría reforzada por los datos que contiene el testamento de Juan de Espinosa, dictado en Zaragoza el 1 de octubre de 1671. En él, Espinosa no declara su estado, no firmó debido a la enfermedad y nombró como uno de los ejecutores testamentarios a don Francisco Sanz de Cortes, marqués de Villaverde y conde de Atarés. Parece que el pintor estaba provisionalmente en Zaragoza, pues debía 16 libras jaquesas a Martín de Salinas



15. Juan Carreño de Miranda.  
Ángel de la Guarda. 1647.  
San Petersburgo. Ermitage.

del alquiler de una casa. De José de Cirujeda, a quien le debía 8 libras, tenía que recuperar un arca con dibujos. Su cuñada Catalina Gómez, vecina de Madrid, le debía 185 ducados «de diez y siete lienzos pintados que le invié para que los vendiese». En don José Ejea tenía empeñados «doce quadros fruteros en quince libras y catorce sueldos jaqueses», pidiendo a sus ejecutores que los desempeñasen para venderlos y emplear el dinero en los gastos de la enfermedad y en el entierro.<sup>77</sup>

Los datos nos parecen suficientemente indicativos como para que se pueda identificar al Juan de Espinosa, pintor de naturalezas muertas de actividad documentada en Madrid hasta 1659, con el Juan de Espinosa, pintor igualmente de naturalezas muertas que hace testamento en Zaragoza en 1671 y nombra testamentario al marqués de Villaverde, cuyas abreviaturas aparecen en el reverso de una serie de cuatro grandes bodegones, desmembrada en dos parejas (Madrid, Forum Filatélico; y propiedad privada) y en una pareja de





16. Juan Blavet. Retrato alegórico de Don Juan José de Austria. (En Gaspar Sanz, Instrucción de música sobre guitarra española. Zaragoza, 1674).

Floreros en jarrones dorados repujados (Madrid, col. Juan Abelló), atribuidos al Espinosa madrileño sobre la base de las semejanzas formales con sus obras firmadas (figs. 20 y 21). Desde el punto de vista de la biografía del pintor, los documentos conservados en los archivos zaragozanos individualizan a este Espinosa del otro Juan de Espinosa, que seguía activo en Madrid entre 1672 y 1677.<sup>78</sup>

Es difícil valorar la influencia de unas decoraciones que se mantienen en el ámbito de lo privado. Josepe Martínez, que tuvo trato con el marqués de Villaverde, no recogió ninguna noticia sobre Espinosa. Si unimos ahora las pinturas realizadas durante su etapa madrileña y las que suponemos realizadas poco antes de 1671 en Zaragoza nos encontraremos a un pintor consciente de los valores del dibujo y del colorido refinado, con suaves efectos de luz translúcida, pero que en los grandes bodegones finales acentúa el colorido rico, los empastes gruesos y un sentido opulento de la acumulación de objetos y alimentos en clave barroca, que se relacionan con los grandes bodegones de Pereda de la década de 1650-1660.<sup>79</sup>

#### FORMACIÓN EN MADRID Y RETORNO A ZARAGOZA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII: PEDRO AIBAR JIMÉNEZ, BARTOLOMÉ VICENTE Y JERÓNIMO SECANO

Superado el primer tercio del siglo XVII, Madrid se convirtió en el nuevo foco de atracción y de posibilidades de todo tipo para los jóvenes pintores aragoneses. En torno a 1650, tras la presencia discontinua de la Corte en Zaragoza y la llegada de algunas pinturas madrileñas a las iglesias aragonesas, los pintores cambiaron el rumbo de Roma por el de Madrid. Por desgracia, Palomino, que llegó a la Corte en 1678, no los conoció y sus noticias sobre estos jóvenes convertidos al barroco cortesano son indirectas, escasas y superficiales.<sup>80</sup>

Aunque no consta documentalmente, es preciso aceptar un viaje de formación de Vicente Berdusán (Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1632-Tudela, Navarra, 1697) a Madrid, que habría tenido lugar entre 1644 y 1653 cuando despuntaba el pleno barroco.

El estilo y los modelos de su obra son un clamor a favor del mismo.<sup>81</sup> Sus primeras obras datan de 1661 y revelan el conocimiento de maestros madrileños como Francisco Camilo o Francisco Rizi. Es probable que posteriormente hiciera algunos viajes cortos a lo largo de toda su vida. A pesar de su longevidad y de su intensa actividad, Palomino sólo lo recordó indirectamente en la vida de Carreño de Miranda con motivo de la entrega de la Fundación de la Orden Trinitaria (París, Museo del Louvre) a los Trinitarios de Pamplona, obra realizada por Carreño a partir de los dibujos de Francisco Rizi (Florenia, Uffizi) y fechada en 1666 (fig. 22). El rechazo del cuadro por la orden y su defensa por Berdusán<sup>82</sup> representan un choque de actitudes entre la tradición y la innovación, en el que Carreño representa la culminación de la novedad del pleno barroco madrileño, con Berdusán como oficiante de su difusión por Navarra y Aragón.

Los pintores aragoneses de la generación de 1630-1640 como Pedro Aibar Jiménez (c. 1645-Zaragoza, c. 1711),<sup>83</sup> Bartolomé Vicente (c. 1640-Zaragoza, 1708),<sup>84</sup> Jerónimo Secano (Zaragoza, 1638-1710)<sup>85</sup> o el citado don Francisco de Vera Cabeza de Vaca<sup>86</sup> fueron coetáneos de los discípulos de los grandes maestros del pleno barroco madrileño, como José Jiménez Donoso (Consuegra, Toledo, c. 1632-Madrid, 1690), Mateo Cerezo el Joven (Burgos, 1637-Madrid, 1666), Claudio Coello (Madrid, 1642-1693), José Antolínez (Madrid, 1635-1665) o Juan Antonio Frías Escalante (Córdoba, 1633-Madrid, 1669) entre otros. Su regreso a Zaragoza a partir de 1665 fue de gran importancia para superar el



17. Morata de Jalón (Zaragoza).  
Palacio del I marqués de Villaverde: salón principal. Después de 1671.

pasado, representado por el mismo Jusepe Martínez, mientras que su competidor Francisco Jiménez Maza (Tarazona, 1598-Zaragoza, 1670), avanzaba más decididamente hacia el barroco, bien fuera adaptando composiciones de Rubens, como en la Adoración de los Reyes de la catedral de Teruel (1645)<sup>87</sup> o en los complejos lienzos de la capilla de San Pedro Arbués (1665) de la Seo de Zaragoza.

El análisis de las primeras obras documentadas de todos ellos es revelador de las nuevas fuentes de formación y de los lazos permanentes a lo largo de la segunda mitad del siglo, bien a través de la difusión de la pintura de la Corte por iglesias, conventos y capillas de patronato, bien a través de otros viajes de los pintores a Madrid o bien a través de la presencia de maestros madrileños en Aragón. Todo ello sirvió para dar cuenta puntual de las novedades que se iban produciendo, demostrando un permanente estado de actualización. Así, lo mismo que Berdusán puede ser considerado como el pionero de la difusión de lo madrileño, los pintores zaragozanos de la segunda mitad del siglo XVII se convirtieron en los más aventajados discípulos de los maestros madrileños, especialmente de Carreño de Miranda y más tarde de Claudio Coello, contribuyendo todos ellos a la difusión por Aragón de las técnicas, géneros y fórmulas del pleno barroco de la Corte.



18. Juan de Espinosa. Bodegón de flores, dulces y frutas. c.1665-1671. Madrid. Colección Forum Filatélico.



19. Juan de Espinosa. Bodegón de frutas con coliflor y vasijas de cerámica. c.1665-1671. Madrid. Colección Forum Filatélico.



20. Juan de Espinosa. Florero en jarrón repujado dorado. Madrid. Colección Abelló.



21. Juan de Espinosa. Florero en jarrón repujado dorado. Madrid. Colección Abelló.

Durante la segunda mitad del siglo xvii llegaron a distintos lugares de Aragón obras de sus maestros y de otros coetáneos madrileños, aunque de muy pocas conocemos el momento exacto. La Fundación de la Orden Trinitaria (1666) de los Trinitarios de Pamplona abre esta serie y establece los lazos más fuertes entre Berdusán, Carreño de Miranda y Rizi. También existen ejemplos de otros modelos de devoción creados por Carreño de Miranda, como la Inmaculada Concepción de Marlofa (Zaragoza),<sup>88</sup> que sigue ejemplares como los de la catedral de Vitoria (1666) o de la Encarnación de Madrid (1683).<sup>89</sup> El erudito ambiente cultural de la ciudad de Huesca en torno a los Lastanosa debió de ser la causa de la presencia de numerosas pinturas madrileñas,<sup>90</sup> de las que no siempre es posible establecer el momento de su llegada como posible fuente de cambio estilístico hacia la pintura del pleno barroco. Dentro de la primera mitad del siglo destaca especialmente el retablo de San Orencio (1628) en la basílica de San Lorenzo, obra de Pedro Núñez del Valle (c. 1590-Madrid, 1654/1657), que equilibra de primera mano el clasicismo y el caravaggismo del ambiente romano en el que se había formado.<sup>91</sup>

En fecha incierta llegaron muchas pinturas barrocas madrileñas a Huesca y otros lugares de Aragón. Es el caso de dos obras de brava factura de San Jeroteo y San Dionisio Aeropagita (c. 1690) del Museo Episcopal y Capítular de Huesca,<sup>92</sup> firmadas por José de Cieza (Granada, 1652-Madrid, 1692) como pintor regio, pues, aunque granadino, se estableció en Madrid y trabajó para el Buen Retiro.<sup>93</sup> Lo mismo ocurre con la serie de ocho lienzos de la Vida de la Virgen y de Jesús (Huesca, Palacio Episcopal) del pintor madrileño-sevillano Francisco Antolínez Sarabia (Sevilla. c. 1645-Madrid, c. 1700),<sup>94</sup> autor prolífico de series narrativas inspiradas en las Escrituras y en los Apócrifos, de quien se conserva otra serie de seis lienzos de la vida de la Virgen en la parroquia de Santa Ana de Brea de Aragón (Zaragoza).<sup>95</sup>

Tampoco se sabe el momento en que pudo llegar a Tronchón (Teruel) un lienzo de las Ánimas del purgatorio de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (Madrid, 1649-1704) citado por Ponz en su correspondiente retablo. Como supone Angulo Iñíguez, la precisa identificación del pintor sólo se entiende si el cuadro está firmado.<sup>96</sup> Es un testimonio de la progresiva penetración de la pintura madrileña por todos los rincones de la geografía española, pues por su localización retirada es probable que ejerciera nula influencia.<sup>97</sup>

La Muerte de Santa Clara de Juan Antonio de Frías y Escalante ocupa el único cuerpo del retablo mayor del convento de Santa Clara de Huesca, para el cual debió ser encargado expresamente (fig. 23). Firmado, pero no fechado, puede datarse hacia 1665-1670. La estructura del retablo en el que se encuadra combina las columnas salomónicas con elementos de reminiscencias clasicistas y podría responder a una cronología semejante.<sup>98</sup> Dada la escasa variación cronológica que admite la pintura, tiene la importancia de coincidir en el tiempo con la eclosión del pleno barroco en Huesca. En los mismos años, en la catedral de Huesca las capillas del canónigo Santolaria, dedicada a San Joaquín, y de los Lastanosa, dedicada a San Orencio y Santa Paciencia, asistían a su total renovación. En la de San Joaquín, Vicente Berdusán realizaba hacia 1668 todas las pinturas de los dos retablos de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen, y de la Virgen y San José con el Niño Jesús, además de la decoración de la cúpula con sus pechinas.<sup>99</sup> Aunque entre las pinturas de los retablos y las de la cúpula puedan hallarse algunas diferencias estilísticas, no cabe duda de que Berdusán domina en ellas el colorido y el lenguaje del pleno barroco madrileño.

La capilla de los Lastanosa es una de las más importantes de la catedral y parece que su decoración había terminado en torno a 1668.<sup>100</sup> De indudablemente vocación barroca, la pintura de la capilla, de su retablo y de su cripta es obra de varios autores, y ha recibido diversas atribuciones, algunas infundadas que poco a poco van siendo revisadas. Mientras que la decoración mural de paredes, pechinas y cúpula se cree que es la contratada en 1666 por Juan Jerónimo Jalón el Joven con Vincencio Juan de Lastanosa (fig. 24),<sup>101</sup> el lienzo de San Orencio y Santa Paciencia que ocupa el único cuerpo del retablo, así como los retratos del propio Vincencio Juan de Lastanosa y el de Juan Orencio Lastanosa han sido tradicionalmente atribuidos a Jusepe Martínez.<sup>102</sup>

Dejando de lado la interesante decoración mural de columnas salomónicas, de concepto más barroco que las de la cúpula, aunque semejen una rica tapicería más que una perspectiva fingida, me interesa hacer hincapié en los dos lienzos de los dos retablos de la capilla y la cripta, y en su autor. El de la Inmaculada Concepción del retablo de la cripta (fig. 25) se señaló hace tiempo que deriva de un modelo madrileño de Inmaculada Concepción<sup>103</sup> que ha sido atribuido a Claudio Coello, porque la versión del Museo Goya de Castres presenta un letrero a modo de firma con su nombre y la fecha de 1676, pero también a Mateo Cerezo el Joven, a quien Ponz atribuyó en el siglo XVIII el ejemplar de la catedral de Málaga (fig. 26). Como esta Inmaculada de la cripta existe otra (Madrid, propiedad particular) que va firmada en el reverso «Pedro Aybar Ximenez f / Anº 1667», por lo que habrá que pensar que Aibar sea también el autor del lienzo de la cripta de los Lastanosa.<sup>104</sup> Sólo había transcurrido un año desde la muerte de Mateo Cerezo, cuando Aibar realizaba varias versiones de la composición atribuida, lo que nos da idea del ambiente madrileño en el que se formó el pintor aragonés. Se da también la circunstancia de que Aibar firma esta copia simplificada de Cerezo el Joven coincidiendo con su regreso a Zaragoza para contraer matrimonio.<sup>105</sup> Conforme se va conociendo mejor su obra y estilo sus semejanzas son mayores con las del lienzo de San Orencio y Santa Paciencia del retablo mayor, ajeno por completo al de Jusepe Martínez. Aibar Jiménez podría haberlo pintado hacia 1667-1668, en el momento de conclusión de las obras de decoración de la capilla. La estructura del lienzo remite a los grandes cuadros de altar del barroco madrileño, con diagonales, escorzos, rompimientos de gloria y colorido vivo, bastante más dinámico que lo que Berdusán pintaba por entonces en Huesca. Por muchas razones, la capilla de los Lastanosa es uno de los primeros conjuntos del pleno barroco en Aragón.

Pero este estilo de Aibar Jiménez cambió hacia 1676-1677, cuando su obra documentada muestra indicios evidentes de asimilación de los modelos de Claudio Coello y sus discípulos, visibles en obras como *La Virgen con San Francisco y San Antonio de Padua y las Virtudes* (Madrid, Museo del Prado) o *la Aparición de la Virgen con el Niño a Santo Domingo de Guzmán* (Madrid, Academia de San Fernando), pintado para el convento del Rosarito de Madrid y que suele fecharse hacia 1670. En el ínterin se hace preciso suponer que Aibar viajaría a Madrid y que conocería las obras de Coello, inclinado progresivamente hacia un barroco clasicista que se aprecia en la solidez del dibujo como un reflejo de las corrientes romanas encabezadas por Carlo Maratta. Para comprobarlo basta comparar la Inmaculada firmada en 1667 con el lienzo del retablo mayor de N.ª S.ª de los Ángeles de Paniza pintado hacia 1676 (fig. 27) y su versión reducida, firmada en 1677 (colección particular) o con las Adoraciones de los pastores y de los reyes (1682) de la colegiata de Santa María de Calatayud,<sup>106</sup> obras todas anteriores a la estancia de Coello en Zaragoza para pintar la iglesia de la Mantería (1684-1685).

Bartolomé Vicente (c. 1640-Zaragoza, 1708) es el único pintor aragonés a quien Palomino dedica una vida con un cierto contenido, vinculando su formación barroca madrileña con el taller de Carreño de Miranda y con la actividad de copista durante siete años en el monasterio del Escorial. La estancia en la Corte pudo prolongarse entre los años 1652-1655 y 1666 aproximadamente, tiempo suficiente para ver los cambios sustanciales experimentados por los grandes maestros y sus seguidores.<sup>107</sup> En julio de 1667 ya estaba en Zaragoza<sup>108</sup> contratando trabajos. Desde 1672 se conocen obras firmadas o documentadas, destacando especialmente los lienzos del retablo mayor de la basílica de San Lorenzo de Huesca (1678) en los que emplea composiciones de Tiziano y de Rubens, que reflejan a la perfección el gusto por modelos de contrastado prestigio en los talleres de Madrid y una técnica de pincelada abierta en la que el color y los efectos lumínicos son claves, como muestra de un estilo nuevo. Los lienzos del retablo de la capilla de San Juan Bautista de Santa María de Calatayud, que representan la Degollación del santo y el Bautismo de Cristo, no están documentados, pero se suelen fechar hacia 1685-1690. Si la apreciación cronológica es correcta, tienen un interés especial desde el punto de vista del conocimiento y difusión de lo madrileño en Aragón, ya que el Bautismo es copia literal del que Carreño de Miranda para la parroquia de Santiago de Madrid, pintado hacia 1680-1682 (fig. 28),<sup>109</sup> mientras que la Degollación, con una corpulenta figura de San Juan frontalmente arrodillado, remite a modelos del clasicismo barroco de Claudio Coello y en especial al retablo de San Juan Evangelista de Torrejón de Ardoz (1674-1675). Ambas influencias inducen a pensar que también Vicente realizaría viajes cortos a Madrid después de 1667, que le habrían permitido conocer las obras más recientes de su maestro Carreño y de otros contemporáneos.

Ceán Bermúdez trazó una biografía de Jerónimo Secano (1638-1710) con datos que desprenden verosimilitud y vienen a paliar la falta de noticias contemporáneas y a completar las noticias documentales. Realizó su perfeccionamiento en Madrid «copiando los originales del palacio real y asistiendo a las academias particulares que los profesores tenían en sus casas».<sup>110</sup> Cultivó el óleo y la pintura mural, como queda de manifiesto en la cúpula y lienzos de la capilla de San Miguel del Tercio de San Pablo de Zaragoza (1672 y 1679), ejemplo de su destreza con la pintura mural y quizá uno de los primeros ecos de la cúpula de la capilla de la Virgen de Atocha (c. 1672-1673) de Francisco de Herrera el Mozo. En 1671 contrató el retablo «en perspectiva» del presbiterio de las Carmelitas de San José de Zaragoza (desaparecido),<sup>111</sup> indicativo de su dominio de la pintura decorativa de arquitecturas fingidas, pero se conservan el lienzo-retablo de la Asunción de la Virgen (1683) del presbiterio del convento de las Franciscanas Capuchinas de Calatayud, contratado en 1682, así como los lienzos de los retablos laterales dedicados a San José, y a San Francisco y Santa Clara (fig. 29). La espectacular tela del presbiterio ocupa todo el testero, sin más mazonería que una fina moldura perimetral. Su vocación barroca y escenográfica se percibe desde el momento en que finge un gran retablo de columnas salomónicas pareadas, con sus entablamentos y bóveda en escorzo, que perfora visualmente el muro y prolonga ficticiamente el espacio desde el escenario del teatro sagrado, en el que las columnas son la embocadura.

Aunque en cuestión de pintura de arquitecturas Aragón presenta el temprano ejemplo italianizante de la cúpula de las Concepcionistas de Épila, pintada en 1628 por Juan Galbán (fig. 30),<sup>112</sup> el modelo de Secano refleja tendencias de la pintura cortesana, visibles en el retablo de la Encarnación de San Plácido, de Claudio Coello (1668), que el pintor planeó en varios bocetos sin tener en cuenta la estructura arquitectónica de Pedro de la Torre, por lo que acentuó los efectos de contraluz y transparencia a través de las columnas salomónicas (fig. 31). Coello avanzó un poco más allá que lo había hecho Juan de



22. Juan Carreño de Miranda.  
Fundación de la Orden Trinitaria. 1666. París.  
Museo del Louvre.

Toledo en el retablo mayor (c. 1665) de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón.<sup>113</sup> No son los únicos casos de conventos madrileños decorados en su retablo principal con un lienzo colosal, guarnecido por una estructura arquitectónica o por un simple marco (MM. Carmelitas Descalzas de Boadilla del Monte, por Francisco Solís, hacia 1676; Calatravas, por Ignacio Ruiz de la Iglesia en 1688).<sup>114</sup>

La opción por el modelo pintado era indudablemente más económica que la del retablo de talla y escultura, por lo que no es raro encontrarla en conventos de monjas, como



23. Juan Antonio Frías y Escalante. Muerte de Santa Clara. c. 1665-1670. Huesca. Clarisas.



el de las capuchinas de Calatayud que contiene además de los de Secano otros cuatro en las capillas laterales que siguen su esquema, o en la misma parroquia de San Felipe de Zaragoza, donde Francisco Pallás pintó en 1692 un retablo de perspectiva con carácter provisional.<sup>115</sup>

El lienzo teatral de Secano tiene su importancia al incluir una representación de Dios Padre en acto de preservar del pecado y de coronar a la Virgen, una cita originaria del barroco romano, asimilada por Luca Giordano en muchas de sus obras<sup>116</sup> y cultivada en Madrid desde la década de 1660 por Francisco Pérez Sierra (fig. 32) y Carreño de Miranda entre otros. De su buena información sobre la pintura de Madrid es muestra la inclusión de un modelo concepcionista de Mateo Cerezo en el luneto de la Visión de San Juan en Patmos de la capilla de San Miguel del Tercio de San Pablo de Zaragoza (1672-1679).<sup>117</sup>

Algunos contemporáneos de Aibar, Vicente y Secano participaron del mismo entusiasmo por la pintura madrileña del pleno barroco. El más importante fue Pablo Rabiella y Díez de Aux (?-Zaragoza, 1719), de quien no consta que viajara a Madrid, pero que entronca con algunos de los rasgos estéticos más acentuados del barroco: el dinamismo, las composiciones corales, la expresión de los sentimientos, la técnica de pincelada suelta y rápida que predomina sobre el dibujo. Si su primer matrimonio se celebró en 1694, es probable que naciera mucho más tarde que Aibar, Vicente y Secano, aunque estéticamente participe de los postulados generales del barroco decorativo. Palomino lo destacó como especialista en la pintura de batallas y son obra suya los tres grandes lienzos de la Venida de la Virgen del Pilar, el Martirio de Santiago y La batalla de Clavijo (c. 1696) que forran los muros de la capilla de Santiago en la Seo de Zaragoza.<sup>118</sup> Por su bravura téc-



24. Vista general de los muros de la capilla Lastanosa. Huesca, catedral.



25. Pedro Aibar Jiménez. Inmaculada Concepción. c. 1667-1668. Huesca. Catedral, cripta de la capilla Lastanosa.



26. ¿Mateo Cerezo el Joven?  
Inmaculada Concepción. Málaga. Catedral.

nica y la densidad de su colorido ha sido relacionado con el sevillano Juan Valdés Leal, lo cual no debe de ser sino una coincidencia estética temporal. En obras de menor tamaño, como el lienzo de San Pedro y San Pablo (c. 1700) del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, la soltura, el color y los efectos de luz, pueden recordar al madrileño José Antolínez.

También trabajaron en Zaragoza en las últimas décadas del siglo XVII Asensio Eleicegui (Tolosa, Guipúzcoa, ?-activo en Zaragoza en el segundo tercio del siglo XVII), a quien Palomino cita como retratista,<sup>119</sup> pero que firma el lienzo de Santos Cosme y Damián del Hospital de Gracia de Zaragoza, en el que se aprecia el desenfado de la pincelada y el colorido luminoso, derivado de Carreño de Miranda y de Berdusán. Un desconocido

Ibáñez, quizá Juan Ibáñez, firma en 1683 una Glorificación de San Ignacio y San Francisco Javier adorando el Nombre de Jesús, de la parroquia de San Félix de Torralba de Ribota (Zaragoza), que ha sido relacionado con escultores y carpinteros asentados en Calatayud en el segundo tercio del siglo XVII que llevan el mismo apellido.<sup>120</sup>

#### CLAUDIO COELLO EN ZARAGOZA Y SUS CONSECUENCIAS

El pleno barroco madrileño que estos pintores aportaron a la pintura zaragozana del último tercio del siglo XVII fue anterior a la estancia de Claudio Coello en Zaragoza para decorar la iglesia de Santo Tomás de Villanueva o de la Mantería (1684-1685),<sup>121</sup> cuya modesta arquitectura de interior desnudo y paramentos lisos fue la primera en recibir una decoración mural integral, más extensa de lo que hoy existe, contribuyendo a intensificar la influencia del barroco madrileño entre los pintores zaragozanos. Palomino documentó con su precisión relativa la decoración de la Mantería, que «por el año de 1683 se le ofreció» a Coello, «en que estuvo más de un año». En la obra le ayudó su discípulo Sebastián Muñoz (¿Navalcarnero, Madrid, 1654?-Madrid, 1690), que regresaba de una estancia de cuatro años en Roma (1682-1685), y ambos volvieron juntos a Madrid.<sup>122</sup> Según el cronista de la orden de San Agustín fray Jaime Jordán, el nuevo colegio se había iniciado en 1663 y la iglesia fue consagrada en 1686.<sup>123</sup> Hacia 1683 el rector Juan del Cerro inició los contactos para su decoración,<sup>124</sup> año que coincide con el que aproximativamente señala Palomino del ofrecimiento del trabajo a Coello. Se da la circunstancia de que, mientras duraron las obras de construcción de la Mantería, ocupó la sede arzobispal zaragozana el agustino don Francisco de Gamboa (1663-1674), pero la decoración se hizo ya en tiempos de don Diego del Castillo (1677-1686), «a cuya instancia y devoción» atribuye Palomino el que Coello retratara la verdadera imagen de la Virgen del Pilar,<sup>125</sup> retrato del que no se conoce finalidad y que se inscribe en el marco de la renovación de la iconografía de la Virgen del Pilar.<sup>126</sup> Chamoso Llamas, a quien sigue Sullivan, describen en la cúpula principal de la Mantería la iconografía de los ángeles trayendo el pilar, pero se trata de una confusión con la alegoría de la Fortaleza,<sup>127</sup> así como la tradición y los vestigios de que las bóvedas del claustro también estuvieron pintadas.<sup>128</sup> Nada dicen Palomino y Ceán Bermúdez, pero Ponz alude a la «capilla particular, dedicada en esta iglesia al santo titular» Santo Tomás de Villanueva, pintada por Sebastián Muñoz y a la existencia de cuatro cuadros en los ángulos del claustro que «se tienen por de Sebastián Martínez» (sic).<sup>129</sup> De haber sido así, el trabajo en la iglesia más los de la capilla y claustro justificarían la prolongada estancia de Coello durante un año y su necesidad de contar con la ayuda de Muñoz en el trabajo, firmado en 1685 en un luneto del presbiterio.<sup>130</sup>

Con anterioridad el P. Jordán señaló que la decoración de la iglesia, ceñida hoy a las bóvedas y cúpulas, se extendía recubriendo completamente los muros y bóvedas desnudas, sin más compartimentaciones que las de los lunetos, fajones y formeros de la estructura, de modo que se prestaba magníficamente a la decoración unitaria, con cuadraturas en las cúpulas de la nave y el crucero, y una gloria en la cúpula central, todo ello al temple. Es un prodigio ver la riqueza de los entablamentos, ménsulas, arcos y cúpulas multiplicarse en perspectiva (figs. 33-34), dando paso mediante formas cóncavas a complejos espacios concatenados, cuyos límites se deshacen en una cálida luz dorada. Lo es igualmente ver la ampulosa concepción barroca de los roleos ornamentales y de las dinámicas figuras de ángeles niños sosteniendo cartelas. En los tres tramos de la nave y en el presbiterio la estructura ideada por Coello, debe más a los boloñeses Mitelli y Colonna que al sistema mixto de arquitectura y gloria de Francisco Rizzi, que cuaja en San Antonio de los Alemanes y en la capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid (en colaboración con Dionisio



27. Pedro Aibar Jiménez.  
Coronación de la Virgen. 1676.  
Paniza (Zaragoza). Parroquia de N.ª S.ª  
de los Ángeles.

Mantuano), donde a la arquitectura fingida se le yuxtaponen varios quadri riportati y una gloria con la Asunción (figs. 5 y 6). Las bóvedas de los brazos del crucero sustituyen la cuadratura, por un repertorio de cartelas y motivos vegetales en grisalla que fingen relieves de estuco (fig. 35). Por el contrario, la cúpula central se apoya enérgicamente sobre el tambor octogonal con las representaciones de los santos Simpliciano, Alipio, Fulgencio y Patricio, más las correspondientes medallas de escenas de sus vidas, para dar paso a la Gloria de Santo Tomás de Villanueva, todo fundido en un torbellino agitado de nubes (fig. 36).

En el contexto zaragozano la decoración de la Mantería supuso una ruptura con la práctica aragonesa de grandes decoraciones de estuco de tradición técnica mudéjar en la que los motivos medievales se acabaron mezclando con otros manieristas y barrocos. La pintura decorativa venía a ser una opción ventajosa en lo económico e innovadora en lo estético, aunque para entonces ya se hubieran realizado decoraciones parciales de perspectiva barroca. Aunque algunos pintores zaragozanos dominaban las técnicas de la pintura mural, era frecuente la utilización de grandes lienzos que forraban muros enteros o simplemente los plamentos de las bóvedas góticas de las capillas, por lo que no parece



28. Juan Carreño de Miranda.  
Bautismo de Jesús. c. 1680-1682.  
Madrid. Parroquia de Santiago.

extraño que se recurriera a un decorador de Madrid, ampliamente experimentado y en contacto con las grandes obras cortesanas del segundo tercio del siglo.

Aunque la decoración de la Mantería ha sido considerada en ocasiones como el detonante del estilo barroco decorativo en Aragón y el factor que motivó la conversión de los pintores a la estética del pleno barroco y a la pintura decorativa, tal y como se ha ido viendo esto se venía produciendo desde los años de 1665-1670, gracias a los viajes de los pintores a la Corte y al conocimiento directo de la producción de sus maestros. La obra de



29. Jerónimo Secano. Retablo fingido de la Inmaculada Concepción. 1683. Calatayud, MM. Capuchinas.

Coello sólo puede ser considerada como un factor más de la progresiva expansión de lo madrileño fuera de la Corte, que sirvió para agrandar la escala de lo barroco en el campo de la decoración mural, una cuestión que los pintores viajeros ya podían haber analizado en las obras realizadas por Giuseppe Mitelli, Michelangelo Colonna, Francisco Herrera el Mozo, Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Dionisio Mantuano entre los años 1658-1666, en los que las iglesias de Madrid se cubrieron de cuadraturas arquitectónicas y de glorias.

Por otro lado, en la pintura de lienzos la influencia de Coello en los pintores de Zaragoza fue anterior a la llegada del madrileño a la ciudad. Es probable que en el año aproximado que trabajó en la ciudad, Coello realizara otras obras de caballete. No las cono-



30. Juan Galbán. Cúpula. 1628. Épila (Zaragoza). MM. Concepcionistas.

cecos, pues de las de San Juan Evangelista y San Juan Bautista, conservadas en Aula Dei, no sabemos desde cuándo se encuentran allí y además corresponden estilísticamente a un momento cercano a los retablos de San Plácido de Madrid (1668-1670).<sup>131</sup>

Sin embargo, su obra en Zaragoza sí sirvió para alentar el desarrollo de la decoración mural de interiores eclesiásticos, extendiendo las labores a la totalidad de las bóvedas y de los muros, como lo demuestran las obras al templo de Francisco del Plano (c. 1658-1739), y los grandes lienzos que ocupan la totalidad de los muros de algunas capillas.<sup>132</sup> Siguiendo la tradición de los retablos fingidos de perspectiva de Jerónimo Secano, Plano contrató en 1694 el del altar mayor del convento de Santa Rosa de Zaragoza<sup>133</sup> y en las primeras décadas del siglo siguiente pintó todos los de la iglesia de San Francisco de Viana (Navarra).<sup>134</sup> Además de esta habilidad, que se extendió también a la hechura de monumentos de Semana Santa en todo el valle del Ebro,<sup>135</sup> ejecutó decoraciones adaptadas a la arquitectura real con bóvedas cubiertas con falsas yeserías de carnosos roleos vegetales, como las de San Juan Bautista de Cetina (c. 1707-1708), inspiradas en la Mantería. También realizó simples trampantojos que anulan el muro, como las balconadas de la capilla del Pilar de la catedral de Calahorra (1712). Cúpulas con ricas nervaduras ficticias que se abren al cielo o con glorias que irrumpen en el espacio real, como en la capilla del Espíritu Santo (c. 1712) o en las cúpulas de la sacristía catedralicia calagurritana.<sup>136</sup> En Cetina<sup>137</sup> la variada decoración de la iglesia de San Juan Bautista en los retablos mayor, dos colaterales y en los muros del presbiterio y del crucero responde a un plan uni-





31. Claudio Coello.  
Boceto para el retablo mayor: Anunciación con  
los profetas y sibilas. c. 1668.  
Madrid. Colección privada.

tario, aunque ejecutado por varios pintores, siendo ejemplo de la asimilación aragonesa de lo madrileño. En la bóveda del presbiterio y en la cúpula, obras de Francisco del Plano, el pintor intensificó los efectos de falsas yeserías que Coello había relegado en la Mantería a las dos cúpulas elípticas de los brazos del crucero, acentuó los elementos de origen churrigueresco en las cartelas que contienen los medallones con figuras de santos y desplegó por el intradós de los arcos el mismo roleo vegetal hasta convertirlo en una de sus señas de identidad (fig. 37). Pero a la vez, los lienzos de los retablos de San Miguel y del Rosario pertenecen a otro pintor, quizá Aibar Jiménez, y recogen modelos de la Corte. El lienzo de San Miguel es trasposición simplificada de otro de Luca Giordano que fue de los duques de Almazán y que se fecha hacia 1692.<sup>138</sup> Por su lado, el de la Virgen del Rosario, frontal y solemne como una Inmaculada de Carreño de Miranda, se encuadra en la producción de los epígonos de la escuela madrileña, especialmente de Ignacio Ruiz de la Iglesia, Antonio Palomino y de Juan Vicente de Ribera. Pero la asimilación de modelos de Giordano fue más concreta que estructural, pues los esquemas decorativos de las obras realizadas durante su estancia en Madrid (1692-1702) no parece que se aplicaran en Zaragoza, como si la inestabilidad de la Guerra de Sucesión hubiera cortado el



32. Francisco Pérez Sierra.  
Inmaculada Concepción. 1665.  
Madrid. MM. Trinitarias.

flujo de los viajes de formación de los pintores aragoneses a la Corte. Con todo lo que supone, la Mantería pertenece a un estadio anterior y distinto de las bóvedas del Escorial, del Casón o de la sacristía de la catedral de Toledo, pintadas por Giordano. Su esquema se modula y se controla a base de formas arquitectónicas y los pintores zaragozanos de principios del siglo XVIII se mantuvieron fieles a lo que Coello representaba, mientras que Giordano opta por la gloria unitaria, sin otro soporte que los tronos de nubes, poblada de numerosas figuras dinámicas en escorzo e iluminada por los destellos de luz y color cálido.

Y lo mismo ocurre en la pintura de caballete, donde se impuso el control de la forma mediante el dibujo, subordinándole el color, el movimiento, la teatralidad o el énfasis de los gestos que no cambiaron, tal y como Aibar Jiménez lo asimiló de Claudio Coello. En cambio, otros como Pablo Rabiella, siguieron en la vía del color y de la forma deshecha en luz, más acorde con las fórmulas de Carreño, Rizi y Herrera.

- 1 Carta del embajador Hopton a Lord Cottington, citado por Jonathan BROWN y John T. ELLIOT, Un palacio para un rey. Madrid, 1981, p. 121.
- 2 Sobre las obras de Rizi y Carreño, véase el catálogo de la exposición Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700). Preparación, estudio preliminar y catálogo por Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, enero-marzo, 1986.
- 3 David GARCÍA CUETO, La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662. Granada, Universidad, 2005.
- 4 Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, El Museo pictórico y escala óptica. Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 1020.
- 5 E. Harris publicó varios dibujos que identificó como obra de Colonna, tras la muerte de Mitelli, y para la (1961) obra de la cúpula de San Antonio de los Portugueses. Se sabe por Palomino que fueron Rizi y Carreño de Miranda quienes ejecutaron la pintura en el momento de máxima colaboración entre ambos. La reciente aparición de un dibujo de Rizi (Madrid, Museo del Prado) para la misma cúpula parece confirmar que tras los proyectos de Colonna y su regreso a Italia, Rizi rehizo la estructura decorativa de la cúpula en lo arquitectónico y esbozó lo figurativo, haciendo intervenir a Carreño en las figuras y en la composición central (cfr. Ismael Gutiérrez Pastor, «Un proyecto de Francisco Rizi para la cúpula de San Antonio de los Portugueses», en Archivo Español de Arte, LXXI, n.º 288, 1999, pp. 531-535).
- 6 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, op. cit., edic. 1947, p. 1021. La cronología de esta obra debe ser poco anterior al 4 de agosto de 1673, en que Herrera fue nombrado pintor del rey en razón de la pintura de la cúpula de Atocha. Rizi y Carreño habían pintado en 1664 el camarín de Atocha al temple, pero al año siguiente por iniciativa de Sebastián de Herrera se rehizo al fresco.
- 7 PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1986. Sobre la actividad de Dionisio Mantuano, véase Elvira GONZÁLEZ ASENJO, «Dionisio Mantuano, pintor de la capilla del Milagro de las Descalzas Reales», en Reales Sitios, 1998, pp. 74-75. ID., «Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como capilla del Milagro de las Descalzas Reales, 1678», en Archivo Español de Arte, 1999, pp. 583-589. ID., Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679). Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 587 y ss.
- 8 Ángel ATERIDO CARRILLO, «Teodoro Ardemans, Pintor», en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.), vols. VII-VIII, 1995-1996, pp. 133-147.
- 9 Enrique LAFUENTE FERRARI, «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura», en Archivo Español de Arte, n.º 61, 1944. María Elena MANRIQUE ARA, «De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la ingenuidad de la pintura presentada a las Cortes de Aragón en 1677», en Artígrama, núm. 13, 1998, pp. 277-293. Sorprende que no conste quien presentó el documento, ni quien o quienes lo suscribieron, habiendo entonces en Zaragoza un importante grupo de pintores a quienes Martínez no cita en sus Discursos practicables.
- 10 Magdalena DE LAPUERTA MONTOYA. Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo. Madrid, Comunidad de Madrid / Caja Madrid, 2002, pp. 129-142; p. 479, documento núm. 18: El 6 de marzo de 1607 se concierta en pintar la escalera del cuarto de la Reina antes del 1.º de diciembre; y p. 480; documento núm. 21: el 10 de mayo de 1607, Juan Pantoja de la Cruz y Francisco López, de una parte, y Jerónimo de Mora, de otra, se convienen en anular una escritura anterior del 21 de marzo por la que se concertaron en hacer «la obra del techo que se ha de pintar y dorar al fresco de la galería de los retratos de la Casa Real del Pardo». Mora se daba por pagado del trabajo que se había ido haciendo en el techo con 400 reales, precio en el que se valoraban los cartones que sirvieron de muestra.
- 11 Jusepe MARTÍNEZ, Discursos practicables del Nobilísimo arte de la pintura. Madrid, edic. Carderera, 1866, p. 140. Los Discursos Practicables son fuente de primera mano sobre la pintura en Aragón y la vida del propio pintor. No se editaron en forma de libro, siendo la primera edición la de Valentín Carderera y Solano, realizada bajo los auspicios de la Academia de San Fernando (Madrid, 1866), a la que siguieron las de Julián Gállego (Barcelona, 1950), reimpresa en formato escolar (Madrid, Akal, 1988). Mientras se redacta este trabajo ha sido publicada la edición crítica de María Elena Manrique Ara (Madrid, Cátedra, 2006). Todas las citas a Martínez se hacen por la edición de 1866, salvo indicación en contra.
- 12 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», en Archivo Español de Arte, 1958, pp. 125-142. Lapuerta Montoya, op. cit., 2002, p. 506 y ss., documentos 71, 78-81, 83, 85 y 88.



33. Claudio Coello y Sebastián Muñoz.  
Decoración de las bóvedas. 1685.  
Zaragoza. Iglesia de la Mantería.

<sup>13</sup> MARTÍNEZ, op. cit., edic. 1866, p. 139.

<sup>14</sup> Monserrat GALI BOADELLA, Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España. Teruel, 1996.

<sup>15</sup> MARTÍNEZ, op. cit., edic. 1866, pp. 114-115.

<sup>16</sup> María Ángeles MAZÓN DE LA TORRE, Jusepe Leonardo y su tiempo. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1977. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, Historia de la Pintura española. Escuela Madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Madrid, 1983, pp. 78-103, lám. 83-123. Fernando Collar de Cáceres, «Jusepe Leonardo en el retablo de La Torre de Esteban Hambrán», en Archivo Español de Arte, n.º 269, 1995, pp. 1-16.

<sup>17</sup> José Manuel CRUZ VALDOVINOS, «A propósito de Cuevas, el pintor», en Academia, 84, 1997, pp. 366-380.

<sup>18</sup> MARTÍNEZ, op. cit., ed. 1866, pp. 33-35.



34. Claudio Coello y Sebastián Muñoz.  
Decoración de las bóvedas. 1685. Zaragoza.  
Iglesia de la Mantería.

<sup>19</sup> La bibliografía sobre Jusepe Martínez es abundante. Además de las ediciones de los Discursos Practicables (c. 1673) y de las muchas referencias en diccionarios, catálogos monumentales y obras generales, vale la pena recordar las siguientes: Julián GÁLLEGO. «Jusepe Martínez» en Revista de Ideas Estéticas, t. 18 (1960), pp. 63-80. Francisco José LEÓN TELLO. La estética en el Reino de Aragón en el siglo XVII: El tratado de Jusepe Martínez. Discurso leído en la sesión inaugural de las actividades académicas del año 1972 de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia, 1972. Vicente GONZÁLEZ HERNÁNDEZ. Jusepe Martínez, pintor de S.M. Felipe IV y la Zaragoza de su tiempo (siglo XVII), Cuadernos de Zaragoza, n.º 7. Zaragoza, 1976. La primera aproximación a un catálogo de la obra de Martínez se debe a Vicente GONZÁLEZ HERNÁNDEZ. Jusepe Martínez (1600-1682). Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1981. Catálogo de la exposición Jusepe Martínez y su tiempo. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1982. Arturo ANSÓN NAVARRO. «Un cuadro inédito de Jusepe Martínez en la

35. Claudio Coello y Sebastián Muñoz.  
Decoración de un brazo del crucero. 1685.  
Zaragoza. Iglesia de la Mantería.



36. Claudio Coello y Sebastián Muñoz. Vista  
general de la decoración de la cúpula. 1685.  
Zaragoza. Iglesia de la Mantería.



basílica de San Lorenzo de Huesca: «La Virgen de Monserrat con San Orencio, Santa Paciencia, y sus hijos los santos Lorenzo y Orencio, obispo de Auch», en *Aragonia Sacra*, IV, 1989, pp. 7-11. María Elena MANRIQUE ARA, «Jusepe Martínez en el panorama de la pintura aragonesa del siglo XVII. Estado de la Cuestión», en *Artigrama*, núm. 14, 1999, pp. 279-292. Id., *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*. Zaragoza, 2000. Id. *Jusepe Martínez (1600-1682). Una vida consagrada a la pintura*. Zaragoza, 2000. Arturo ANSÓN NAVARRO, *El retablo mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de La Almunia de Doña Godina y las pinturas de Jusepe Martínez*. Ador. Monográfico especial. Centro de Estudios Almunienses. Zaragoza, 2002. Elena MANRIQUE, *Jusepe Martínez y el retablo mayor de Santa María de Uncastillo*. Estudio Histórico Artístico y de Restauración. Zaragoza, 2002.

<sup>20</sup> MARTÍNEZ, op. cit., ed. 1866, pp. 115-117.

- 21 VICENTE GONZÁLEZ, «Documentos e inventario de Andrés Urzanqui. Legado del pintor a Nuestra Señora del Romero de Cascante (Navarra)», en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, II-III, 1981, pp. 1-40.
- 22 Carmen MORTE GARCÍA, «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) y (II)», en Boletín del Museo del Prado, 1990, XI, n.º 29, pp. 19-35; y 1991, XII, n.º 30, pp. 13-28.
- 23 Consta la presencia en Zaragoza de Diego Rómulo Cincinato, residiendo en la cartuja de Aula Dei. El 24 de noviembre de 1613 daba poder a su hermano Juan para que le representara en el reparto de bienes de su madre Isabel de Soto, mujer de Jerónimo Pérez Remirez, con sus hermanos Francisco y Ana (cfr. Las Artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza de 1613 a 1615. Tomo I, por Esperanza Velasco de la Peña. Zaragoza, 2005. Edición digital de la Institución «Fernando el Católico»). En la reseña del trabajo colectivo del que forma parte esta investigación también se menciona a Francisco DE URBINO (cfr. «Las Artes en Zaragoza en 1613-1633 según fuentes notariales», en Artigara, n.º 2, 1995, pp. 311-315). Sobre la familia Cincinato, véase Trinidad DE ANTONIO SÁENZ, «Una familia de pintores: Rómulo Cincinato y sus hijos Francisco, Diego y Juan», en Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Boneta Correa. Madrid, 1994, pp. 857-866.
- 24 La fidelidad a los originales anularía en gran medida el estilo personal de los copistas. MORTE GARCÍA, op. cit., 1990, p. 29 sugiere que puedan ser de Camilo los retratos de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, pero el hecho de que sean copias de modelos venidos de Madrid no implica necesariamente que tuviera que hacerlos el pintor madrileño.
- 25 MARTÍNEZ, op. cit., ed. 1866, p. 132: «Estando Diego Velázquez en esta ciudad de Zaragoza, asistiendo á S.M. D. Felipe IV, de gloriosa memoria, le pidió un caballero le hiciera un retrato de una hija suya muy querida: hízolo con tanto gusto, que salió con grande excelencia; al fin como de su mano: hecha que fué la cabeza, para lo restante del cuerpo, por no cansar a la dama, lo trajo a mi casa para acabarlo, que era de medio cuerpo: llevólo después de acabado á casa del caballero; viéndolo la dama, le dijo que por ningún caso había de recibir tal retrato: y preguntándole su padre en qué se fundaba, respondió: que en todo no le agradaba, pero en particular que la valona que ella llevaba, cuando la retrató, era de puntas de Flandes muy finas. Paréceme que esto basta para ejemplar».
- 26 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, op. cit., edic. 1947, p. 1009, vida 162.
- 27 Citado por MANRIQUE ARA, op. cit., 2000, p. 38. El testimonio procede de Juan Vicencio de Lastanosa, Museo de las medallas desconocidas españolas. Huesca, 1645.
- 28 María A. VIZCAINO VILLANUEVA, El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV. Madrid, 2005, p. 342.
- 29 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, op. cit., 1981, p. 50. Manrique Ara, op. cit., pp. 40-41. La noticia llegó a Zaragoza en abril de 1645.
- 30 GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2005.
- 31 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, op. cit., 1981, pp. 51-52.
- 32 Sobre las diversas cronologías que ha recibido esta obra, véase la ficha catalográfica de Arturo Ansón Navarro, «Aparición del apóstol Santiago al beato Cayetano de Thiene, con una vista de Zaragoza al fondo», en Zaragoza en la época de Baltasar Gracián, Palacio de Montemuzo (Zaragoza), 27 noviembre 2001-6 enero 2002, pp. 123-125, quien lleva la fecha hasta 1647 por semejanzas formales con pinturas del retablo de la Almunia y por la coincidencia de la vista de Zaragoza con la que pintara Mazo.
- 33 El inventario de la marquesa de Lierta doña Antonia Cecilia Fernández de Híjar se realizó con motivo de su matrimonio con don José Fuenbuena. Fue publicado por Valentín Carderera en el apéndice IV de los Discursos de Martínez (edic. 1866, pp. 214-220). No indica fechas, pero debe de ser de comienzos del siglo XVIII. Don Pedro de Urriés y Pignatelli (Zaragoza, 1743-1799), marqués de Ayerbe, contrajo matrimonio el 19 de enero de 1767 con la III marquesa de Lierta doña Ramona de Fuenbuena, de modo que el marquesado de Lierta quedó incorporado al de Ayerbe.
- 34 Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «Obra y estilo de la pintura de fray Juan Andrés Ricci», en La Pintura Sabia. Fray Juan Andrés Ricci. Edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda. Toledo, 2002, pp. 134-169, p. 137.



37. Francisco del Plano. Cúpula del crucero. c. 1708. Cetina (Zaragoza).  
Parroquia de San Juan Bautista.

- <sup>35</sup> VIZCAÍNO VILLANUEVA, op. cit., 2005, p.464, utilizando el traslado del Archivo de Protocolos de Madrid (ante Diego de Orozco, Prot. 7674, fols. 34-39vº). El testamento de «Miguel de Pret», pintor y arquero de la guardia de Corps, está fechado en Zaragoza el 2 de septiembre de 1644, ante el notario Miguel Juan Montaner y certificado por Lorenzo Villanueva y Francisco de Aviego, notarios del número de Zaragoza (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, notario Miguel Juan Montaner, 1644, fols. 2015vº-2020rº). Agradezco al Dr. Arturo Ansón Navarro la comprobación de la escritura correspondiente en el Archivo de Zaragoza. Estaba casado en segundas nupcias con María Cano y tenía una hija llamada Manuela Melchora de Pret de su primer matrimonio con Adriana del Arca. Nombró por testamentarios a Bruno de Bolf y a Gil de He (Giles de Hee), arqueros de corps. De los tres se encuentran datos genealógicos y militares en Federico Navarro, Conrado Morterero y Gonzalo Porras, *La nobleza en las armas. Noble Guardia de Arqueros de Corps*, Madrid, 1995, p. 37 (los Bolf), p. 96 (Hee) y p. 146 (Pret).
- <sup>36</sup> Falleció el día 3 de septiembre de 1644, «de edad de 40 años poco más o menos», al día siguiente de testar, y fue enterrado en la parroquia de San Miguel de los Navarros (Archivo Iglesia San Miguel de los Navarros, Libro 4 de Difuntos, 1642-1666, p. 1167). Agradezco al Dr. Arturo Ansón Navarro la localización del documento.
- <sup>37</sup> MORTE GARCÍA, op. cit. 1990.



- 
- 38 Según Ceán Bermúdez, a los 18 años (1632) pintó el lienzo de San Francisco de Borja para el retablo mayor de la Casa Profesa de los Jesuitas de Madrid (cfr. Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España. Madrid, 1800, I, p. 197).
- 39 José M.<sup>a</sup> LAHOZ FINESTRES, «Una perspectiva de los funcionarios del Santo Oficio», en Revista de la Inquisición, 2000, n.º 9, pp. 113-180, p. 179.
- 40 Vicente GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, «Adiciones al estudio del Arte Aragonés del siglo XVII», en Seminario de Arte Aragonés, XXIX-XXX, 1979, pp. 111-140, pp. 127 y 139-140 (documento) del que no da la fecha.
- 41 Real Academia de la Historia. Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV. Discurso leído el día 13 de diciembre de 1998 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez... Madrid, XCXXCVIII, p. 20.
- 42 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, op. cit., edic. 1947, p. 884.
- 43 ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1983, p. 315.
- 44 Para una visión general de la obra de Román, véase ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1983, pp. 313-328, láms. 309-337. Para nuevas aportaciones, véase Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas», en Berceo (Logroño), 1983, n.º 105, pp. 7-29. ID., «Nuevas aportaciones al catálogo de Bartolomé Román. (A propósito de otra pintura de las MM. Carmelitas de Calahorra)», en V Jornadas de Arte, Velázquez y el arte de su tiempo, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C. Madrid, 1991, pp. 271-277.
- 45 Gonzalo M. BORRÁS GUALIS y Germán LÓPEZ SAMPEDRO, Guía monumental y artística de Calatayud. Madrid, 1975, p. 64.
- 46 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, op. cit, ed. 1947, p. 885.
- 47 Ibidem, p. 1025.
- 48 ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1983, p. 315.
- 49 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, op. cit, ed. 1947, p. 885. Para él eran de Román las pinturas de los cuatro de los ángulos del claustro, mientras «las otras son de los principios de Carreño, y de Eugenio Cajés». Muerto en Cajés en diciembre de 1634, podría suponerse de Román y Carreño prosiguieron la decoración del claustro. Con más precisión, PONZ (Viaje, edic. 1988, p. 111: cuarta división, parágrafo 20) cita en el claustro del colegio un Crucifijo de Francisco Ribalta, pero sólo le adjudica a Román las dos pinturas que estaban a los lados de la entrada y «otras (¿dos?) de Eugenio Caxés», mientras que «las de la vida de San Agustín se juzgan de Carreño en sus principios; algunas están enteramente desfiguradas por los retoques».
- 50 GUTIÉRREZ PASTOR, op. cit., 2002, p. 144.
- 51 PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1986, p. 197 y 198.
- 52 Ludmila KAGANÉ, La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV a comienzos del XIX. Historia de una colección. Sevilla, Fundación El Monte, 2005, pp. 309-311 y p. 478, n.º 146. La pintura estuvo atribuida a Juan del Castillo, maestro sevillano de Bartolomé Esteban Murillo, a Bartolomé Román (cfr. The Ermitage. Catalogue of Western European Painting. Spanish Painting. Fifteenth to Nineteenth Centuries, by Ludmila L. KAGANÉ. Moscú-Florenia, 1997, p. 218) y en la actualidad se da con reservas como obra de Antonio de Pereda. Kagané recoge la semejanza con las obras de Román, sugerida verbalmente por PÉREZ SÁNCHEZ, pero mantiene la atribución a Pereda pensando en una posible manipulación de las iniciales de la firma, hoy poco legible. Si la fecha es buena, su modelo y estilo corresponde a Román en un periodo en que sabemos que colaboraba con Carreño ¿no serán sus iniciales las del discípulo de Román?: «J(uan) C(arreño) 1646».
- 53 Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «Una obra desconocida del pintor Matías Jimeno: el retablo de la Asunción en la iglesia de San Gil Abad de Villanueva de Jiloca (Zaragoza)», en Archivo Español de Arte, LXXIX, n.º 313, 2006,

- <sup>54</sup> Para todo lo relativo a don Juan José y la Zaragoza de su tiempo desde el punto de vista de la documentación de su casa, deshaciendo algunos tópicos mantenidos desde el lado zaragozano, véase GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2004, pp. 415-543.
- <sup>55</sup> GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2004, p. 438.
- <sup>56</sup> Valentín CARDERERA SOLANO, «Noticia de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón», prólogo a los Discursos Practicables, edic. 1866, p. 45.
- <sup>57</sup> GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2004, pp. 182-188.
- <sup>58</sup> Ibidem, pp. 454-455.
- <sup>59</sup> En el inventario de los cuadros que doña Antonia Cecilia Fernández de Híjar, marquesa de Lierta, llevó al matrimonio con don José Fuenbuena, incorporados a la casa del marqués de Ayerbe, figuran dos retratos de Don Juan José de Austria y de Felipe IV, pintados por Jusepe Martínez (cfr. MARTÍNEZ, op. cit., ed. 1866, pp. 217 y 218).
- <sup>60</sup> GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2004, pp. 441 y ss.
- <sup>61</sup> GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2004, pp. 459-460 y p. 507, fig. 180. Los pagos de pinturas de 1672 no permiten identificar a los autores de las mismas, alguno mencionado como «pintor milanés»
- <sup>62</sup> Ana I. BRUÑEN, M.<sup>a</sup> Luisa BLANCO COMÍN, M.<sup>a</sup> Begoña SENAC RUBIO, Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental. Zaragoza, 1987, p. 263.
- <sup>63</sup> GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2004, p. 460 y pp. 615-617.
- <sup>64</sup> Deposition de Don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura, en el pleito con el Procurador General de esta Corte, sobre pretender este se le hiciese repartimiento de soldados (Madrid, 8 de julio de 1677), en Francisco CALVO SERRALLER, La teoría de la pintura en el Siglo de Oro Madrid, 1981, pp. 535-546.
- <sup>65</sup> Sobre este memorial, véase Manrique Ara, op. cit., 1998, sin aludir a esta coincidencia.
- <sup>66</sup> GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2004, p. 460. A Juncosa se le pagaron en 1670 algunas pinturas para colocar sobre y entre ventanas, que Asenjo identifica con paisajes.
- <sup>67</sup> Mercedes AGULLÓ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Francisco de Burgos Mantilla», en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (Universidad de Valladolid), 1981, pp. 359-381.
- <sup>68</sup> GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2004, pp. 462-465
- <sup>69</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, op. cit., ed. 1947, p. 1086, locita en la sala de canónigos de Santa María. Ponz lo califica como «una buena pintura» y lo ubica en la sala capitular de la colegiata del Santo Sepulcro (cfr. Antonio PONZ, Viaje de España, 3. Tomos IX-XIII, Madrid, edic. Aguilar, 1988, p. 825, que corresponde al tomo III, 2.<sup>a</sup> edición, 1788, carta III, parágrafo 62). Ceán Bermúdez sigue a Ponz. Carderera Solano sitúa el cuadro en Santa María y da a entender haberlo visto al mencionar sus torpes restauraciones (cfr. op. cit., en MARTÍNEZ, Discursos practicables, pp. 46-47). Fue adquirido a mediados del siglo XIX por don Vicente de la Fuente. Tras haber estado depositado sucesivamente en las Capuchinas y en las Salesas, los herederos de De la Fuente lo donaron a Santa María (cfr. BORRÁS GUALIS y LÓPEZ SANPEDRO, op. cit., 1975, p. 59).
- <sup>70</sup> GONZÁLEZ ASENJO, op. cit., 2004, pp. 480-494.
- <sup>71</sup> Un resumen del documento, con otros relativos a la mujer de Juan de Espinosa, así como varios relativos a Luis de Espinosa y Miguel de Espinosa, también pintores, fueron dados a conocer por BRUÑEN IBÁÑEZ, CALVO COMÍN y SENAC RUBIO, op. cit., 1987, pp. 256-257, sin extraer todas sus circunstancias. Agradezco al Dr. Ansón Navarro que los haya transcrito y me los haya hecho conocer. Esperan una reelaboración en relación con las obras conservadas y los datos conocidos de Juan de Espinosa.

La existencia de varios Juan de Espinosa activos a lo largo de todo el siglo XVII y en lugares diversos como Toledo, Madrid, San Millán de la Cogolla o Zaragoza es un tema abierto, planteado por vez primera por Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII», en Príncipe de Viana, 49, Anejo II (1988), Comunicaciones del Primer Congreso General de Historia de Navarra, pp. 209-228.

El Juan de Espinosa, activo en Madrid entre 1628-1659 y autor de bodegones firmados de los museos del Prado, del Louvre y de la colección Naseiro de Madrid, ha sido expurgado de contaminaciones y definido por Peter CHERRY. Arte y naturaleza. El bodegón español del Siglo de Oro. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 209-214, láminas LIII-LX.

- Las fechas de 1670 y 1671 documentadas en Zaragoza parecen que ponen fin a la disputa sobre la personalidad de uno de los pintores epónimos que vivieron en Madrid, unidos en uno sólo por GUTIÉRREZ PASTOR (1988) y JORDAN (1985), y separados en dos personalidades por CHERRY (op. cit., 1999, p. 242, nota 26), de modo que la mayor parte o todos los documentos madrileños de los años 1672 a 1678 corresponderían a otro pintor nacido hacia 1648, del que no se conoce parentesco con el primero. Pero a la vez, las fechas probables de los bodegones pintados en Zaragoza, procedentes de la colección del marqués de Villaverde a través de los condes de Argillo, señalan al primer Espinosa como pintor activo hasta 1671, lo que amplía mucho su vida.
- <sup>72</sup> María Concepción GARCÍA GAÍNZA, «Un programa de «Mujeres ilustres» del Renacimiento», en Goya, Revista de Arte, 1987, núms. 199-200, pp. 6-13.
- <sup>73</sup> Pintor mal conocido al que se refiere Ricardo del Arco, «La pintura aragonesa en el siglo XVII», en Seminario de Arte Aragonés, IV, Zaragoza, 1954, pp. 51-75, p. 55, recoge los elogios de Juan de Moncayo, marqués de San Felices, a Bernardo Polo como pintor de flores y frutas en el Poema trágico de Atalanta e Hipomenes (Zaragoza, 1656). Las menciones de Palomino y Ceán son poco relevantes y redundan en esta fama, sin más precisiones. En 1668 estaba casado con Luisa Pérez de León (cfr. BRUÑEN IBÁÑEZ, CALVO COMÍN, SENAC RUBIO, op. cit., 1987, p. 266).
- <sup>74</sup> El título de marqués de Villaverde fue concedido por Carlos II el 1.º de abril de 1670 a don Francisco Sanz de Cortes, que también poseía los condados de Morata y de Atarés. En 1659 hizo ampliar su casa en Zaragoza, conocida en el siglo XIX como palacio de Argillo (en la actualidad Museo Pablo Gargallo) en la parroquia de San Felipe. La construcción del palacio de Morata se contrató el 21 de octubre de 1671 con Juan de la Marca (cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, «Recepción aragonesa de la tipología de palacio barroco», en Artigrama, n.º 1, 1985, pp. 199-225), por lo que su decoración corresponde a la década de 1670. Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Arquitectura civil privada: casas nobles y principales en Aragón», en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, coordinador, Los palacios aragoneses. Zaragoza, 1991, pp. 140-153). En 1676 promovió la construcción de Chodes, con veinticuatro casas en torno a una plaza octogonal (cfr. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La plaza ochavada de Chodes [Zaragoza]. Contribución al urbanismo del siglo XVII», en Artigrama, n.º 5, 1988, pp. 119-132).
- <sup>75</sup> CHERRY, op. cit., 1999, pp. 211 y 213, lám. LX. Así recogidos en el catálogo parcial de la Colección Forum Filatélico. Pintura Antigua Española y Flamenca de los siglos XVI y XVII. Madrid, 2002, núms. 43 y 44, pp. 84-85.
- <sup>76</sup> Peter CHERRY. La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo. Madrid, 2001, pp. 48-51, donde reproduce los dos bodegones, junto con dos Floreros en jarrones repujados dorados, procedentes del mismo tronco familiar de los Villaverde del siglo XVII.
- <sup>77</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, notario Diego Miguel Andrés, escrituras de 1671, fols. 1600v.º-1604r.º. Los otros ejecutores nombrados fueron el Dr. Juan Francisco Phelipe, catedrático de Teología de la Universidad y fray Martín de San José, religioso carmelita descalzo de San Josep (1603r.º y v.º). Juan de Espinosa era ya viudo, pues su mujer Isabel Gómez, «vecina de la ciudad de Zaragoza», había hecho testamento el 30 de abril de 1670, dejándole heredero de sus bienes y executor testamentario (AHP de Zaragoza, notario Juan Francisco Sánchez de Castellar, escrituras de 1670, fols. 1475v.º- 478r.º).
- <sup>78</sup> CHERRY, op. cit., pp. 209-210.
- <sup>79</sup> Vale la pena recordar que en el inventario de los cuadros de la marquesa de Lierta figuran cuatro fruteros de Juan de Espinosa, tasados en 32 libras jaquesas, además de cuatro floreros y otros cuatro fruteros de Bernardo Polo (cfr. CARDERERA, op. cit., en MARTÍNEZ, op. cit., ed. 1866, pp. 217 y 218).
- <sup>80</sup> PALOMINO, op. cit., edic. 1947, recoge unas breves biografías de Vicente (p. 1085) y de Vera Cabeza de Vaca (p. 1086), así como menciones escuetas (p. 1087) al retratista Asensio (Asensio Eleizegui), al pintor de flores Polo (Bernardo Polo), al paisajista Pertus, al pintor de batallas Rabiella y a Francisco del Plano como pintor de arquitecturas y ornatos. Todos «murieron por los años de 1700», lo que evidentemente no es cierto.
- <sup>81</sup> La numerosa bibliografía sobre Berdusán, salvo aportaciones posteriores, está resumida en el catálogo de la exposición El pintor Vicente Berdusán (1632-1697), organizada por M.ª Concepción García Gaínza y Ricardo Fernández Gracia en el Museo de Navarra, Pamplona, 1998. Antonio NAVAL MAS, «Dos trípticos de Vicente Berdusán en Huesca», en Goya. Revista de Arte, 2003, n.º 294, pp. 159-162. A la obra aragonesa ha dedicado su tesis doctoral Juan Carlos

- LOZANO LÓPEZ, El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales, defendida en la Universidad de Zaragoza, 2004. De su elaboración han salido varias publicaciones monográficas como «Aportaciones a la obra de Vicente Berdusán», en *Artigrama*, Zaragoza, 1996-1997, n.º 12, pp. 415-432. Id., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos (Zaragoza)», en *Turiaso*, xvii, Tarazona 2003-2004, pp. 239-254.
- <sup>82</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, op. cit., edic. 1947, p. 1028: «También hizo el célebre cuadro para el convento de Trinitarios de la ciudad de Pamplona, del instituto misterioso de esta Religión Sagrada, donde se apuran todos los primores del arte... En que es de notar, que cuando los religiosos vieron el cuadro de cerca, lo abominaron de suerte, que no lo querían recibir; y si no hubiera sido por la aprobación de Vicente Berdusán (pintor de crédito en aquella tierra) no lo hubieran admitido. ¡Oh que desgraciados son los primores del arte en algunas comunidades!»
- <sup>83</sup> PONZ, op. cit., edic. 1988, p. 826. Tomo XIII, carta segunda, párrafo 26, donde cita como suyos los cuadros de la capilla de San Joaquín (1682) de Santa María de Calatayud.
- <sup>84</sup> PALOMINO, op. cit., edic. 1947, p. 1085. Las noticias de Ceán Bermúdez, op. cit., 1800, V, pp. 213-214, siguen en gran medida las de Palomino, incorporando algunos datos de Ponz.
- <sup>85</sup> PALOMINO, op. cit., edic. 1947, p. 1127.
- <sup>86</sup> *Ibidem*, p. 1086.
- <sup>87</sup> Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Rubens y la pintura barroca española», en *Goya, Revista de Arte*, 1977, núms. 140-141, pp. 86-109. Sobre el retablo en el que se encuadra, véase Vicente GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, «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*, xxxi-xxii, 1988, pp. 33-52.
- <sup>88</sup> M.ª C. LACARRA DUCAY, «Una posible Inmaculada Concepción de Carreño de Miranda no conocida», en *Archivo Español del Arte*, L, n.º 200, 1977, pp. 434-437. No consta su llegada a la iglesia de Marlofa, quizá antes de 1680, año en que la visita pastoral consideró que la iglesia había sido reparada en más de lo que tenía obligación su patrón.
- <sup>89</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1986, p. 207, n.º 23 y p. 236, n.º 59.
- <sup>90</sup> Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «La pintura del siglo xvii en el Alto Aragón», en catálogo de la exposición *Signos. Arte y cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, julio-octubre 1994, pp. 153-165.
- <sup>91</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1994, p. 161. Por el contrario, no se sabe de donde procede el lienzo de San Bartolomé sanando a la hija del rey Polimio (1626) de Alejandro de Loarte (Huesca, palacio episcopal), que ha estudiado Antonio NAVAL MAS, «Un Alejandro Loarte inédito: San Bartolomé sana a la hija del rey Polimio», en *Archivo Español de Arte*, LVII, 1984, n.º 228, pp. 378-380.
- <sup>92</sup> Enrique CORDERO, «Dos retratos de San Jeroteo y San Dionisio Areopagita de José de Cieza en el Museo Episcopal y Capitular de Huesca», en *Archivo Español de Arte*, LXXIV, 2001, n.º 295, pp. 294-298. Con anterioridad se identificaron con dos filósofos y fueron estudiados como Copérnico y Galileo por Arturo Ansón Navarro (cfr. en catálogo de la exposición *Signos. Arte y cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, julio-octubre 1994, pp. 302-305).
- <sup>93</sup> Ana M.ª CASTAÑEDA BECERRA, *Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y Vicente*. Granada, Universidad de Granada, 2000.
- <sup>94</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1994, p. 162 sugiere que la serie haya sido mayor por faltar algunos de los temas más frecuentes. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «Jesús con la Mujer y los Hijos del Cebedeo» y «La Sagrada Familia en Egipto», en catálogo de la exposición *Signos. Arte y cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, julio-octubre, 1994, pp. 296-299.
- <sup>95</sup> Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «Una serie inédita del pintor Francisco Antolínez en la iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza)», en *Artigrama*, Universidad de Zaragoza, n.º 17, 2002, pp. 329-339. Mencionados por primera vez en 1849, el autor plantea prudentes hipótesis sobre la presencia de los cuadros en Brea, no refrendadas documentalmente.
- <sup>96</sup> PONZ, op. cit., 4, tomos XIV-XVIII, edic. 1988, p. 271. Corresponde al tomo xv, carta v, párrafo 27. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, «Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia», en *Archivo Español de Arte*, LII, n.º 208, pp. 367-404, especialmente las pp. 388-389, fig. 19. El *Inventario Artístico de Teruel y su provincia* (Madrid, 1974) redactado bajo la dirección de Santiago Sebastián López no lo identifica.

- 97 Muestra en cambio del aprecio de otras composiciones es la copia de la Inmaculada Concepción del Museo de Boston (1682), que PÉREZ SÁNCHEZ cita en los depósitos de la catedral de Huesca (cfr. op. cit. en catálogo de la exposición Signos. Arte y cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII, Huesca, julio-octubre 1994, p. 162).
- 98 Natalia DELGADO MARTÍNEZ, Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669), monográfico de Cuadernos de Arte e Iconografía, Fundación Universitaria Española, tomo x, n.º 20, 2001, n.º 47, p. 284. María José PALLARÉS FERRER, La pintura en Huesca durante el siglo xvii. Huesca, 2001, p. 160. Aunque Delgado Martínez fecha la obra en los años centrales de la década de 1660, ninguna de las dos autoras utilizan la estructura del retablo como vehículo de datación y aproximación al momento en que la obra pudo llegar a Huesca. Pallarés Ferrer data el retablo entre 1650-1700 (op. cit., p. 183) y ofrece un dibujo del mismo. Su fotografía puede verse en M.ª Celia FONTANA CRESPO, Las clausuras de Huesca en el siglo xvii. Huesca, 1998, aunque no le dedica ni una línea.
- 99 LOZANO LÓPEZ, op. cit. 2004 (tesis doctoral inédita), I, pp. 166-197.
- 100 Sobre la capilla Lastanosa se ha escrito mucho y casi necesita una monografía. Belén BOLOQUI LARRAYA, «En torno a Gracián, Lastanosa y la capilla-panteón en el Barroco oscense», en catálogo de la exposición Signos. Arte y cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII, Huesca, julio-octubre 1994, pp. 133-143. Para todo lo relativo a su proceso constructivo y decorativo, incluido su programa iconográfico eucarístico, véase María Celia FONTANA CALVO, «La capilla panteón de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación», en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, cxi, 2003, pp. 169-215 (texto) y 409-424 (ilustraciones). Id. «Ideario y devoción en la capilla Lastanosa de la catedral de Huesca», en Argensola (Huesca), 114, 2002, pp. 221-276.
- 101 Véase el resumen del estado de la cuestión, desde Latassa a Ricardo del Arco, en PALLARÉS FERRER, op. cit., 2001, p. 37, quien cree que la atribución a Jalón de la pintura de la cúpula es dudosa
- 102 Y así lo recoge aún PALLARÉS FERRER, op. cit., 2001, pp. 26-28, de modo no documentado.
- 103 PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1994, p. 162.
- 104 Sobre la atribución antigua de Ponz a Cerezo, sus cambios a favor de Coello y de nuevo a Cerezo, véase Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas», en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.), vol. xv, 2003, pp. 140-141. La discusión sobre si las Inmaculadas de la catedral de Málaga y de Castres son obra de Mateo Cerezo o de Claudio Coello está por cerrar definitivamente. Los vaivenes surgieron de la desestimación de la Inmaculada de Málaga como obra de Cerezo en la monografía sobre el pintor (cfr. José R. BUENDÍA - Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, Vida y Obra del pintor Mateo Cerezo el Joven (Burgos, 1637-Madrid, 1666). Burgos, 1986), y del hecho de que la versión reducida de Castres presente a modo de firma el nombre de Claudio Coello fecha de 1676 (cfr. Jean-Louis AUGÉ - Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, Obras maestras del Museo Goya de Castres. Madrid-Bilbao, 2002-2003, n.º 14, pp. 86-87). La fecha diez años anterior de la obra de Aibar respecto a la de Castres hace poco creíble que Coello copiara el modelo.
- 105 BRUÑEN IBÁÑEZ, BLANCO COMÍN y SENAC RUBIO, op. cit., 1987, p. 254. Capitulación matrimonial con María Crespo, natural de La Almunia de Doña Godina, 18 de septiembre de 1667.
- 106 Sobre las obras de Pariza, véase Carmen MORTE GARCÍA en el catálogo de la exposición María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco. Zaragoza, 1998, pp. 182-186. Sobre las de Calatayud, citadas por Ponz y Ceán Bermúdez, véase BORRÁS GUALIS y LÓPEZ SAMPEDRO, op. cit., 1975, p. 64.
- 107 Arturo ANSÓN NAVARRO. «Aportaciones sobre el pintor aragonés Bartolomé Vicente (1632-1708)», en El Arte Barroco en Aragón. Actas III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca, 19-21 diciembre 1983. Sección I. Huesca, 1985, pp. 309-345.
- 108 BRUÑEN IBÁÑEZ, BLANCO COMÍN y SENAC RUBIO, op. cit., 1987, p. 270.
- 109 PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., 1985, p. 55.
- 110 CEÁN BERMÚDEZ, op. cit., 1800, iv, pp. 361-362.
- 111 BRUÑEN IBÁÑEZ, BLANCO COMÍN y SENAC RUBIO, op. cit., 1987, pp. 247 y 268.

- 112 Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «Apuntes sobre la vida y obra del pintor aragonés Juan Galbán (1596-1658)», en Seminario de Arte Aragonés, XIX-XX-XXI, 1974, pp. 47-59.
- 113 M.<sup>a</sup> Victoria CABALLERO GÓMEZ, Juan de Toledo: un pintor en la España de los Austrias. Murcia, 1985, pp. 132-133, lo fecha hacia 1665. Sin embargo Angulo Íñiguez y PÉREZ SÁNCHEZ lo creen poco posterior a 1656, año en el que se terminó el templo (cfr. Historia de la pintura española. Escuela de Madrileña del Segundo Tercio del siglo XVII. Madrid, 1983, p. 344).
- 114 Aurora MIRÓ, «Francisco Solís», en Archivo Español de Arte, n.º 180, 1973, pp. 401-422. Angulo Íñiguez, 1979, LII, n.º 208, pp. 367-404, p. 379.
- 115 Belén BOLOQUI LARRAYA, «En torno al baldaquino de la iglesia de San Felipe y Santiago de Zaragoza, 1721-1752», en Seminario de Arte Aragonés, 1979, XXIX-XXX, pp. 141-166. Más datos sobre Pallás en Jesús MARTÍNEZ VERÓN y José Luis RIBAS JIMENO, «Arquitectura y pintura en la iglesia parroquial de San Felipe y Santiago el Menor de Zaragoza», en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XIX, 1985, pp. 93-137, p. 125.
- 116 Véase en Oreste FERRARI y Giuseppe SCAVIZZI. Luca Giordano. L'opera completa. Nápoles, 1992, las numerosas composiciones inmaculadistas de Luca Giordano, especialmente la del Duomo de Coscenza (II, p. 554, A172), La predestinación de la Virgen de Santa María in Campitelli de Roma (II, p. 668, A383), las dos versiones de la Visión de San Juan en Patmos, en la Residenzgalerie de Salzburgo y en la Casita del Príncipe de El Pardo (II, p. 701, A426 y A427) o la Muerte de la Virgen de la Casita del Príncipe de San Lorenzo del Escorial (II, p. 748, A528a). Casi todas, salvo la de Coscenza, son posteriores a la fecha de la obra de Secano.
- 117 BUENDÍA y GUTIÉRREZ PASTOR, op. cit. 1985, p. 51 y cat. 57.
- 118 Arturo ANSÓN NAVARRO, «Rabiella, Los», en Gran Enciclopedia Aragonesa
- 119 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, op. cit., edic. 1947, p. 1087.
- 120 P(edro) E(cheverría) G(oñi), «Glorificación de San Ignacio y San Francisco Javier adorando el Nombre de Jesús», en catálogo de la exposición San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen. Casillo de Javier, abril-septiembre de 2006, pp. 346-347. Quizá se trate del Juan Ibáñez, de Calatayud, que en 1687 pintó y doró el retablo del Santo Cristo (desaparecido) de la iglesia de Barnuevo de Soria (cfr. M.<sup>a</sup> Ángeles MANRIQUE MAYOR, «Las artes en Soria durante el siglo XVII. Estudio documental y artístico», en Artigrama, n.º 4, 1987, p. 352).
- 121 El estudio más extenso sobre la Mantería es el de Manuel CHAMOSO LLAMAS, «Las pinturas de las bóvedas de la Mantería de Zaragoza, obra de Claudio Coello y de Sebastián Muñoz», en Archivo Español de Arte, XVII, n.º 66, 1944, pp. 370-382. ID., Las pinturas de las bóvedas del Convento de la Mantería de Zaragoza. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», CSIC, 1953. Un estudio iconográfico de Gloria M.<sup>a</sup> LATRE GONZÁLEZ, «Programa iconográfico de la decoración mural de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva», en Artigrama, n.º 1, 1984, pp. 227-252, plantea algunas cuestiones relativas a otras manos y otras fechas para algunas partes de la decoración. Edward J. SULLIVAN, Claudio Coello y la pintura barroca madrileña, Madrid, 1989, pp. 83 y n.º de catálogo P71, pp.203-205.
- 122 PALOMINO, op. cit., edic, 1947, p. 1062 para la vida de Coello y p.1049 para la vida de Muñoz.
- 123 Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, «Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans», en Actas de las II Jornadas de Arte. CSIC. Departamento de H.<sup>a</sup> del Arte «Diego Velázquez», Madrid, 1984, pp. 332-350.
- 124 Fr. Jaime JORDÁN, Historia de la Provincia de Aragón de la Sagrada Orden de los Ermitaños de Nuestro Gran Padre San Agustín. Valencia 1701-1711, vol. III. pp. 217-218.
- 125 PALOMINO, op. cit., ed. 1947, p. 1062. Sin embargo, Ceán cree que la obra se hizo por «encargo del arzobispo D. Fr. Diego de Gamia (sic)», nombre en el que parecen fundirse los de ambos preladados con una errata que procede de PONZ (cfr. Viaje, edic. 1989, p. 199).
- 126 Véase el catálogo de la exposición El Pilar es la Columna. Historia de una devoción. La Lonja, 7 octubre 1995-7 enero 1996. Comisario Domingo J. Buesa. Zaragoza, 1995.
- 127 CHAMOSO LLAMAS, op. cit., 1944, p. 380. La precisa SULLIVAN, op. cit., 1989, p. 204. LATRE GONZÁLEZ, op. cit, 1984, no la señala en la decoración general de la iglesia. A este respecto, ajustando datos y fechas, es evidente que Coello no empleó la «vera efigie» de la Virgen del Pilar en el lienzo de la Venida de la Virgen del Pilar (1677) de la Hearst-San Simeon State Historical Monument (San Simeón, California) y que su interés en ella fue posterior.

- <sup>128</sup> CHAMOSO LLAMAS, op. cit., 1944, p. 377.
- <sup>129</sup> Ponz, op. cit., edic. 1989, p. 199 (correspondiente al tomo xv, 1788, carta segunda, párrafo 28). Respecto a la atribución a Sebastián Martínez, más que referirse al pintor de Jaén del segundo tercio del xvii, quizá se trate de una confusión de apellidos y se refiera a Muñoz.
- <sup>130</sup> En el luneto del Evangelio, sobre una tela o pergamino colgado de la balastrada: «Claudius Coello / Pict. Reg. / año 1685». Sullivan da la fecha de 1683 y PÉREZ SÁNCHEZ la rectifica a 1685 a partir de fotografías antiguas (cfr. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «En torno a Claudio Coello», en *Archivo Español de Arte*, n.º 250, 1990, pp. 129-155, p. 145 y fig. 11).
- <sup>131</sup> Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (U.A.M.), Vol. xv, 2003, pp. 125-145, p. 139, figs. 17 y 18.
- <sup>132</sup> Arturo ANSÓN NAVARRO, «Plano y García de la Cueva, Francisco del», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, tomo x, Zaragoza, 1981, p. 2704. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «La actividad de Francisco del Plano en La Rioja», en *Actas III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, 19-21 diciembre de 1983. Sección I, Zaragoza, 1984, pp. 347-375. Id. «Documentos sobre la actividad de Francisco del Plano y Felipe del Plano en La Rioja», en *Seminario de Arte Aragonés*, xl, 1986, pp. 243-270.
- <sup>133</sup> José Antonio ALMERÍA y otros. *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo xvii (1676-1696)*. Zaragoza, 1983, p. 299.
- <sup>134</sup> Mercedes JOVER HERNANDO, «Un conjunto de pintura mural ilusionista en la iglesia de San Francisco de Viana», en *Príncipe de Viana, Anejo 11-1988*, Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones, pp. 257-264.
- <sup>135</sup> José Ignacio CALVO RUATA y Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos xvii y xviii)», en *Artigrama*, n.º 19, 2004, pp. 95-137, donde recogen la bibliografía anterior (ESTEBAN LORENTE, MORTE GARCÍA) sobre el tema. En Navarra fueron estudiados por Pedro L. ECHEVERRÍA GOÑI, «Los monumentos o «perspectivas» en la escenografía del siglo xviii de las grandes villas de la Ribera estellesa», en *Príncipe de Viana*, n.º 190, 1990, pp. 517-523.
- <sup>136</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, op. cit., 1984. La decoración de la sacristía de Calahorra no está documentada. Su esquema deriva de modelos de Francisco del Plano, pero quizá sea posterior a su muerte y principalmente obra de su hijo Felipe del Plano. Sobre su programa iconográfico, véase Elena Calatayud Fernández y Antonino GONZÁLEZ BLANCO, «La bóveda de la sacristía de la catedral de Calahorra», en *Berceo*, n.º 108-109, 1985, pp. 33-70.
- <sup>137</sup> Sobre la compleja decoración de Cetina, no documentada, pero que parece bastante unitaria en la decoración mural de bóvedas, retablo mayor y cúpula, véase Pedro NAVARRO TRALLERO, José Ignacio CALVO RUATA, Joaquín IBÁÑEZ LACRUZ. *La iglesia de San Juan Bautista de Cetina*. Zaragoza, 1995.
- <sup>138</sup> Oreste FERRARI, Giuseppe SCAVIZZI, Luca Giordano, *L'opera completa*. Nápoles, 1992, I, p. 332, A518, y II, p. 741.













# LA PINTURA EN ARAGÓN BAJO EL REINADO DE CARLOS II: LA GENERACIÓN DE VICENTE BERDUSÁN

Arturo ANSÓN NAVARRO  
Juan Carlos LOZANO LÓPEZ

Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Zaragoza

## LAS GENERACIONES DE LA PINTURA BARROCA ARAGONESA

La periodización tradicionalmente aceptada para la pintura seiscentista española, tal como fue formulada por el profesor Diego Angulo,<sup>1</sup> se ajusta con bastante precisión a cada uno de los tercios del siglo, a su vez coincidentes grosso modo con los reinados de los llamados «Austrias menores»: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700). Aunque algo convencional, esta división tiene cómoda aplicación a la pintura aragonesa, por cuanto las sucesivas generaciones de pintores y la evolución estilística de éstos se avienen con bastante exactitud –salvo lógicas excepciones– a ese esquema general.<sup>2</sup>

Así, el primer relevo de la pintura barroca aragonesa se produce en la década de 1640, momento en que fallecen un número significativo de artífices de la llamada «generación de transición o protobarroca», la más ecléctica por convivir en ella algunos epígonos manieristas (los llamados «rezagados» o «primitivos») con otros pintores más avanzados en la línea naturalista-tenebrista. Limitándonos al ámbito zaragozano y sólo en la parroquia de San Gil Abad<sup>3</sup> aparecen registrados los óbitos de Miguel de Altarriba (29 de marzo de 1639), Pedro Orfelín (22 de septiembre de 1644), Juan Francisco de Vera (9 de marzo de 1645) y Pedro Urzanqui (9 de septiembre de 1646). Rafael Pertús, avecindado en la parroquia de San Pablo, muere el 19 de marzo de 1648,<sup>4</sup> y el valenciano Antonio Bisquert, instalado en Teruel h. 1620, fallece en esta ciudad el 10 de noviembre de 1646.<sup>5</sup> Caso distinto es el del luesino Juan Pérez Galbán, que dejó este mundo el 3 de mayo de 1645<sup>6</sup> pero que debe ser incluido en la generación siguiente, la del primer barroco, caracterizada por la asimilación del clasicismo italiano, que tanto él como otros pintores conocieron in situ. A esta segunda generación, la de los nacidos con el siglo, pertenecen Jusepe Martínez y el turiasonense Francisco Jiménez Maza como artistas más destacados –el primero de ellos, además, en su doble faceta de pintor y tratadista–, pero también fray Jerónimo José Martínez –hijo de Jusepe–, el florentino Francisco Lupicini, Andrés Urzanqui, Jerónimo Jalón o Bernardo Polo. En las obras conservadas de todos ellos se aprecia 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, si bien en el caso de Jiménez Maza se manifiestan ciertos rasgos singulares tanto en la composición (v.gr. el uso de modelos rubensianos) como en el modo de pintar que le convierten en la vanguardia del grupo (fig. 1).

Jiménez Maza muere en 1670 y un año antes se le pagan a Jusepe Martínez cuatro medallones destinados a las claves de las bóvedas de la iglesia de San Miguel, tal vez su último encargo pictórico, pues en su testamento de 1670 se declara enfermo y hasta su muerte en 1682 –tres años más tarde que la de su hijo– su actividad hubo de centrarse en aspectos teóricos y literarios como fueron la redacción de los Discursos practicables (h. 1673, no publicados hasta 1853) y la elaboración de otros textos que perseguían el reconocimiento de la ingenuidad, nobleza y liberalidad de la pintura. Este último objetivo, largamente acariciado, había tenido un primer y significativo indicio en 1666, año en que se produjo la escisión de los pintores zaragozanos de la cofradía de San Lucas, que compartían con los doradores, escenificando de esta manera su deseo de marcar distancias respecto de la actividad manual y artesanal de éstos, si bien su consecución final –sin parangón respecto del resto de España y de las demás Artes– no tuvo que esperar mucho y se alcanzó en las Cortes aragonesas de 1677, con la declaración por parte de Carlos II de la libertad en el ejercicio de la pintura.

En esos años en que la generación del primer barroco cesaba en su actividad se estaban produciendo importantes avances en otras manifestaciones del arte aragonés, que despegaba con cierto retraso hacia el nuevo estilo, lastrado por el arraigo de la tradición anterior. Como ejemplo de esta evolución, puede señalarse la generalización de la columna salomónica (que había sido utilizada por primera vez en 1637 en el retablo de la capilla de Santa Elena de la Seo de Zaragoza) y la recepción casi simultánea de dos tipologías



1. Francisco Jiménez Maza,  
Adoración de los Magos.  
Retablo de la capilla  
de los Santos Reyes. 1645.  
Teruel, catedral.

de origen italiano que tuvieron amplia resonancia: el baldaquino berniniano (h. 1666, capilla de San Pedro Arbués en la Seo) y el palacio barroco de filiación romana (h. 1670, palacio condal de Morata de Jalón).

Es justamente en la década de 1660 cuando un nuevo grupo de artistas nacidos en la década de 1630 va a protagonizar un nuevo relevo generacional, que supondrá el salto a la pintura del pleno barroco; esta evolución, no obstante, se produjo lentamente, tal vez debido al fuerte arraigo del naturalismo, convertido en rasgo retardatario en muchos artistas menores y en lugares apartados hasta bien avanzada la centuria, pero la opción más moderna terminó imponiéndose ayudada por la presencia de artistas y obras foráneas que actuaron más como catalizadores del cambio que como agentes necesarios del mismo;<sup>7</sup> en este sentido, tal vez se haya dado excesivo énfasis al efecto que produjeron en los naturales las pinturas murales al fresco ejecutadas en la iglesia de Santo Tomás de Villanueva (la Mantería) por Claudio Coello y Sebastián Muñoz en 1684-1685, fecha que resulta excesivamente tardía para el fenómeno que estamos analizando.

Esos pintores «avanzados», que en ciertos casos continúan trabajando en los primeros años del siglo XVIII, acusan, frente a la influencia italiana predominante en la generación anterior, una decisiva influencia de la escuela madrileña, a su vez feliz síntesis del barroco flamenco y del renacimiento veneciano, que había tenido una precoz manifestación en Aragón en el gran lienzo de altar de la capilla de las Santas Justa y Rufina de la Seo zaragozana, firmado por Francisco Camilo y fechado en 1644 (fig. 2).

Como rasgos caracterizadores del estilo de la llamada «generación de Vicente Berdusán», a la que pertenecen, entre otros, Bartolomé Vicente, Pedro Aibar Jiménez y Jerónimo Secano, podríamos señalar la predilección por formatos grandes, el predominio del color sobre el dibujo, el gusto por composiciones dinámicas con escenarios y ambientación teatrales, la eliminación del claroscuro y su sustitución por variados efectos lumínicos y atmosféricos, el cromatismo cálido, variado y vivo, y la pincelada suelta y abreviada, si bien se dan importantes diferencias en cada artífice.

El inicio del cambio operado en la pintura viene marcado por una serie de hitos concentrados en el lapso 1665-1670 que dan carta de naturaleza al fenómeno: las primeras obras firmadas de Pedro Aibar, el regreso de Bartolomé Vicente de su larga estada de aprendizaje y perfeccionamiento madrileños, o la intervención de Vicente Berdusán en 1666 en la disputa surgida entre los trinitarios de Pamplona y el pintor Juan Carreño de Miranda a propósito de la aceptación del famoso cuadro de la Fundación de la orden trinitaria, obra en cuya gestación también participó Francisco Rizi y que hubo de actuar a modo de revelación artística para el pintor ejeano, pues su estilo a partir de esa fecha experimenta una notable transformación.

#### LA «GENERACIÓN DE VICENTE BERDUSÁN»

Si bien la nómina de pintores de nombre conocido que trabajan durante el último tercio del siglo XVII resulta abrumadora, son muy pocos los que poseen obra de sólida atribución, y menos todavía los que gozan de caracterización artística. De estos últimos, ninguno salvo el propio Berdusán dispone aún de catálogo crítico y razonado,<sup>8</sup> si bien en los últimos años se han producido avances investigadores que a medio plazo permitirán clarificar un panorama que se nos antoja todavía bastante confuso.



2. Francisco Camilo, Glorificación de las santas Justa y Rufina. retablo de la capilla de las Santas Justa y Rufina. 1644. Zaragoza, catedral de la Seo.



En cuanto a la distribución geográfica de los distintos dominios artísticos, en la capital del Reino el hueco dejado por Jiménez Maza y Martínez sería ocupado con toda probabilidad por artistas como Bartolomé Vicente y Jerónimo Secano, cuyos servicios fueron pronto requeridos para pintar en importantes localidades como Huesca y Calatayud. A otros pintores que trabajaban fuera, como sucede con Berdusán, les sería sin embargo muy difícil introducirse en el mercado zaragozano; de hecho, con la excepción de un retablo (no conservado) contratado en 1669 para el convento de Nuestra Señora de Jesús y algún otro encargo puntual y de escasa entidad, el ejeano no volvió a trabajar en la ciudad hasta 1693, y lo hizo llamado por unos clientes para los que ya había trabajado años atrás: los duques de Villahermosa.

La ciudad de Huesca, sin embargo, fue más permeable a la actuación de pintores venidos de otros lugares para las obras de mayor entidad, tal vez por no contar entre los naturales con figuras de primer orden capaces de afrontar esos encargos. Este mismo fenómeno se reproduciría en el resto del territorio, incluso incrementado de manera proporcional a la lejanía respecto de los principales núcleos de población. Sin olvidar el papel, todavía no perfectamente estudiado y definido, que pudieron desempeñar los artistas foráneos –y entre ellos sobre todo los castellanos–, tanto en las zonas limítrofes (v.gr. la antigua Comunidad de Daroca y la parte occidental de la actual provincia de Teruel) como a través de los movimientos de obras y las dotes generados en el seno de las órdenes religiosas.

Junto a los pintores más señalados, cuyo concurso era requerido desde lugares distantes, también encontramos artífices de segunda fila con taller fijo, de producción más concentrada, que afrontan los encargos de menor entidad y se convierten en una opción más económica, y frente a ellos otros pintores que, sin taller estable, buscan su hueco en el mercado y asumen la itinerancia como modo de vida. Y a todo ello cabe añadir el «pluriempleo» y la dedicación a menesteres diversos, algo obligado para la gran mayoría, así como la dedicación desinteresada de los aficionados.

En las siguientes líneas trataremos de perfilar la personalidad artística de los principales pintores de esta generación, estableciendo en cada caso el estado de la cuestión y completando lo conocido con algunas aportaciones novedosas que pueden arrojar nuevas luces para continuar trabajando, y también daremos a conocer algunas obras y artistas inéditos en la historiografía.

Bartolomé Vicente nació el mismo año en que lo hizo Berdusán (1632) y fue bautizado el 15 de abril en la parroquia zaragozana de San Miguel de los Navarros.<sup>9</sup> Fue hijo natural del notario real causídico del mismo nombre, perteneciente a una familia infanzona oriunda de Ejea de los Caballeros. Al no ser legítimo, su padre le buscó en la pintura una salida profesional de la que poder vivir con dignidad y cierto acomodo.

Si hacemos caso a Palomino, «estudió el arte de la Pintura en esta Corte, en la escuela de Carreño; y tuvo forma de pasar a El Escorial, a copiar muchas de aquellas célebres pinturas, en que gastó siete años: después de los cuales vino muy aprovechado».<sup>10</sup>

El regreso a Zaragoza debió de producirse h. 1666-1667. Casó dos veces, la primera en 1669 con Pabla Josefa Viejo, fallecida en 1693, y tras enviudar, volvió a hacerlo en diciembre de 1693 con Valera de Eléicegui, hija de su amigo y también pintor Asensio de Eléicegui. No tuvo hijos de ninguno de los dos matrimonios. Bartolomé Vicente vivió y tuvo su taller en el Coso, junto a la calle de la Verónica, en la parroquia de San Miguel de los

Navarros. Murió el 6 de noviembre de 1708, a los 76 años, siendo enterrado en la iglesia parroquial de San Felipe de Zaragoza.

Fue profesor de la academia de dibujo particular que diversos artistas zaragozanos, entre ellos el destacado escultor Gregorio de Messa o el pintor y escultor Jerónimo Secano, tenían por la noche en casa de Urriés, barón de Ayerbe, en la calle de la Platería. Sus cualidades para el dibujo académico, de cuerpos y paños, debían de ser estimables, pues en su testamento, dictado dos días antes de morir, dejó encargado que se entregasen al pintor oscense Félix Día «seis dibujos de academia pintados», que Vicente le había hecho y tenía ya pagados.

Como pintor, colaboró en algunas empresas con Jerónimo Secano; así, ambos contrataron en 1672 por 180 libras unos cuadros para decorar la capilla del Santo Cristo en la Seo de Zaragoza. Entre las obras que se le han venido adjudicando<sup>11</sup> destacan las dos grandes pinturas (1678) del retablo mayor de la basílica de San Lorenzo en Huesca; los dos cuadros de la capilla de San Francisco de Borja (1680) de la iglesia del Real Seminario de San Carlos de Zaragoza, colocados desde mediados del siglo XVIII en el claustro; y los retratos del Emperador Carlos V (h. 1675-1680), actualmente en el aula magna de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza (fig. 3), y del Arzobispo don Diego de Castrillo (h. 1693) del Hospital Provincial. A estas pinturas habría que añadir, como obra de su última época, el gran cuadro de La llegada del cráneo de san Valero a Zaragoza, procedente de Roda de Isábena, que cubre todo el muro izquierdo de la capilla de San Valero de la Seo de Zaragoza (fig. 4), datable ya a comienzos del siglo XVIII. Sin duda, ésta fue una de sus últimas obras importantes. Su pintura refleja una combinación entre dibujo y color; utilizó una pincelada suelta pero no excesivamente deshecha, pues el dibujo con el que delimitaba las figuras impedía que éstas dieran la sensación de inacabadas.

Según Palomino,<sup>12</sup> Jerónimo Secano murió en Zaragoza a los 72 años, «por el de 1710», por lo que habría nacido en 1638, pero seguramente debió de hacerlo algunos años antes, pues ya fue alabada su pintura por Juan de Moncayo, marqués de San Felices, en su Poema trágico de Atalanta e Hipómenes (Zaragoza, 1656), una de las muy escasas obras literarias que conocemos con citas a pintores y pinturas aragoneses. Fue hijo natural pero reconocido de Pedro Secano, ciudadano de Zaragoza, quien en su testamento del 5 de enero de 1645 dejó herederos universales a sus hijos legítimos, Pedro Dionisio Secano y Lagunas, presbítero, y Ana Vicenta Secano y Lagunas, mujer del notario causídico Francisco Antonio Muniesa, con la obligación de alimentarle hasta que tuviera 25 años y darle para que tomase estado de matrimonio y no otro estado.<sup>13</sup>

Su hermano sacerdote, a fin de darle una formación que le permitiera vivir con dignidad, patrocinó su formación artística, primero en Zaragoza, donde, como señala Palomino, tuvo «algunos ligeros principios de esta facultad», quizás con Jusepe Martínez, y después pasó a Madrid, «donde con el trato y comunicación de los eminentes pintores, que había entonces, el estudio de las academias, y copiar excelentes originales, en que gastó algunos años, se hizo consumado artífice, hallándose dueño del dibujo, y experto en colorido, en que tuvo singular gusto». Esa larga estancia de formación madrileña tendría lugar en la década de 1650 y en los primeros años de la década de 1660. Si bien no sabemos qué pintores frecuentó, hemos de suponer que serían Carreño, Rizi y, en nuestra opinión, Francisco Camilo, que había tenido vinculaciones artísticas con Zaragoza en 1634-1635 (copias de retratos de los Reyes de Aragón del salón de la Diputación del Reino, destinadas al palacio del Buen Retiro de Madrid) y 1644 (lienzo titular del retablo de la capilla de



3. Bartolomé Vicente, Retrato del emperador Carlos V (atribución). Hacia 1675-1680. Zaragoza, Facultad de Derecho.



4. Bartolomé Vicente, La llegada del cráneo de san Valero a Zaragoza procedente de Roda de Isábena (atrib.). Siglo XVIII, principios. Zaragoza, la Seo, capilla de San Valero.

las Santas Justa y Rufina en la Seo). Las figuras que luego pinte Secano muestran una blandura y dulzura próximas a las pintadas por Camilo, y en algunas de la Virgen y Cristo denota una especial dependencia.

Contrajo matrimonio hacia 1663-1665, posiblemente en Madrid, con Juana González de Lapizcueta, con la que tuvo cuatro hijos que le sobrevivieron: Pabla, casada con el mercader Manuel Benedit; Manuel, pintor y mercader (c. 1667-1727); Pedro, también mercader; y Jerónimo menor. Secano, que aparece citado en los documentos notariales como infanzón e hijodalgo pintor, consiguió una posición económica desahogada, gracias a sus actividades como pintor y luego como escultor, pero también en ocasiones como mercader, actividad que continuaron dos de sus hijos y su yerno.

Como pintor fue muy activo y acreditado. Como ya se ha dicho, en 1672 colaboró con Bartolomé Vicente para la realización de unos cuadros destinados a la capilla de Santa Elena en la Seo zaragozana.

En los comienzos de su actividad pictórica habría que situar el gran lienzo de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza de la ermita de Nuestra Señora de la Oliva en Ejea de los Caballeros (fig. 5), que debió de ser el titular de un retablo desaparecido. Adjudicado por Ricardo del Arco a Luzán, atribución que ya fue rechazada,<sup>14</sup> y recientemente considerada obra de autor desconocido de comienzos del siglo XVIII,<sup>15</sup> nos parece obra de Secano, de hacia 1660-1665, y de transición entre el barroco naturalista y el pleno barroco decorativo. De ordenada composición y equilibrio entre dibujo y color, la figura de la Virgen María deriva de modelos de Francisco Camilo, y los ángeles y angelitos son un híbrido entre los de Jusepe Martínez, con quien tal vez se inició Secano su formación, y los de Camilo. Los rizos de los angelitos y sus alas presentan los estilemas que serán característicos de esos seres angelicales en las obras de Secano. De h. 1665-1670 serían también las pinturas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Urrea de Jalón (Zaragoza), dedicado a Cristo Salvador, con la Transfiguración en el ático y otras escenas entre las columnas salomónicas: Coronación de la Virgen, Epifanía, Bautismo de Cristo y Adoración de los pastores, que nos parecen salidas de su mano.

En 1671, Secano contrató con fray Raimundo Lumbier un gran retablo «en punto de perspectiva [sic]», es decir, un retablo fingido o pintado, para la capilla mayor de la iglesia del colegio de San José de carmelitas calzados de Zaragoza, por el que cobró 250 escudos.<sup>16</sup> En la capitulación se alude a una traza que el pintor tenía en su poder, y se detalla el programa iconográfico, que correspondería a Lumbier. El resultado final debió de complacer a sus comitentes, a juzgar por las palabras que le dedica el propio Lumbier: «... de cuyo Altar mayor de perspectiva [sic] no quiero hablar por no dezir que es un assombro, aun a los que traen a los ojos las mejores perspectivas de Roma».<sup>17</sup>

El texto notarial de la capitulación notarial tiene su importancia, pues se trata del primer retablo-telón documentado de Secano, quien unos años más tarde realizó otros para la iglesia de las capuchinas de Calatayud. Los retablos fingidos constituían una alternativa económica al retablo tradicional que en Aragón cuenta con ejemplos tempranos datables a finales del siglo XV y comienzos del XVI, aunque su uso alcanzó especial relieve a partir del último tercio del siglo XVII, sin duda por ser una solución muy afín al 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 o fingimientos utilizados, sin llegar ni de lejos a la espectacularidad de lo italiano, en ocasiones van más allá de la representación de un retablo y perforan virtualmente la superficie bidimensional, prolongando 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 definitivo. Secano, a juzgar por lo conocido, no sólo se especializó en este tipo de obras, sino que pudo revitalizar su uso en Aragón, tal vez influido por lo visto y asimilado en su estadía madrileña.



5. Jerónimo Secano, Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza (atrib.). H. 1665-1670. Ejea de los Caballeros (Zaragoza), oratorio de Nuestra Señora de la Oliva.

Entre 1672 y 1679, Secano realizó, en diversas fases, la decoración pictórica de la capilla de San Miguel del Tercio en la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza, ya atribuida al pintor aragonés por Ponz y Ceán Bermúdez;<sup>18</sup> hace unos años se documentó la contratación del retablo a Jaime Rosic el 19 de octubre de 1671, y de los marcos para los cuatro cuadros que se colocarían en los laterales de la capilla, el 29 de mayo de 1672, y por parte de Secano de toda la pintura, tanto de lienzo como mural, y el pago final de la misma; la cancelación del contrato, es decir, el finiquito del trabajo, se hizo en 1679.<sup>19</sup> Primero pintaría el lienzo titular del retablo, un San Miguel cuyo modelo fue el de Guido Reni de los capuchinos de Roma (fig. 6), el santo obispo del ático, y a ambos lados del retablo el Ángel Custodio y San Rafael; después pintaría al temple la Asunción con las Tres Virtudes Teologales en la cúpula y a las Mujeres Fuertes de la Biblia en las pechinas y, por último, los cuadros laterales de los muros de la capilla, dedicados a apariciones milagro-

sas del arcángel; la del lado del Evangelio podría ser la que tuvo lugar en el monte Gárgano o la que acaeció en Tumba ante el obispo de Abranches (fig. 7), mientras la situada enfrente parece referirse a la intervención del santo para evitar que el demonio mostrara a los israelitas el sepulcro de Moisés. Por toda la pintura cobró Secano 400 libras jaquesas. Demostró el pintor gran pericia a la hora de componer los cuadros, todavía un tanto claroscurostas, y un rico colorido en la cúpula, muy perdida, en la que se aprecia el uso del recurso ilusionista de la barandilla en *visión di sotto in su* sobre la que se disponen las figuras.

En 1678, Secano fue contratado por la cofradía de la Sangre de Cristo para pintar unos cuadros para la capilla que dicha cofradía tenía en la iglesia del convento de San Francisco de Zaragoza;<sup>20</sup> el pintor, que recibiría en pago 200 libras jaquesas, debía representar un Crucificado «como está en la estampa de Rubens que ha entregado a la dicha cofradía», una Entrada de Jesús en Jerusalén y un Prendimiento de Cristo «como está en el quadro de Baldi». En la capitulación, además de los modelos citados, se proponen como referencia pictórica los cuadros que la cofradía de San José tenía en su capilla del monasterio de Santa Engracia,<sup>21</sup> «y la bondad de ellos ha de ser conforme la de la capilla de San Miguel de la cofradía de los labradores que hay en la iglesia del señor San Pablo». Nada sabemos del paradero de las tres obras citadas, que seguramente sucumbieron con su edificio contenedor durante la guerra de la Independencia.

El 23 de marzo de 1682 contrató Secano con Bernardo José Peralta, canónigo de la colegiata del Santa Sepulcro de Calatayud, la ejecución del gran retablo fingido para la capilla mayor de la iglesia del convento de capuchinas de Calatayud y los laterales, asimismo de perspectiva fingida, por 320 libras.<sup>22</sup> Ya en 1934 el erudito bilbilitano José M.<sup>a</sup> López Landa<sup>23</sup> adjudicó la autoría del retablo principal a Secano, que Gonzalo M. Borrás y Germán López<sup>24</sup> ampliaron a los otros dos. El excelente cuadro titular del retablo principal, dedicado a la Inmaculada Concepción y la Santísima Trinidad con las religiosas capuchinas a los pies, está firmado y fechado en 1683, y es un buen ejemplo de engaño visual y de la capacidad escenográfica de Secano, que resolvió con soltura de pincelada, siempre controlada por el dibujo, y con un colorido un tanto frío. En la capitulación se puso como modelo el ya mencionado retablo del colegio de San José, aunque la curiosa solución de remate en forma de bóveda acasetonada pudo tomarlo Secano de un retablo renacentista existente en la iglesia bilbilitana de San Juan de Vallupí (actual retablo mayor de Sediles), fechado en 1532-1534, que presenta esta configuración, por lo demás atípica en la retabística aragonesa del siglo XVI. Es muy posible que el retablo mayor de las Capuchinas, por su novedad y espectacularidad, se convirtiera en prototipo para un grupo de retablos localizados en la antigua Comunidad de Calatayud. Así, en la misma iglesia conventual encontramos cuatro retablos fingidos similares que ocupan las capillas laterales, dedicadas a san Miguel, santa Rosa de Lima (fig. 8), san Juan Bautista y san Íñigo. Los dos últimos están firmados, respectivamente, por un desconocido «Moreno» y por un «Ibañes» del que luego se hablará. Y sin salir de Calatayud, el oratorio de Nuestra Señora del Buen Parto (propiedad de la hermandad de San Pascual Bailón) está presidido por un retablo pintado que responde al mismo esquema y presenta en su parte central una Lactatio con santos y el P. Domingo de Jesús María Ruzola, famoso carmelita descalzo bilbilitano.

En la iglesia parroquial de Illueca se le ha atribuido otro retablo fingido dedicado a la Inmaculada<sup>25</sup> que, efectivamente, parece salido de su mano.



6. Jerónimo Secano, San Miguel arcángel combatiendo al demonio. Retablo de la capilla de San Miguel del Tercio. H. 1672. Zaragoza, iglesia parroquial de San Pablo Apóstol.



7. Jerónimo Secano, Aparición milagrosa de san Miguel (detalle). H. 1679. Zaragoza, iglesia parroquial de San Pablo Apóstol, capilla de San Miguel del Tercio.



También cabría atribuir a Secano, por esos mismos años, una bella Coronación de la Virgen Inmaculada por la Santísima Trinidad, ante San José, de la iglesia parroquial de Almudévar (Huesca), de claros débitos a Francisco Camilo en las figuras; y ya de hacia 1700-1705 otra Coronación de la Virgen Inmaculada, lienzo oval, titular de un bello retablo de estípites de una capilla de la iglesia parroquial de Urrea de Jalón, de dibujo más acentuado y de concepción ya dieciochesca. En ambos casos, las tipologías de la Virgen, de Cristo y de los ángeles pertenecen a las codificadas por el pintor a partir de los estímulos y modelos de Camilo.

Teniendo ya más de cincuenta años dice Palomino que «se aplicó a la escultura, en que logró con facilidad salir eminente [...] y ejecutó, entre otras estatuas, las de la capilla de San Lorenzo de aquella ciudad con singular acierto». Sin duda se refiere a las estatuas del retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Lorenzo de Zaragoza, ejecutadas hacia 1686. El 5 de julio de ese año, don José Alberto de Tudela y Lanuza, hijo-dalgo, había contratado con los hermanos Pedro y José Villanova, maestros ensambladores y tallistas, la construcción del segundo cuerpo del retablo mayor de dicha iglesia, y debía estar todo a elección y satisfacción del vicario de San Lorenzo y de Jerónimo Secano.<sup>26</sup> Sin duda, el criterio de Secano fue decisivo, pues él habría diseñado el segundo cuerpo del retablo y la reforma del primer cuerpo, hecho con anterioridad, y se encargaría de las esculturas de bulto.

Murió Jerónimo Secano en Zaragoza, en una casa de la plazuela de la calle Nueva que va al Mercado, actual Torrenueva, el 15 de octubre de 1710, y su cuerpo fue enterrado al día siguiente, provisionalmente, en la iglesia de San Felipe, «en una sepultura que está enfrente la Capilla de la Resurrección [sic], en una sepultura más afuera del arco de dicha capilla.<sup>27</sup> Esa sepultura donde se colocó el cuerpo de Jerónimo Secano era la de su nuera Clara Martínez, casada con su hijo Manuel Secano, frente a la capilla de la Asunción de la Virgen, como bien se dice en la partida obituarial, y no de la Resurrección, a la espera de ser trasladado a la sepultura que el finado había señalado a su yerno Pedro Benedit y Delgado, y que estaba en la iglesia parroquial de San Pedro de Zaragoza.

Pedro Aibar Jiménez debió de nacer en la década de 1630, pero aún no se ha localizado su partida de bautismo. El 1 de octubre de 1665 casó con Catalina Bernad en la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza.<sup>28</sup> Esa primera esposa falleció pronto, y Aibar volvió a contraer nupcias en septiembre de 1667 con María Crespo, natural de La Almunia de Doña Godina, después de haber hecho las correspondientes capitulaciones matrimoniales el día 18 de septiembre.<sup>29</sup> De ese matrimonio nacerían cuatro hijos: Pedro de Aibar Ximénez y Crespo, que sería vicario de Mirambel (Teruel), Diego de Aibar Ximénez y Crespo (c. 1671-1702), que sería pintor como su padre, pero falleció en plena juventud; Teresa, que casó con el mercader Pedro de Rivas; y María Ana, casada con el platero Antonio Argayón.

Fue Antonio Ponz<sup>30</sup> quien planteó por vez primera la posibilidad de una relación familiar (sobrino-tío) entre Aibar y el pintor turiasonense Francisco Jiménez Maza; esta suposición, que parece tener como único argumento consistente la coincidencia en el apellido, se ha convertido sin embargo en lugar común en la historiografía con implicaciones artísticas, al suponer un primer aprendizaje de Aibar en el taller de su tío que explicaría ciertas concomitancias estilísticas entre ambos. A falta de testimonios documentales, resulta complicado demostrar una temprana colaboración de un Aibar aprendiz en alguna obra de su hipotético maestro y, si la hubo, de ningún modo pudo ser, tal como han venido soste-



8. Autor desconocido, Retablo fingido de Santa Rosa de Lima. Calatayud (Zaragoza), iglesia del convento de MM. capuchinas.

niendo distintos autores, en las pinturas del retablo de la capilla de la Anunciación en la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza), por cuanto dichas pinturas no fueron realizadas por Jiménez Maza, tal como demostraremos en un trabajo de próxima publicación.

Sin descartar una formación inicial del oficio con un maestro local, lo cierto es que las obras conocidas de Aibar, fechadas a partir de la década de 1660, denotan una fuerte influencia madrileña, sobre todo de Mateo Cerezo (1637-1666) y Claudio Coello (1642-1693). La relación Aibar-Coello viene avalada además por el hecho de que aquél fue padrino en el bautizo de Magdalena Teresa Sinforosa, hija del madrileño, que tuvo lugar en la basílica del Pilar el 19 de julio de 1684.<sup>31</sup>

En concreto, la tipología de Inmaculada creada por Cerezo (versiones del Museo Goya en Castres y de la catedral de Málaga)<sup>32</sup> fue copiada por Aibar en varias ocasiones; la única que conocemos firmada (Madrid, colección particular), procedente de Zaragoza, está fechada en 1667, es decir, un año después de la muerte del pintor burgalés,<sup>33</sup> y por esas mismas fechas debió de pintar la del retablo de la cripta de la capilla Lastanosa en la catedral de Huesca.<sup>34</sup> Conocemos otras dos versiones inmaculadistas algo

más torpes, atribuibles a Aibar, en la iglesia parroquial de Lucena de Jalón (Zaragoza) (fig. 9) y en el Museo de Zaragoza.

La adjudicación a Aibar de las pinturas del retablo de la cripta lastanosina nos lleva a plantear aquí con total convicción su autoría para el gran lienzo del retablo de la capilla, que representa una Glorificación de los santos Orencio y Paciencia (fig. 10), obra que ha recibido por parte de varios autores una atribución insostenible a Jusepe Martínez. En esta obra, todavía de composición ordenada y efectos claroscuroales muy marcados, con las figuras de los santos esposos muy dibujadas, se aprecian ya detalles más avanzados, sobre todo en la Gloria. De esta forma, estas pinturas de Aibar para la capilla Lastanosa, junto con el conjunto pintado por Vicente Berdusán en 1668 para la muy próxima de San Joaquín en el mismo edificio, constituirían la vanguardia aragonesa del pleno Barroco, marcando decididamente el nuevo rumbo de la pintura local.

A su vez, y por afinidad formal con el lienzo dedicado a los padres de san Lorenzo, Aibar ha de ser el autor de una inédita Coronación de san José (fig. 11) que se conserva en la iglesia de San Juan en Torrijo de la Cañada (Zaragoza).

No es ninguna de éstas, sin embargo, la obra más temprana de Aibar, pues en el Museo de Zaragoza hemos localizado una Virgen con el Niño en marco ovalado fingido que ostenta, por el reverso del lienzo, la firma del pintor y la fecha «1662», la más antigua de las que tenemos constancia (fig. 12). La composición recuerda modelos clasicistas italianos y presenta similitudes con algunas obras de José de Ribera. Conocemos dos réplicas de esta composición: una de ellas procede del convento de MM. Salesas de Calatayud (actualmente en el convento de la misma orden en Valladolid) y otra perteneció a la colección zaragozana de la viuda de Sancristóbal (fig. 13).

En la década de 1670, Aibar afrontó un importante encargo en la localidad de Paniza (Zaragoza) que pudo documentar la profesora Carmen Morte<sup>35</sup> al localizar en los Cinco Libri del archivo parroquial el registro del bautismo, en mayo de 1676, de Ana Aybar Crespo, «de padres forasteros, el pintor del retablo mayor». Las pinturas de este mueble litúrgico se encuentran dispersas por la iglesia desde la remodelación que sufrió el mueble en el siglo XVIII, y el espléndido lienzo central está dedicado a Nuestra Señora Reina de los Ángeles (o Glorificación de la Virgen) (fig. 14). Por afinidad formal, la citada investigadora atribuye también a Aibar –creemos que con acierto–, en función de criterios formales, los retablos situados en los extremos del transepto, presididos por sendos lienzos de la Virgen Niña como Inmaculada con san Joaquín y santa Ana y de San Miguel combatiendo a los demonios. Con este último, Aibar fijó un prototipo que repetirá en otros lugares: el retablo mayor de la parroquial de Illueca (1680-1681), un cuadro de la catedral de Tarazona (h. 1700), y un retablo lateral de la iglesia parroquial de Cetina (Zaragoza) (h. 1707). En esas composiciones, que recuerdan soluciones de Lucas Jordán, aparece un dinámico san Miguel, atacando desde el aire a los demonios, que se agitan en la parte inferior con acusados escorzos, predominando los colores ocres y verdosos.

A este ya nutrido conjunto de Paniza proponemos añadir ahora las pinturas del retablo de la Virgen del Carmen, cuyos rasgos estilísticos concuerdan también con el estilo de Aibar, caracterizado por composiciones equilibradas, figuras de gran corporeidad y modelado acusado, pliegues angulosos muy marcados, magnífica captación de las calidades en las vestimentas, gamas cromáticas claras y luminosas, rostros femeninos de gran serenidad y belleza, halos difuminados y angelotes de mofletes hinchados y enrojecidos. Ras-



9. Pedro Aibar Jiménez (atrib.), Inmaculada Concepción. H. 1670. Lucena de Jalón (Zaragoza), iglesia parroquial.

gos que, en buena parte, responden a la peculiar manera de hacer de Claudio Coello, mucho más apretada y dibujística que la del resto de pintores de la escuela madrileña.

A una colección particular de Zaragoza pertenece una versión reducida en dimensiones y en número de personajes del lienzo central del retablo mayor de Paniza, esta vez firmada y fechada en 1677, cuyos angelotes del ángulo superior derecho aparecen en idéntica postura que los pintados por Cerezo en su Inmaculada del museo de Castres.<sup>36</sup> El lienzo, de dimensiones considerables (225 x 164 cm) bien pudo ocupar la calle central de un retablo, aunque ignoramos su procedencia.

Estas obras de Paniza permiten seguir la cadena de atribuciones a Aibar, esta vez en la capilla de San Joaquín y Santa Ana de Calatayud, pues una de las pinturas del banco del retablo titular<sup>37</sup> representa la escena de la Anunciación, haciendo uso de idénticas figuras para sus protagonistas. Por afinidad formal, los otros tres lienzos que ocupan las casas del banco, con La huída a Egipto, La presentación en el Templo y La Visitación –aquí según el conocido modelo de Carlo Maratta– y tal vez la pintura del ático, que representa a San Martín partiendo su capa, deben pasar a engrosar el catálogo de Aibar, quien firmó en 1684, en esta misma capilla, los dos grandes lienzos apaisados que ocupan las paredes laterales, de los que se hablará más adelante.

En 1680-1681 ejecutaría Aibar las pinturas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Illueca (Zaragoza), retablo que habían realizado Pedro Salado como arquitecto ensamblador y Antonio de Messa como escultor; fue contratado el 14 de abril de 1679 y debía estar terminado a finales de 1681.<sup>38</sup> Fue Francisco Abbad<sup>39</sup> quien atribuyó los lienzos del retablo a Aibar y, efectivamente, creemos que son obra suya. Se trata de tres lienzos, dos laterales, el de la izquierda con San Miguel venciendo a los demonios, antes citado, y el



10. Pedro Aibar Jiménez (atrib.), Glorificación de los santos Orenco y Paciencia.  
Retablo de la capilla de los Lastanosa. Huesca, catedral.

de la derecha con Santo Tomás de Aquino, y un Calvario en el ático. El retablo mayor de Illueca es, en conjunto, un retablo de notable calidad escultórica y pictórica que modernizaba la tipología plenamente barroca de retablo con columnas salomónicas.



11. Pedro Aibar Jiménez (atrib.), Coronación de san José. Torrijo de la Cañada (Zaragoza), iglesia de San Juan.

También en 1681, Aibar realizó los cuadros del retablo de Santa Ana de la iglesia parroquial de Báguena (Teruel).<sup>40</sup> El retablo había sido contratado al mazonero Bartolomé Muel en 1678, con fecha de entrega en 1681. Con respecto a las pinturas, consta la siguiente anotación contable: «Pagué a Pedro Aibari [sic] Ximénez de Caragoça por los cuadros que hizo para el retablo de la gloriosa Santa Ana çinquenta escudos, 1000 sueldos». Otros retablos de esta misma iglesia podrían ser también de su mano.

Como ya dio a conocer Francisco Abbad,<sup>41</sup> en 1684 están firmados los dos grandes lienzos colaterales de la capilla de San Joaquín en la colegiata de Santa María de Calatayud, que representan la Adoración de los Pastores (lado de la Epístola) y la Adoración de los Magos (lado del Evangelio) (fig. 15). En este último, el pintor sigue la composición del cuadro de Pedro Pablo Rubens que entonces estaba en la colección real (Madrid, Museo del Prado), pero las figuras de la Virgen y san José derivan de modelos de Claudio Coello. La gran superficie a pintar y la disposición de estos cuadros en los lados de la



12. Pedro Aibar Jiménez (atrib.), Virgen con el Niño.  
Museo de Zaragoza.



13. Pedro Aibar Jiménez (atrib.), Virgen con el Niño.  
Archivo Fotográfico Juan Mora Insa (Gobierno de Aragón).



14. Pedro Aibar Jiménez, Nuestra Señora Reina de los Ángeles (detalle). Retablo mayor. H. 1676. Paniza (Zaragoza), iglesia parroquial.

capilla llevaron al pintor a plantear composiciones desequilibradas, con las escenas y figuras principales agrupadas en un extremo del lienzo, ambientadas con decorados arquitectónicos, personajes en *répousoir* a contraluz o situados en la parte baja, y zonas sin apenas contenido trabajadas de forma mucho más sumaria en planos que se pierden hasta la línea de horizonte. Los colores son, en general, parduzcos y algo apagados, excepto en algunas figuras que ponen el contrapunto con tonos atornasolados e iluminación efectista. En estas obras el estilo de Aibar oscila entre las formas dibujadas y acabadas, por un lado, y la pincelada suelta y las formas difusas. Muy características son sus fisonomías femeninas, así como la forma de marcar los pliegues de las telas con brillos eléctricos.

Todas las características citadas se encuentran también perfectamente reflejadas en otros dos grandes lienzos situados en los laterales de la capilla de San Juan Bautista en la propia colegiata bilbiliana, que podrían ser de cronología algo posterior, h. 1690. En esta ocasión, de acuerdo con la dedicación de la capilla y su programa iconográfico, representan la Predicación de Juan el Bautista y el Banquete de Herodes (fig. 16); en este último, Aibar vuelve a hacer uso de una conocida composición de Rubens. Más problemática resulta, por ahora, la autoría de las pinturas del retablo, con dos pequeños lienzos en el banco del Anuncio a Zacarías y el Nacimiento del Bautista, un gran lienzo en el cuerpo con la Degollación



del Bautista y otro en el ático del Bautismo de Cristo. Estas dos últimas obras presentan diferencias notables en su factura, más próxima a Coello en el primer caso y más suelta y colorista la segunda, que es copia algo dura de un cuadro pintado h. 1680-1682 por Juan Carreño de Miranda para la parroquia de Santiago de Madrid. Todas estas pinturas cuentan con una atribución a Bartolomé Vicente, basada sobre todo en el aprendizaje de éste con Carreño, que no nos parece sostenible.

El 9 de noviembre de 1688, el pintor declara haber recibido de fray Benito Costa, abad del monasterio cisterciense de La Baix (Lérida) la cantidad de 80 libras por el importe de cuatro cuadros de la historia de la Virgen que había hecho para el retablo mayor de la iglesia de dicho monasterio.<sup>42</sup>

De la última década de la vida de Pedro de Aibar tenemos varias obras documentadas o que le podemos atribuir. De hacia 1700 serían dos cuadros de idénticas dimensiones de Santa Bárbara y San Miguel venciendo a Lucifer que se guardan en la sacristía de la catedral de Tarazona. Una nueva réplica autógrafa del San Miguel se halla en la iglesia parroquial de Perdiguera (Zaragoza), y en el Museo de Zaragoza encontramos otra réplica de la Santa Bárbara.<sup>43</sup> Hacia 1701-1702 se podrían datar los cuadros laterales de la capilla de Santa Marta de La Seo de Zaragoza, de gran belleza cromática aunque muy alterados, en los que representó dos escenas de la vida de la santa; no obstante, apreciamos en ellos la intervención de un segundo artista algo menos dotado.

En 1702 está firmada la Inmaculada del retablo mayor de la iglesia parroquial de Farasdués, encargo del racionero Agapito Andreu, tal como ya dio a conocer Francisco Abbad.<sup>44</sup> Al igual que sucedía en la capilla de Santa Marta, creemos distinguir en los ángeles que rodean a la Virgen los estilemas de otro pintor, tal vez Juan Zabalo Navarro, quien pudo formarse con Aibar o, al menos, colaboró con él en esos años del cambio de siglo.

El 7 de abril de 1702 fallece a los 30 años el pintor Diego de Aibar, hijo de Pedro de Aibar, dejando ejecutores a su padre, a su mujer Luisa Garcés y al padraastro de su mujer, el mazonero Domingo Tris.<sup>45</sup>

El 9 de marzo de 1706 aparece Pedro de Aibar, junto con el escultor Gregorio de Messa, y Diego de Lacasa, platero, tasando los bienes del difunto Juan Bautista Cariñena, infanzón y médico de Zaragoza.<sup>46</sup>

Hacia 1707, ya en el último tramo de su trayectoria artística, Aibar pintaría los lienzos de los retablos del transepto de la iglesia parroquial de Cetina (Zaragoza), que representan a San Miguel venciendo a Lucifer y los otros demonios y tal vez la Virgen del Rosario con un donante a los pies que bien pudiera tratarse del hijo del conde de Contamina, marqués de Bárboles y señor de Cetina.

Para finalizar, citaremos dos obras de Aibar en las que repite idéntico modelo de Virgen con Niño: el lienzo del retablo de la capilla de San Leonardo, ubicada en el trascoro de la Seo de Zaragoza, y un cuadro de colección particular donde los protagonistas aparecen enmarcados por una orla de flores y que está firmado en la parte posterior del bastidor.

Con todas las obras citadas, la personalidad artística de Aibar queda bastante definida, a pesar de su estilo cambiante y en ocasiones esquivo, y a corto plazo su producción



15. Pedro Aibar Jiménez, Adoración de los Magos. 1684. Calatayud (Zaragoza), colegiata de Santa María, capilla de San Joaquín.

se verá enriquecida con nuevas e importantes aportaciones que en este momento están siendo objeto de investigación.

Los **Rabiella**, originariamente llamados Rubiella, fueron una familia de pintores zaragozanos integrada por tres miembros, sucesivamente abuelo, padre e hijo: Pablo Rabiella mayor (h. 1630-1680), Pablo Rabiella y Díez de Aux (h. 1660-1719) y Pablo Félix Rabiella y Sánchez (h. 1696-1764).

Pablo Rabiella y Díez de Aux debió de nacer en torno a 1660, pues en 1678, cuando murió su madre, en el testamento de ésta se señala que Pablo era «menor en días», luego no había alcanzado todavía la mayoría de edad. Fue hijo del pintor infanzón Pablo Rabiella, y de Jerónima Díez de Aux, también de familia perteneciente a la pequeña nobleza, que casaron el 26 de diciembre de 1647 en la iglesia de San Miguel de los Navarros.<sup>47</sup>

Pablo Rabiella padre se había formado con Pedro de Urzanqui entre marzo de 1644 y la muerte del maestro en septiembre de 1646,<sup>48</sup> sin llegar a cumplir los tres años establecidos. Después debió de vincularse al pintor Juan de Oliván, pues actuó como testigo en el matrimonio de éste con Ana Gallo en San Miguel de los Navarros el 23 de noviembre de 1653.<sup>49</sup> Por tanto, quizás terminó su formación con Oliván y pasó a ser oficial de su taller.

Además de dedicarse a la pintura, actividad que no debió de ejercer de forma regular y continua, Rabiella padre fue procurador desde la década de 1650 de José de Bardaxí, marqués de Cañizares y de San Felices, figura destacada del panorama cultural y artístico zaragozano desde mediados del siglo XVII y gran coleccionista de pintura.

Pablo Rabiella y Jerónima Díez de Aux tuvieron tres hijos: Pablo, pintor, Jerónimo y José. Jerónima falleció el 17 de diciembre de 1678.<sup>50</sup> Había hecho su testamento el día 4 de dicho mes, y dejaba herederos a sus hijos Pablo Rabiella «menor en días», Jerónimo



16. Pedro Aibar Jiménez (atrib.), Banquete de Herodes. H. 1690. Calatayud (Zaragoza), colegiata de Santa María, capilla de San Juan Bautista.

y José, y heredero universal a su marido, reservádo a éste la capacidad para poder vender algunos de los bienes de la herencia si lo necesitase él o sus hijos.<sup>51</sup>

Año y medio después, el 26 de mayo de 1680, murió Pablo Rabiella,<sup>52</sup> y fue enterrado delante del coro de la iglesia de San Gil Abad, donde estaba sepultada su mujer. Había hecho su testamento dos días antes, el 24 de mayo,<sup>53</sup> y en él, aparte de indicar que se debían pagar una serie de deudas que tenía contraídas con diversas personas, declaraba que una serie de heredades y casas que le había confiado el capítulo de vicario y beneficiados del Pilar eran de dicho capítulo y a él debían volver; dejaba heredero a su hijo

mayor, Pablo Rabiella y Díez de Aux, con la obligación de mantener a sus otros dos hermanos, Jerónimo y José, hasta que ambos tomasen estado. Asimismo, nombraba ejecutores de su testamento al marqués de Cañizares y San Felices «mi señor» y a otros eclesiásticos.

Pablo Rabiella y Díez de Aux debió de iniciarse en la pintura con su padre, pero nada sabemos sobre su formación. La factura muy suelta y deshecha de sus pinturas y el fuerte claroscuro que pervive en ellas llevó al profesor Diego Angulo<sup>54</sup> –siguiendo un parangón establecido por Ceán Bermúdez– a destacar sus semejanzas con la pintura suelta y expresionista del sevillano Juan de Valdés Leal, opinión secundada por Alfonso E. Pérez Sánchez, quien al hablar de sus escasas obras conservadas dice que «muestran un arrebatado dinamismo y un violento expresionismo que hacen de él una especie de Valdés Leal aragonés, incorrecto, pero fuertemente expresivo».<sup>55</sup> Efectivamente, su técnica abreviada y fogosa, a veces despreocupada en el dibujo, y los efectos tenebristas que perviven en sus cuadros, hacen que el estilo pictórico de Pablo Rabiella y Díez de Aux se aproxime al del sevillano, pero también al de Carreño de Miranda, del que toma prestadas algunas iconografías, e incluso al del último Berdusán.

Casó Pablo Rabiella y Díez de Aux en primeras nupcias en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Zaragoza, el 3 de octubre de 1694, con María Antonia Palacio, mujer moza, hija del notario real Sebastián Palacio y María Lasala.<sup>56</sup> Unos meses debió de durar ese matrimonio por fallecimiento de la joven esposa, y poco después Pablo Rabiella volvió a casarse con Teresa Sánchez, con la que tendría al también pintor Pablo Félix Rabiella y Sánchez.

Sobre Pablo Rabiella y Díez de Aux, la documentación artística y las obras que conocemos o le podemos atribuir nos remiten al período que va de 1690 a 1710, aproximadamente. Ya Palomino destacó de él su destreza como pintor de batallas,<sup>57</sup> y Ceán Bermúdez, que equivocadamente le adjudica comentarios que pertenecen a su hijo Pablo Rabiella y Sánchez, dice de él que «aunque no era muy correcto en el dibuxo, tenía máximas de pintor, y un estilo abreviado a manera del que usaron fray Juan Rizzi y D. Juan de Valdés en Andalucía: estilo muy propio para pintar batallas, en las que se distinguió Rabiella».<sup>58</sup>

En cuanto a su producción pictórica, hace unos años le atribuimos la serie de retratos de los obispos y arzobispos de Zaragoza –42 de los 48 que debían integrar la serie– que en 8 de abril de 1693 cedió el arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva Herrera al palacio arzobispal de Zaragoza, donde se guardan. Para su ejecución, anterior a esa fecha, Rabiella se valió de la colaboración del taller, y si a ello se añaden los retoques y alteraciones tras los daños sufridos por estas obras durante los Sitios (1808-1809), el resultado no permite un análisis artístico riguroso. En la sobrepuerta de la antesala del salón del trono de dicho palacio hay una gran cuadro (190 x 350 cm) que representa El Salvador con la Virgen del Pilar y Santiago (fig. 17), de bella factura y colorido y efectos tenebristas, obra que presenta los estilemas característicos de este pintor<sup>59</sup> –aunque también muestra afinidades con la pintura de Juan Zabalo– y encierra un interesante simbolismo.<sup>60</sup>

Sabemos por Ponz que en la iglesia del convento de los trinitarios calzados de Teruel había cuadros que se le atribuían a Rabiella.<sup>61</sup> Ximénez de Embún le adjudicó, creemos que sin fundamento, unos cuadros de batallas que hubo en una sala baja del edificio de la Diputación del Reino, que servía para sede del Tribunal de la Audiencia del Reino,<sup>62</sup> en

realidad esos cuadros destruidos durante los Sitios serían los documentados como nueve cuadros de batallas y conquistas de los reyes de Aragón encargados al pintor Rafael Per-tús en marzo de 1621.<sup>63</sup>

Posiblemente sean de Rabiella la Asunción de la Virgen y los otros lienzos del retablo mayor de la ermita de la Virgen de Lagunas, cerca de Cariñena, datables en la década de 1690.

El 7 de febrero de 1697, Pablo Rabiella y Díez de Aux capituló con el licenciado Juan Francisco Cosculluela y Salinas, presbítero beneficiado de las iglesias de Santa Cruz y de San Pedro de Zaragoza, la ejecución de unas pinturas de tema pasionista destinadas al oratorio del Santo Sepulcro de Zaragoza, con una serie de escenas de la Pasión y Muerte de Cristo que cubrirían los muros del mismo: El Prendimiento, Cristo condenado a muerte y Crucifixión, y en el lado contrario Cristo despojado de sus vestiduras, Cristo es clavado en la Cruz y Cristo en la Cruz cuando le dieron la lanzada; en las pilastras del oratorio debería pintar «Las insignias y divisas de la Pasión del Señor» y en las puertas situadas a ambos lados del altar a San Francisco recibiendo los estigmas y a San Luis de Francia de cuerpo entero, así como el escudo de la orden franciscana. Todo debería tenerlo concluido para el tercer viernes de marzo de 1697, pagando el comitente 80 libras jaquesas.<sup>64</sup> Lamentablemente no se han conservado esas pinturas.

Sin lugar a dudas, su obra más espectacular y de mayor calidad es el gran cuadro de Santiago en la batalla de Clavijo (fig. 18), pintado hacia 1700 en el muro derecho de la capilla de Santiago de la Seo de Zaragoza. Tanto por la movidísima composición como por la factura suelta y el colorido, es una de las obras cumbre de la pintura aragonesa del barroco. Sin duda alguna, para la figura de Santiago se inspiró Rabiella en la que pintase Carreño de Miranda en 1660 en cuadro del mismo asunto que hoy guarda el Museo de Budapest; además, la figura que en primer plano y en escorzo está caído de espaldas, es una transposición de igual figura en el cuadro de Carreño, salvo que la bengala la sustituyó Rabiella por una espada. Para la figura del caballo que porta el jefe islámico, en fuerte claroscuro, portando la bengala a la izquierda de Santiago, Rabiella se valió del grabado de Antonio Tempesta sobre la figura de Nerón, de la serie de «Los Césares», solo que cambió la posición del cuerpo del caballo, pero no las de la cabeza y manos del animal.

El Museo de Zaragoza conserva dos cuadros de Rabiella, datables en esos primeros años del siglo XVIII: un San Pedro y san Pablo, claroscuro y de excelente ejecución, con gran expresividad en las figuras, y una Última Cena (fig. 19), cuadro de gran formato (193 x 308 cm) que perteneció al Colegio de las Vírgenes de Zaragoza y se colocó en su refectorio en agosto de 1704, donado por su capellán el licenciado Francisco Cascante y Tolosa, como consta en una inscripción. La misma composición, pero en tamaño más reducido, la volvió a repetir Rabiella en un cuadro (90 x 200 cm) de la iglesia parroquial de Nuez de Ebro (Zaragoza), bastante deteriorado, que hace pareja con otro del Martirio de San Lorenzo, de iguales dimensiones.

También son suyos, sin duda, una serie de lienzos pegados a tabla, con un Apostolado, que hay en los frentes de las puertas de un armario de la sacristía de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza. Son figuras de busto, inscritas en un óvalo y con rostros semejantes a los de los cuadros del Museo de Zaragoza.

Le fueron atribuidos a este pintor por Ponz los grandes cuadros de la capilla de San Marcos de la Seo, pero son obras del pintor Juan Zabalo y Navarro (1684-1746). La factura deshecha y la rápida ejecución de los mismos habían llevado a aceptar la atribución a Rabiella, pero Juan F. Esteban los documentó como obra de Juan Zabalo, de 1711.<sup>65</sup>

Pablo Rabiella y Díez de Aux falleció en Zaragoza el 14 de enero de 1719,<sup>66</sup> siendo enterrado en la iglesia de San Pedro, de la que era parroquiano. Dos días antes, el 12 de enero, estando enfermo, había dictado su testamento, y en él dejaba heredero suyo universal, así como ejecutor testamentario, a su hijo Pablo Félix Rabiella y Sánchez.<sup>67</sup>

Terminaremos haciendo referencia a dos pintores poco conocidos, en cuya escasa producción localizada se adivinan rasgos que les emparentan con la generación del pleno barroco. Se trata de José Ibáñez y Asensio Eléicegui.

De José Ibáñez<sup>68</sup> sabemos que nació el 30 de junio de 1656 en Calatayud, y que casó con Rosa Gormedino en 1692. Tuvo dos hijos: José, nacido en 1694, e Isabel, que lo hizo dos años después. Falleció el 9 de octubre de 1694.

Ibáñez pertenecía a una importante familia bilbilitana de escultores y ensambladores. Su padre, el escultor Bernardo Ibáñez (1619-1678), contrajo matrimonio en dos ocasiones; cuatro de sus hijos (Juan Jerónimo, Manuel, Joaquín y Bernardo) se dedicaron a la misma profesión, y su hija Ana casó con Antonio Diego, escultor y ensamblador de Ateca. Por tanto, sólo José se dedicó a la pintura, siendo probable que aprendiera el oficio con el bilbilitano Juan Florén (1617-1681), si bien el estilo que apreciamos en su escasa producción conocida se distancia bastante de la factura apretada y detallista, algo retardataria, de su hipotético maestro, y muestra una voluntad dinámica y una pincelada valiente que entronca con el pleno barroco y acusa la influencia madrileña. En cualquier caso, nos encontramos ante un pintor que debió de desarrollar su actividad en un ámbito territorial restringido, complementando el negocio familiar de escultura y retabística, lo que permitiría al obrador de los Ibáñez ofrecer a sus clientes una amplia gama de productos artísticos.

De Ibáñez conocemos únicamente dos obras. La primera es un retablo fingido dedicado a San Íñigo, ya citado, que se encuentra en una de las capillas laterales de la iglesia de las Capuchinas de Calatayud (fig. 20). El retablo-telón, firmado «Ibáñez fat.», sigue en su



17. Pablo Rabiella y Díez de Aux (atrib.), El Salvador con la Virgen del Pilar y Santiago. H. 1693. Zaragoza, Palacio Arzobispal, antesala del salón del trono.

composición el modelo creado por Secano para el retablo mayor, incluido el remate abovedado con casetones, pero introduce una variación en la disposición del banco que corrige la incoherencia perspectiva visible en aquél. La segunda obra es el lienzo principal del retablo de San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola en la iglesia parroquial de Torralba de Ribota (Zaragoza). Firmado «Ybañes faciebat anno 1688», muestra una composición bastante equilibrada que se anima con las poses dinámicas de las figuras protagonistas y con los angelitos que se disponen entre ellas y en la zona superior, rodeando el monograma del Nombre de Jesús.<sup>69</sup> Al igual que en el lienzo de san Íñigo, aparecen elementos del repertorio habitual de ambientación barroca, como cortinajes recogidos, columnas sobre plintos y balaustradas. Si bien la calidad de estas pinturas, observadas a corta distancia, es discreta, el efecto general resulta vistoso y efectista.

Por lo que respecta a Asensio Elícegui, sabemos que era el padre de Valera Elícegui, segunda esposa de Bartolomé Vicente, que es citada por éste en su testamento de 1693 como «Balera, hija de Assensio andaluz i pintor»,<sup>70</sup> si bien esta información sobre su origen no nos parece convincente. Probablemente se pueda identificar a este artista con el «Asensio» citado por Palomino,<sup>71</sup> que tuvo particular habilidad en el retrato.

De Asensio únicamente conocemos un interesante cuadro firmado dedicado a los Santos Cosme y Damián (fig. 21) conservado en la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia<sup>72</sup> pero que ha de ser el que De la Sala Valdés<sup>73</sup> sitúa en la iglesia de San Gil Abad y al que dedica un elogioso y curioso comentario, pues dice de él 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».

Hijo de Asensio y hermano de Valera fue José Elícegui y Asensio, activo en Tudela y fallecido en esta localidad en 1743, en cuya producción (camarín de Nuestra Señora del Yugo en Arguedas y Cintruénigo) es patente el recuerdo de Vicente Berdusán, sobre todo en las composiciones.<sup>74</sup>

#### LA GENERACIÓN DEL BARROCO TARDÍO

A la «generación de Vicente Berdusán» le sucedió otra, llamada tardobarroca o de los pintores-decoradores, que enlaza con la pintura rococó representada por José Luzán Martínez y desarrolla su actividad en los años finales del siglo XVII y la primera mitad del siguiente. En la producción de estos pintores se imponen las grandes composiciones escenográficas y ornamentales en vistosos conjuntos murales, retablos fingidos y grandes cuadros de altar donde proliferan los escorzos violentos, los colores y luces claros mezclados con efectos más contrastados de gran teatralidad; en definitiva, la aparatosidad, el desbordamiento y la extremosidad barrocas llevadas a su máxima expresión. En la forma de pintar, sin embargo, no encontramos tal uniformidad, pues la pincelada deshecha y valiente que apreciamos en alguno de ellos contrasta con las formas más acabadas y dibujadas que parecen imponerse en el resto. Representantes de esta última generación de la pintura barroca aragonesa son Juan Zabalo Navarro, Francisco del Plano, Pablo Félix Rabiella y Sánchez, Miguel Jerónimo Lorieri, Miguel Pempinela y Andrés García Zárate. Algunos de estos artistas debieron de formarse con los de la generación anterior, y muy probablemente pudieron dar sus primeras pinceladas en cuadros



18. Pablo Rabiella y Díez de Aux (atrib.),  
Santiago en la batalla de Clavijo. H. 1700.  
Zaragoza, la Seo, capilla de Santiago.

contratados por sus maestros, tal como hemos indicado anteriormente. No obstante, el único ejemplo del que tenemos constancia documental es el de Andrés García Zárate (h. 1665-1670-h. 1740-1745), que sin duda podemos identificar con el «Andrés García» que aparece en 1691 en el libro de matrícula como residente en la casa-taller de Berdusán en la parroquia de San Juan de Tudela.<sup>75</sup> En 1695 este discípulo del ejeano, de origen vallsoletano, se encontraba ya en Tauste, donde estableció su taller, si bien se han podido documentar estancias en Madrid y Zaragoza.<sup>76</sup> La huella de su aprendizaje con Berdusán es evidente si comparamos la Inmaculada de García Zárate (h. 1700) de la clausura del monasterio de San Jorge de Tauste (fig. 22), con el modelo ideado por Berdusán, inspirado a su vez en soluciones madrileñas, que éste aplica en distintos encargos de sus últimos años de actividad.





19. Pablo Rabiella y Díez de Aux (atrib.), Última Cena (detalle). 1704. Museo de Zaragoza.

- <sup>1</sup> Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, Pintura del siglo XVII, «Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico», vol. XV. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1971.
- <sup>2</sup> Este esquema «biológico» es seguido también por el profesor Gonzalo M. Borrás en el que constituye hasta la fecha el mejor intento sistematizador del panorama de la pintura barroca aragonesa: Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días, «Enciclopedia Temática de Aragón», tomo 4. Zaragoza, Moncayo, 1987, pp. 441 y ss.
- <sup>3</sup> Datos extraídos del Archivo Parroquial de San Gil Abad de Zaragoza (A.P.S.G.), Libro de defunciones (1600-1647).
- <sup>4</sup> Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza (A.P.S.P.), Libro de difuntos (1648-1659), f. 10 r. Dato ya citado en: Cipriano MUÑOZ Y MANZANO, conde de la Viñaza, 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, 1894, pp. 259-261.
- <sup>5</sup> Archivo Parroquial de El Salvador de Teruel (A.P.E.S.), Quinqui Libri de la iglesia de San Martín, t. II, 1646, f. 177.
- <sup>6</sup> A.P.S.G., Libro de defunciones (1600-1647), f. 414 v.
- <sup>7</sup> Véase, sobre este particular, el trabajo del profesor Ismael Gutiérrez Pastor en este mismo catálogo.
- <sup>8</sup> Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura. Zaragoza, Prensas Universitarias, 2004 (edición electrónica).
- <sup>9</sup> Una primera aproximación al pintor y su obra en Arturo ANSÓN NAVARRO, «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 Provincial, 1985, pp. 309-345.
- <sup>10</sup> Antonio A. PALOMINO DE CASTRO, Vidas (ed. a cargo de Nina AYALA MALLORY). Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 342.
- <sup>11</sup> ANSÓN NAVARRO, op. cit.
- <sup>12</sup> PALOMINO DE CASTRO, op. cit., pp. 378-379.
- <sup>13</sup> Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (A.H.P.N.Z.), notario Ildefonso Moles, 1645, ff. 47 r.-49 v.



20. José Ibáñez, Retablo fingido de San Iñigo. Calatayud (Zaragoza), iglesia del convento de MM. capuchinas.

- <sup>14</sup> Arturo ANSÓN NAVARRO, *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1986.
- <sup>15</sup> José I. CALVO RUATA, «Venida de la Virgen del Pilar», en *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)* (catálogo de exposición). Zaragoza, Diputación Provincial, 2003, pp. 369-373.
- <sup>16</sup> A.H.P.N.Z., notario Diego Jerónimo Torrijos, 1671, ff. 449 v.-453 r. Citado en Ana Isabel BRUÑÉN, M.<sup>a</sup> LUISA CALVO y Begoña SENAC, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*, col. «Arte en Aragón en el siglo XVII», núm. 2. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (IFC), 1987, pp. 247 y 268.
- <sup>17</sup> Este texto lo reproduce literalmente José Boneta Laplana 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. José BONETA Y LAPLANA, *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, 1687, pp. 104-111.
- <sup>18</sup> Antonio PONZ PIQUER, *Viaje de España*, 18 vols. Madrid, 1772-1794, vol. XV, p. 5. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *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), 1800, vol. IV, p. 360.



21. Asensio Elícegui, Santos Cosme y Damián. Siglo XVII, último cuarto. Zaragoza, iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia.

- <sup>19</sup> BRUÑÉN, CALVO y SENAC, op. cit., pp. 186 y 223. José A. ALMERÍA y otros, Las Artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental, col. «Arte en Aragón en el siglo XVII», núm. 1. Zaragoza, IFC, 1983, p. 301.
- <sup>20</sup> A.H.P.N.Z., notario Martín Ostabab, 1678, ff. 191 v.-195 r.
- <sup>21</sup> Podría tratarse de los seis cuadros que el pintor Jusepe Martínez contrató con la cofradía el 23 de febrero de 1653. A.H.P.N.Z., notario Diego Francisco Moles, 1653, ff. 662 v.-669 v.
- <sup>22</sup> ALMERÍA GARCÍA y otros, op. cit., p. 301.
- <sup>23</sup> José M.<sup>a</sup> LÓPEZ LANDA, Guía de Calatayud. Calatayud, 1934.
- <sup>24</sup> Gonzalo M. BORRÁS y Germán LÓPEZ SAMPEDRO, Guía de la ciudad monumental de Calatayud. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- <sup>25</sup> BORRÁS GUALIS, Historia del Arte II...

- <sup>26</sup> ALMERÍA GARCÍA y otros, op. cit., pp. 225-227. El documento completo en Belén BOLOQUI LARRAYA, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez 1710-1780*, 2 tomos. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, vol. 2, doc. 15, pp. 31-32.
- <sup>27</sup> Archivo Parroquial de San Felipe de Zaragoza (A.P.S.F.), Libro de Difuntos, t. 5.º (1684-1741), f. 92 v. El acta de depósito del cadáver, en A.H.P.N.Z., notario Braulio Villanueva, 1707, 1710 y 1711, ff. 13 v.-15 v.
- <sup>28</sup> Archivo Parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (A.P.S.M.), Libro de Casados, tomo 2.º (1642-1666), p. 921.
- <sup>29</sup> BRUÑÉN, CALVO y SENAC, op. cit., p. 254.
- <sup>30</sup> PONZ PIQUER, op. cit.



22. Andrés García Zárate,  
Inmaculada (atrib.). H. 1700.  
Tauste, monasterio de San Jorge  
de MM. clarisas.

- 31 José A. ALMERÍA GARCÍA, Documentación artística años 1685-1687 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (dir. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS), Zaragoza, 1980, doc. 114 [tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, núm. 511].
- 32 Sobre el problema de la atribución de estas Inmaculadas a Claudio Coello y Mateo Cerezo, véase Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, «Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas», Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, vol. XV. Madrid, Universidad Autónoma, 2003, pp. 125-145.
- 33 Esta obra fue dada a conocer por el profesor Ismael Gutiérrez Pastor. GUTIÉRREZ PASTOR, op. cit., p. 141 y fig. 21.
- 34 Sobre la capilla Lastanosa, su historia constructiva y su programa iconográfico, véanse: Belén BOLOQUI LARRAYA, «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-XVIII (catálogo de exposición). Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, pp. 133-143. M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO, «La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fabricación y dotación», Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XCI. Zaragoza, Ibercaja, 2003, pp. 169-

---

215 y 409-423. ÍDEM, «Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca», Argensola, 114. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 221-276.

- 35 Carmen MORTE GARCÍA, «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.
- 36 Carmen MORTE GARCÍA, «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, 1998, pp. 184-185, núm. 41.
- 37 Retablo cuyo lienzo principal, que representa a San Joaquín y santa Ana con la Virgen, está firmado por el pintor cordobés Bartolomé Román y fechado en 1645.
- 38 ALMERÍA GARCÍA y otros, op. cit., pp. 210-211 y 272.
- 39 Francisco ABBAD RÍOS, Catálogo Monumental de España. Zaragoza, 2 tomos (texto y láminas). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1957, p. 372.
- 40 I. BURETA ANENTO, «La hacienda del concejo de Báguena durante los siglos XVI y XVII», Xiloca, 20. Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 1997, p. 129 y nota 103.
- 41 ABBAD RÍOS, op. cit., p. 338 y figs. 922-923.
- 42 Wifredo RINCÓN GARCÍA: Documentación artística en los años 1688-1690 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza (dir. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS). Zaragoza, 1979, doc. 218 [tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, núm. 502].
- 43 En los peines del Museo de Zaragoza hay dos versiones de santa Bárbara ligeramente distintas, una de tres cuartos y rostro lánguido que mira hacia el espectador, y otra de cuerpo entero y mirada hacia lo alto, que en ambos casos responden al estilo de Aibar, al igual que sucede con un San Lorenzo de medio cuerpo con vistosa dalmática en tono rojo encendido. La santa Bárbara de rostro reniano presenta a su vez muchas similitudes con la de la sacristía de la parroquia de Fuentes de Ebro, que en su momento atribuimos equivocadamente a Vicente Berdusán. Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «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, 1999, pp. 223-230.
- 44 ABBAD RÍOS, op. cit., p. 567, fig. 1515.
- 45 A.P.S.M., Libro de Difuntos, tomo 5.º (1667-1702), p. 888.
- 46 BOLOQUI LARRAYA, op. cit., t. II, p. 93, doc. 105.
- 47 A.P.S.M., Libro de casados, tomo 2.º (1642-1666), p. 773.

- 48 El afirmamiento como aprendiz con Urzanqui, por tiempo de tres años, tuvo lugar el 12 de marzo de 1644. A.H.P.N.Z., notario Diego Francisco Moles, 1644, ff. 581 v.-583 r. La cancelación de dicho contrato se produjo después de la muerte del maestro y la firmó el hermano de éste, Francisco, también pintor, el 6 de noviembre de 1646. A.H.P.N.Z., notario Diego Francisco Moles, 1646, ff. 2821 r.-2822 r.
- 49 Arturo ANSÓN NAVARRO, «Juan de Oliván (h. 1595-Zaragoza, 1660)», en *Tesoros artísticos de la villa de Tauste. Monasterio de San Jorge (catálogo de exposición)*. Zaragoza, 2004, p. 115.
- 50 A.P.S.G., Libro de difuntos, tomo 3.º (1648-1723), f. 83 r.
- 51 A.H.P.N.Z., notario Domingo Antonio Montaner, 1678, s.f.
- 52 A.P.S.G., Libro de difuntos, tomo 3.º (1648-1723), f. 85 v.
- 53 A.H.P.N.Z., notario Domingo Antonio Montaner, 1680, s.f.
- 54 ANGULO ÍÑIGUEZ, op. cit., p. 333.
- 55 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, «Manuales de arte Cátedra». Madrid, Ed. Cátedra, 1992, p. 399.
- 56 A.P.S.M., Libro de desposados, tomo 4.º (1665-1723), f. 129 r.
- 57 PALOMINO DE CASTRO, op. cit., p. 343.
- 58 CEÁN BERMÚDEZ, op. cit., vol. IV, p. 141.
- 59 Arturo ANSÓN NAVARRO, «Colecciones de retratos de los obispos y arzobispos de Zaragoza hasta el siglo XVIII inclusive», en *El espejo de nuestra historia (catálogo de exposición)*. Zaragoza, Ayuntamiento y Arzobispado, 1991, pp. 145-146.
- 60 Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «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, 2004, pp. 313-314.
- 61 PONZ PIQUER, op. cit., t. XIII, p. 112.
- 62 Tomás XIMÉNEZ DE EMBÚN, *Edificios destruidos durante los Sitios*. Zaragoza, La Cadiera, 1951, p. 4. Dato que luego encontramos en: Ricardo DEL ARCO Y GARAY, *Zaragoza histórica, evocaciones y noticias*. Madrid, 1928, p. 56.
- 63 Guillermo REDONDO VEINTEMILLAS, «La Diputación del Reino y el pintor Rafael Pertús», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII. Zaragoza, IFC, 1981, pp. 189-193.
- 64 A.H.P.N.Z., notario Diego Jerónimo Montaner y López, 1697, ff. 69 v.-74 r.
- 65 Juan F. ESTEBAN LORENTE, «La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza», *Cuadernos de investigación del Colegio Universitario de Logroño*, t. II. Logroño, 1977, pp. 97-103.
- 66 Archivo Parroquial de San Pedro de Zaragoza (A.P.S.P.), Libro de defunciones, tomo 1 (1549-1727), f. 190 v.
- 67 A.H.P.N.Z., notario Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1719, f. 19 r. y v.
- 68 Los datos biográficos que siguen los debemos a José Carlos Rodríguez, y son el fruto de sus investigaciones de tesis doctoral, en fase de realización, titulada *Las Artes en la Comunidad de Calatayud (1650-1700): estudio histórico, artístico y documental*. Parte de los datos documentales obtenidos han sido ya publicados: José Carlos RODRÍGUEZ GARCÍA, *Arquitectura y escultura en la Comunidad de Calatayud (1665-1680): estudio documental*. Calatayud, Centro de Estudios Bilibitanos, 2006.
- 69 Un estudio reciente de esta obra, en: Pedro L. ECHEVERRÍA GOÑI, «Glorificación de san Ignacio y san Francisco Javier adorando el Nombre de Jesús», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen (catálogo de exposición)*. Pamplona, 2006, pp. 346-347.
- 70 ANSÓN NAVARRO, «Aportaciones sobre el pintor...», p. 318.
- 71 PALOMINO DE CASTRO, op. cit., p. 343.

<sup>72</sup> Ignacio CALVO RUATA, Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza, t. I: Pintura, escultura,

retablos. Zaragoza, Diputación Provincial, 1991, p. 71, núm. 11.

<sup>73</sup> Mario DE LA SALA VALDÉS, Estudios de Zaragoza. Zaragoza, Tip. Mariano Salas, 1886, p. 55.

<sup>74</sup> Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, «Vicente Berdusán y su entorno artístico», en El pintor Vicente Ber-

dusán (1632-1697) (catálogo de exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 52 y

notas 151-152.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>76</sup> Arturo ANSÓN NAVARRO, «Andrés García Zárate», en Tesoros artísticos de la villa de Tauste.

Monasterio de San Jorge (catálogo de exposición). Zaragoza, 2004, pp. 117-124.









# VICENTE BERDUSÁN, EL ARTISTA ARTESANO

Juan Carlos LOZANO LÓPEZ

Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Zaragoza

Los estudios precedentes en este catálogo demuestran la necesidad de abordar la pintura barroca aragonesa del pleno Barroco con la mirada puesta en el ámbito madrileño, dadas las numerosas e intensas influencias y relaciones que se produjeron en ambos sentidos. Del mismo modo, resulta siempre tarea fútil acometer el estudio de un artista sin conocer lo que sucede en su entorno, así como los distintos factores que determinan y condicionan el hecho artístico.

En las líneas que siguen se pretende contextualizar la actividad de Berdusán atendiendo a las circunstancias concretas en que vivió y trabajó, como paso previo al análisis de aspectos mucho más concretos que tienen su reflejo y constatación en las obras seleccionadas para esta exposición, como son: el talante artístico; la técnica, el estilo y los estilemas; los asuntos y temas de su pintura; las referencias pictóricas y los modelos gráficos; y la clientela. El trabajo finaliza con una valoración sobre del papel desempeñado por el artista en el desarrollo de la pintura barroca aragonesa.<sup>1</sup>

## PREÁMBULO: DE PINTURA Y PINTORES EN ARAGÓN EN EL SIGLO XVII

En el siglo XVII, la nobleza y la Iglesia fueron los principales promotores de empresas artísticas, fenómeno común a toda España que en Aragón tuvo singular relevancia debido a un hecho de amplio alcance que ha lastrado la actividad artística y el coleccionismo locales: la falta de una burguesía culta, emprendedora y con poder económico, que sí ha existido en otros territorios. Esta carencia, sin embargo, quedó compensada en parte, en lo que a la pintura religiosa se refiere, gracias a la iniciativa de comitentes institucionales como los ayuntamientos y las cofradías, que destinaban parte de sus rentas al ornato de los templos.

A pesar del estado de crisis casi permanente y de muchas otras circunstancias negativas que salpicaron la centuria (guerras, pestes, malas cosechas, hambrunas, etc.) la actividad artística en Aragón experimentó un gran desarrollo, y de forma particular la pintura alcanzó un auge extraordinario, tal vez por su menor coste material pero también por el declive que hasta fines de siglo sufre la escultura (fig. 1); declive que se hace todavía más notorio en comparación con el esplendor de la plástica en el Renacimiento y con el resurgimiento que experimentará en el siglo XVIII, sobre todo gracias a la figura de José Ramírez de Arellano. No obstante, el signo de los tiempos se dejó notar en la ralentización y demora de las obras más gravosas (arquitecturas y retablos) y de los pagos a los artífices, en



1. Capilla de San Juan Bautista. Calatayud (Zaragoza), colegiata de Santa María. Conforme avanza el siglo XVII, y sobre todo en el último tercio, se generalizan en los templos capillas como ésta de la familia Sesé, en la que predomina la pintura tanto en los retablos, con la presencia de grandes cuadros de altar, como en las paredes laterales, con enormes lienzos que cubren la totalidad del muro.

las peticiones de ayuda a otras instituciones, la contribución de particulares y el recurso al endeudamiento y a las cargas sobre terceros para poder afrontar los costes.

Si bien la ciudad de Zaragoza, como capital del Reino, impuso su primacía también en este terreno, en términos relativos pudo ser más importante la intensa vida cultural desplegada en la ciudad de Huesca, uno de cuyos impulsores fue el prócer Vincencio Juan de Lastanosa, y nada desdeñable la que tuvo por escenario otras localidades como Calatayud, Daroca, Tarazona o Alcañiz. Es más, los avances en la dirección hacia la pintura del pleno Barroco parece que encontraron menos obstáculos en la ciudad altoaragonesa, donde en la década de 1660 encontramos ya obras de artistas foráneos como la Muerte de Santa Clara que el cordobés Juan A. de Frías Escalante (1633-1669), discípulo de Francisco Rizi, pintó para el retablo mayor de las clarisas, y también una buena representación de artistas aragoneses de formación madrileña como Berdusán y Pedro Aibar Jiménez en las capillas catedrales de San Joaquín (fig. 2) y de los santos Orencio y Paciencia, respectivamente.

Buena prueba de la febril actividad pictórica desplegada en Aragón en el Seiscientos es la ingente cantidad de obras, en su mayor parte anónimas, que –a pesar de las muchas pérdidas habidas durante los tres últimos siglos- aún podemos encontrar en cualquier localidad, de forma que no hay iglesia o ermita, por modesta que sea, que no disponga entre sus bienes muebles de algún retablo o cuadro barroco. Esta abundante producción precisó para su realización de un gran número de artífices, y su calidad desigual y varia-



2. Capilla de San Joaquín. Huesca, iglesia catedral. La capilla, concedida por el Cabildo a Joaquín Santolaria, fue erigida y ornamentada por su hijo, el canónigo José Santolaria en el tercer cuarto del siglo XVII, y se ha conservado sin apenas modificación (salvo la eliminación de la sacristía) hasta la actualidad.

da implica el concurso de una clientela amplia y diversificada, que como es lógico hacía los encargos de acuerdo a sus posibilidades económicas. El panorama sería pues el de una amplia nómina de pintores que, en función de su valía profesional y en competencia con sus colegas, atenderían la demanda en un territorio más o menos extenso, desplazándose a otros lugares y alternando, adaptando o modificando su actividad cuando la supervivencia así lo requería, pues en el siglo xvii eran muy pocos los que vivían sólo de la pintura, e incluso entre los considerados como destacados (v. gr. Jusepe Martínez) era habitual la dedicación a otros menesteres y negocios que, no obstante, alcanzarían tan sólo para una vida holgada pero sin lujos.

Gracias a los expurgos documentales sabemos que entre esa larga lista de nombres vinculados a la actividad pictórica, la mayoría correspondería a profesionales formados con un maestro en el seno de un taller, con un periodo de aprendizaje pactado y cuyas condiciones (derechos y obligaciones) eran fijadas –salvo que mediara relación familiar– en un contrato de afirmamiento; pasados tres o cuatro años, el aprendiz ya estaba en disposición de ascender en el escalafón, para lo cual era preceptivo el examen por parte del gremio, que franqueaba el paso a la categoría de oficial, y por tanto a poder intervenir directamente en las obras del taller; si el examinado decidía –y podía– abrir su propio obrador, promocionaba al rango de maestro, es decir, contrataba y ejercía el oficio por cuenta propia, pudiendo acoger nuevos aprendices. Esta situación, derivada del mantenimiento del sistema corporativo gremial-artesanal del medioevo, comenzó a cambiar en la segunda mitad del siglo. Si bien los artistas aragoneses no habían manifestado hasta entonces –al menos de manera explícita– su adhesión a las reivindicaciones que en otras regiones españolas (sobre todo en el ámbito madrileño) se estaban produciendo desde los años finales del siglo xvi en pro del reconocimiento de la ingenuidad, nobleza y liberalidad de la pintura, lo que significaba el ejercicio libre de la profesión y el desmantelamiento del rígido y hermético funcionamiento del gremio, que limitaba en gran medida la creación e imponía a las obras y a sus autores una restrictiva consideración manual-artesanal, en un corto espacio de tiempo los pintores locales consiguieron ponerse a la vanguardia en esos propósitos; el primer paso significativo tuvo lugar en 1666, año en que decidieron abandonar la cofradía de San Lucas, que hasta entonces compartían con los doradores, y pasaron a denominarse «profesores de pintura» y a ejercer por libre su actividad profesional, si bien la sanción oficial se produjo tan sólo once años después, cuando en las Cortes de 1677-1678 obtuvieron del monarca el reconocimiento del carácter liberal de su actividad. No obstante la consecución de este logro, sin parangón en el resto de España y respecto de las demás manifestaciones artísticas, todo parece indicar que la iniciativa y el empuje mayor provino de una minoría de pintores, liderados por el influyente Jusepe Martínez, mientras el resto permaneció ajeno a tales disquisiciones. Hemos de pensar que la amplia demanda de pintura provocó la incorporación al oficio de personas de muy variada formación que, una vez aprendidos los rudimentos, e incluso sin esa base y desde la posición de practicones o de simples aficionados, realizaban una pintura repetitiva en los asuntos, mecánica en su ejecución y sin grandes aspiraciones en cuanto a su resultado artístico. Todos ello motivó la aparición y asentamiento en la historiografía de dos categorías de pintores, la de los artistas y la de los artesanos, distinción que sin embargo se nos antoja de difícil aplicación y simplifica en exceso la compleja y diversa realidad de la pintura seiscentista. Un buen ejemplo de la dificultad de adscribir a cada artífice en alguno de esos dos grupos es el propio Berdusán, en quien parecen concurrir los rasgos de ambas categorías, sin que ello suponga una minusvaloración o considera-

ción peyorativa de su valía como pintor.

En todo caso, con o sin gremio, los talleres funcionaban de facto como escuelas artísticas, aunque en ellos se siguieran unos métodos más intuitivos y empíricos que reglados y sistematizados; la base del aprendizaje siguió siendo pues, hasta la fundación en el siglo XVIII de las primeras academias –tras una primera tentativa a finales del siglo XVII–, la relación entre maestro y discípulo, lo que garantizaba la continuidad del taller, fomentaba el establecimiento de lazos de sangre y propiciaba la perpetuación del estilo, la «manera» y el talante de aquél.

Por otro lado, las pretensiones de los pintores por mejorar su status y consideración social, reflejo de la aspiración generalizada por medrar en la escala social, dieron lugar a una rica tratadística, repleta de tópicos y de argumentaciones retóricas, que en Aragón produjo como único pero jugoso fruto los famosos Discursos practicables del pintor y erudito Jusepe Martínez (figs. 3 y 4), y también tuvo su repercusión en los aspectos contractuales, pues conforme avanza la centuria disminuyen en la documentación notarial las capitulaciones y concordias (contratos) y ápoacas (recibos de pago), lo que indica que los artistas comenzaron a contratar directamente, bien de palabra o mediante documentos privados, y esta misma práctica se hizo habitual en las subcontratas de las pinturas para los retablos.

Liberados de los condicionantes y limitaciones en el ejercicio profesional derivados del control inherente al sistema gremial, los artistas difícilmente podían escapar a otras servidumbres no menos importantes: la voluntad del cliente, que imponía los temas y la forma de abordarlos (directamente o a través de mentores), la moral pública y el «decoro» (entendido como la adecuación entre fondo y forma) y, por supuesto, la censura eclesiástica, que de acuerdo con los preceptos emanados del concilio de Trento antepone la finalidad doctrinal-pedagógica y la defensa de la fe a los valores puramente artísticos de las obras. Como es lógico, estas cortapisas afectaban sobre todo a la pintura religiosa, que representaba un alto porcentaje –entre un sesenta y un ochenta por ciento– de la producción total, y a los pintores que, como Berdusán, se especializaron en este tipo de asuntos.

#### EL TALANTE ARTÍSTICO

Si agrupásemos a los pintores según su forma personal de afrontar el hecho artístico, Berdusán pertenecería a un tipo de artista ampliamente representado en el Barroco español caracterizado por su actividad profesional sin alardes ni excesos, sin episodios llamativos en su biografía ni disquisiciones o preocupaciones conceptuales y eruditas; pintores que, aunque alcanzaron cierta fama y prestigio, no gozaron de honores, distinciones, cargos u otras mercedes. A gran distancia, en el extremo opuesto de esta clasificación, se encontrarían artífices como el ya citado Jusepe Martínez, pintor de la generación anterior y tratadista excepcional, cuyas diferencias con aquél rebasan con mucho el ámbito propiamente 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, pues a diferencia de otros artífices de los que se han conservado textos autógrafos en forma de cartas, diarios, cartillas u otros escritos que nos ayudan a configurar su pensamiento artístico, o testimonios documentales de sus bibliotecas, en el caso del ejeano



3. Jusepe Martínez, Autorretrato con su hijo Jerónimo José (detalle). Hacia 1650-1660. Museo de Zaragoza.

la ausencia de este tipo de informaciones es total. Asentado en Tudela, donde instaló su taller, realizaría viajes esporádicos para contratar trabajos y, una vez ejecutados, para entregarlos a sus clientes y ajustarlos y retocarlos in situ (sobre todo en el caso de pinturas para retablos); desplazamientos que le servirían además para darse a conocer, establecer contactos y ver obras de otros artistas que le permitirían estar al corriente de la actualidad artística. Dotado de un buen oficio, aunque limitado a la técnica del óleo sobre lienzo, y de un modo de pintar rápido y abreviado aprendidos en el contacto con obras y artífices de la escuela madrileña (los Carreño de Miranda, Camilo, Rizi, Herrera el Mozo...), conectó bien con el gusto y la sensibilidad de la época que le tocó vivir, lo que le permitió asumir abundantes empresas artísticas en un extenso territorio. Encargos de muy variada entidad, que van del gran retablo de altar al cuadro de caballete, en todos los casos de temática religiosa –el género más común del momento, 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 su producción no parece tan desmesurada una vez depurado su catálogo y la disparidad podría explicarse por otros motivos como la entidad del encargo, la relevancia del comitente o el importe de la obra.

Ajeno, hasta donde sabemos, a los movimientos reivindicativos de los pintores para





4. Josepe Martínez, Discursos practicable del nobilísimo arte de la pintura (edición a cargo de Valentín Carderera). Madrid, Imp. Manuel Tello, 1866. Aunque escrito a comienzos de la década de 1670, este importante tratado artístico no fue publicado hasta 1853 (con notas y prólogo a cargo de Mariano Nougés Secall) pero ya en el siglo XVIII circulaban copias manuscritas.

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 en letras mayúsculas, en casos especiales– (figs. 5 y 6) 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 (reconocimiento de una obligación para ejecutar un trabajo por una cantidad pactada) y ápoças 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 obras –la fuente primera y principal– que permita sacar de ellas toda la información posible.

Mucho más complicado, cuando no imposible, es valorar otro tipo de labores pictóricas –algunas efímeras y en ocasiones no propiamente artísticas– que casi todos los pintores estaban obligados a realizar, como la restauración y actualización de pinturas, el diseño y ejecución de adornos pictóricos para arquitecturas provisionales, la realización de cartones para tapices o de escenografías teatrales, motivos heráldicos, monumentos de Semana Santa, retablos fingidos (pintados o de perspectiva), la decoración de carruajes, pinceladuras (pinturas ornamentales), cielos rasos... En este sentido, resulta curioso que, dadas las intensas relaciones personales y profesionales que Berdusán mantuvo desde los inicios de su trayectoria artística –e incluso antes, por vinculación familiar– con los más importantes talleres escultóricos navarros y aragoneses del momento (v. gr. los Gurrea, Sebastián de Sola y Calahorra, Pedro Salado, Francisco Franco...), no haya quedado ningún testimonio de su intervención en el dorado, estofado y encarnado de imáge-

nes y retablos, como tampoco la hay de su participación en decorados teatrales, especialidad ésta que fue cultivada por otros artífices coetáneos y para la que la pintura del ejea- no resultaba muy apropiada, tanto por su estilo desenvuelto en los grandes formatos como por la presencia recurrente de ambientaciones con arquitecturas en profundidad, balastradas, disposición en planos de las figuras y personajes en *répoussoir*, cortinajes y uso de la perspectiva atmosférica (fig. 7). En cambio, sí disponemos de una información –punctual– sobre su temprana implicación en el adorno pictórico y los jeroglíficos del arco triunfal levantado en 1656 por el gremio de carpinteros de Tudela con motivo de la llegada de la reliquia de Santa Ana a la ciudad, y también acerca de su contribución a la restauración y repinte de obras ajenas, como demuestran el encargo en 1680 del aderezado del retra-

5. Vicente Berdusán, Transfiguración del Señor en el monte Tabor (detalle). 1689. Daroca (Zaragoza), iglesia de Santo Domingo de Silos, retablo de la Transfiguración.



6. Vicente Berdusán, El milagro de la rueda (detalle). 1672. Museo de Zaragoza.



to del rey Felipe III del Ayuntamiento de Tudela, o el contrato firmado en 1669 con el citado Sebastián de Sola y el maestro de obras de la colegiata de Tudela, Agustín de Ichaso, para la restauración del retablo mayor del templo, una vez que el Cabildo tudelano desechó la idea de construir un nuevo mueble litúrgico.<sup>2</sup> Finalmente, de otras especialidades como la pintura de carruajes, de las que sí hay alguna noticia protagonizada por otros artistas, Berdusán nos dejó un magnífico testimonio iconográfico en su cuadro El milagro de la rueda (1672; Museo de Zaragoza), pintado para el monasterio de Veruela (fig. 8).

El gran número de obras que realizó debió de procurar a Berdusán un nivel de vida desahogado y le permitió 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 de gran formato hacía uso de varias piezas de tela unidas por gruesas costuras que en ocasiones son visibles por el anverso, y sólo en algunos encargos de bajo presupuesto recurre a aprovechar retazos de tela e incluso a reutilizar lienzos ya pintados.

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, y se hace



7. Vicente Berdusán, Conversión del duque Guillermo de Aquitania por San Bernardo (detalle). 1673. Museo de Zaragoza.

bien visible como en la Muerte de San Francisco Javier (1678; colección particular). 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 distingue 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 póstuma de su existencia en las capitulaciones matrimoniales de dos de sus hijos, Felipe y Carlos, protocolizadas ambas en 1697, en las que se aportan como dote «quadros y borrões [...] estampas y rasguños» 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», respectivamente. De todos ellos sólo conocemos un ejemplar conservado (Madrid, Biblioteca Nacional), correspondiente a cuatro porciones que integran la techumbre de la capilla de San Joaquín en la catedral oscense. Por cierto que esta obra (fig. 9) 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 por 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 acometió la pintura de pechinas recurrió también al óleo sobre tela, mostrando su desconocimiento o limitación respecto de las técnicas habituales de la pintura mural (buon fresco y fresco seco), lo que 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.

Fiel a la técnica más tradicional de la pintura, Berdusán muestra su dominio del medio encarando formatos medianos y grandes, idóneos para desarrollar su estilo y muy adecuados a la estética del pleno Barroco, con el que adquieren gran protagonismo visual los grandes cuadros de altar y los ciclos historiados (fig. 10). Estas generosas dimensiones se compadecen bien con su modo de pintar y confieren un valor añadido a sus obras; valgan



8. Vicente Berdusán, El milagro de la rueda (detalle).  
1672. Museo de Zaragoza.

en este sentido las palabras autorizadas de Peter P. 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».<sup>3</sup>

En cuanto al estilo, en la dicotomía dibujo-color, omnipresente en la literatura artística de la Edad Moderna, Berdusán se inclina 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 diseño queda hábilmente enmascarada por una pincelada valiente y suelta, el uso de armonías cromáticas claras de tonos predominantemente cálidos y 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 toque impresionista en algunos detalles y de una notable calidad en la captación de calidades y texturas (figs. 11 y 12), y así se mantuvo, sin apenas altibajos, hasta fines de la década de 1680, para iniciar entonces un ligero 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 todos ellos –como el uso de formatos más reducidos– que parecen denotar una pérdida progresiva de energía, achacable tal vez al deterioro físico natural de sus últimos años de vida.

En sus primeras obras se dan ciertos rasgos arcaicos que atañen al tratamiento pictórico (pincelada apretada, modelados duros, colores saturados y sin matices, sequedad y rigidez en las figuras) y al modo de componer, como demuestra la incorporación de escenas historiadas en los planos secundarios cuyo protagonista aparece también como figura principal en el primer plano; este sistema de visión múltiple y simultánea es utilizado por Berdusán en el San Miguel arcángel (1660; colección particular), en los lienzos de santos obispos (1668) de la capilla de San Joaquín, en el San Acacio de Biota (1670) y aún en el gran cuadro de altar que preside la capilla de San Martín en la seo oscense (1671), pero es abandonado a partir de entonces.

En 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, 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 (los ya citados Camilo, Rizzi, Carreño, Herrera el Mozo...) y continuada también por una pléyade de discípulos, los llamados «dii menores» (divinidades menores), generación malograda por la muerte temprana de muchos de sus integrantes de la que formaron parte, entre otros, Mateo Cerezo el Joven, 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, sin desmerecer en absoluto en calidad artística.

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 con-



9. Cúpula de la capilla de San Joaquín. Huesca, iglesia catedral.

tención 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 animados «por un alma ajena»,<sup>4</sup> rostros fugados en escorzo que llegan incluso al «perfil perdido», disposición variada de las manos y acusada gestualidad con la que se pretende representar los affetti (afectos, emo-



10. Retablo mayor. Huesca, iglesia parroquial de Santo Domingo y San Martín.



11. Vicente Berdusán, San Vicente (detalle). 1678. Huesca, Museo Diocesano y Catedralicio, almacén.



12. Vicente Berdusán, San Joaquín y la Virgen Niña (detalle). Hacia 1676-1680. Magallón (Zaragoza), iglesia parroquial de San Lorenzo, retablo mayor.



ciones o estados del alma), y mantos agitados que son la representación plástica del numine afflatur (soplo o inspiración divina);<sup>5</sup> 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 (fig. 13). 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 (fig. 14). 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 los sentimientos, 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 madrileños, pero incorporando unos estilemas que los identifican. Son rostros lánguidos que, aunque lejanamente, recuerdan la sensualidad y morbidez (blandura, delicadeza, ternura sentimental) de Correggio, artista que en algunas obras se convierte, tal como expresó Weisbach,<sup>6</sup> 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 y rostros enjutos de pómulos salientes (figs. 15 y 16). Muy característicos son los niños y angelotes, de carnes rosáceas o nacaradas, contundentes en sus anatomías desnudas, mofletes hinchados y pelo rubio ensortijado (fig. 17).

#### ASUNTOS Y TEMAS. BERDUSÁN, ¿PINTOR RELIGIOSO?

Hasta donde conocemos, en su producción aragonesa Berdusán cultivó exclusivamente la temática religiosa, y al igual que ocurre con otros muchos pintores de su generación opta por asuntos amables y evita 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 (v.gr. el lumina tegens digits –proteger los ojos de la luz con la mano– de las teofanías). 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 (fig. 18).

Omnipresente en sus cuadros está el elemento sobrenatural, bien se trate de glorificaciones y vidas de santos, episodios místicos y taumatúrgicos, 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, el Espíritu Santo en forma de paloma o bajo aspecto humano, el Niño Jesús sobre el monograma de su nombre y otros seres que habitan en el mundo celeste (v. gr. personajes veterotestamentarios como David o Moisés, o santos que se muestran en su apoteosis) (fig. 19); 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



13. Vicente Berdusán, Asunción de la Virgen (detalle). 1672.  
Huesca, iglesia parroquial de Santo Domingo y San Martín, retablo mayor.

donde termina lo «real» y donde comienza lo «visionario».

En la producción aragonesa encontramos, como es lógico, asuntos que pertenecen al repertorio de Berdusán 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, episodios evangélicos de la vida de Cristo y de la Virgen, la Sagrada Familia (en sus distintas configuraciones, incluida la Trinidad de la Tierra o Doble Trinidad), San Miguel arcángel combatiendo al demonio como príncipe de las milicias celestiales o interviniendo en asuntos humanos, santos de reciente canonización (Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Jesús, Felipe Neri...), glorificaciones y desposorios místicos de santos y mártires (Catalina de Siena, Martín de Tours, Bárbara, Rosa de Lima, María Magdalena de Pazzi, etc.), San Antonio de Padua con el Niño, Santiago en la batalla de Clavijo, San Francisco Javier como evangelizador y misionero –sólo o bautizando infieles en la India– o en sus últimos momentos, y la Inmaculada, para la que define una tipología estilizada y dinámica a partir de un modelo ajeno más contundente y estático (fig. 20). Santa Teresa se presenta como escritora, pero también en el episodio de la Transverberación, y asimismo conversando con San Juan de la Cruz sobre la Santísima Trinidad en el conocido trance de la levitación. San Francisco de Asís ora



14. Vicente Berdusán, La Visitación. H. 1681. Daroca (Zaragoza), colegiata de Santa María de los Corporales, retablo de la capilla de la Purísima (o de Santa Isabel).

ante el Crucifijo o recibe los estigmas, imágenes ambas que podrían interpretarse como jeroglífico de su condición de émulo de Cristo. San Martín aparece en distintas situaciones –no sólo en el conocido episodio de la capa– mostrando su caridad para con los necesitados, y también haciendo gala de su humildad hasta el momento del tránsito. La Magdalena se muestra como pecadora arrepentida. 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 y postrer lance de su dormición, rodeado de María, Jesús, Dios Padre y los arcángeles. Los Niños de Pasión y, en general, los asuntos prefigurativos, redencionistas y soteriológicos están bien representados, y suelen adoptar la forma de cuadros de peque-

15. Vicente Berdusán, San Francisco Javier evangelizador y misionero (detalle). H. 1696-1697. Encinacorba (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa María.



ño 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 y en cuadros de caballete como la Adoración del Dulce Nombre de Jesús (1670; 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 (fig. 21) y La pesca milagrosa (o Vocación de los santos Pedro y Andrés) 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 (1684; paradero desconocido), 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 e incluso política) tiene 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 las obras dedicadas a San Acacio, San Martín de Tours, San Lorenzo, San Vicente, la Virgen del Pilar, San Atilano o Nuestra Señora de Magallón.

No obstante esta dedicación exclusiva a la temática más demandada en el siglo XVII, una observación atenta de sus pinturas nos desvela que el pintor no desperdiciaba la ocasión para introducir elementos que podrían considerarse, de manera aislada, como una concesión o guiño caprichoso a géneros profanos como el bodegón, el paisaje, la pintura



16. Vicente Berdusán, Desposorios místicos del Niño Jesús y Santa Catalina de Siena (detalle). Fecha imprecisa. Museo de Zaragoza.



17. Vicente Berdusán, Santa Ana y el Niño Jesús (detalle). H. 1671-1673. Museo de Zaragoza.



18. Vicente Berdusán, Glorificación de San Acacio. 1670. Biota (Zaragoza), casa parroquial.

de historia y costumbrista e incluso la mitología y el retrato. Como ejemplo de esta integración sutil de lo profano en lo religioso tenemos las magníficas bandejas de frutas que encontramos en *La caridad de San Martín de Tours* (Huesca, Museo Diocesano), en el *San Joaquín y la Virgen Niña* (Museo de Zaragoza) o en el *San José con el Niño* (Hecho, Iglesia parroquial); o los magníficos fondos naturales del *San Francisco de Asís en oración* (Huesca, convento de MM. capuchinas) *San Benito de Nursia* y *El milagro de la rueda* (Museo de Zaragoza) (figs. 22 y 23); o episodios biográficos narrados con la precisión y el ambiente propios de la pintura de historia, como ocurre en *La conversión del duque Guillermo de Aquitania* (ídem); o la representación de grupos humanos tratados con proximidad y voluntad descriptiva, como en el *San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza* (ídem.); o la figura femenina (¿la diosa Fortuna?) portando el cuerno



19. Vicente Berdusán, Levitación de San Juan de la Cruz (detalle). Fecha imprecisa. Tarazona (Zaragoza), convento de Santa Ana de MM. carmelitas descalzas.

de la abundancia que descubrimos junto a la puerta del carruaje en El milagro de la rueda (fig. 8). O los rostros con intención individualizadora –debido sin duda al uso de modelos del natural– tras los que intuimos retratos encubiertos, como en la Asunción de la Virgen (Huesca, Iglesia de Santo Domingo y San Martín) (fig. 13) o en el grupo humano de San Bernardo curando enfermos. Próximo a lo que hoy consideramos un retrato psicológico estaría el Obispo bautizando (fig. 24), si el protagonista resultara ser, como pensamos, el patriarca Juan de Ribera, aunque la escena en su conjunto tenga también un acusado sentido sacramental. Por no hablar de ciertos detalles naturalistas como anaqueles con vajillas de plata, ampollas de vidrio, cántaros, jarras de pico, joyas, flores y animales (ovejas, perros, caballos, peces...) (figs. 25 y 26) que aportan verosimilitud a las escenas e invitan a una observación reposada, si bien cabría también interpretar estos elementos un tanto licenciosos como un divertimento por parte del artista o como una válvula de escape que le permitiera liberarse de las limitaciones que suponían la plasmación de un asunto religioso y las imposiciones y gustos de los clientes.

Acerca de las motivaciones que justifican la elección de un tema determinado –lo que podríamos llamar las «fuentes devocionales»–, disponemos de un magnífico ejemplo 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 entienden 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. Del mismo modo, conocer las inclinaciones devocionales del canónigo oscense José Santolaria o del obispo de Tarazona Bernardo Mateo Sánchez del Castellar resulta imprescindible para comprender los asuntos pintados por Berdusán en la capilla de San Joaquín de Huesca y en dos retablos de Ojos Negros (Teruel), respectivamente. En otras ocasiones, la presencia de un santo determinado obedece a una advocación y culto históricos que se han de mantener, o simplemente se debe a su condición de patrón del comitente, como parece suceder en uno de los grandes cuadros procedentes de la capilla de San Martín de Tours, donde aparecen San Juan Evangelista y María Magdalena en honor a los propietarios de la capilla, los condes de Atarés Juan Sanz de Latrás y Magdalena Agullana, o en el retablo mayor de la iglesia de Villafranca de Ebro (Zaragoza), dedicada a San Miguel por el infanzón Juan Miguel Íñiguez y Eraso, señor del lugar.



20. Vicente Berdusán, Inmaculada Concepción. 1694. Ojos Negros (Teruel), ermita de Santa Engracia.





21. Vicente Berdusán, Entrega de las llaves a San Pedro. H. 1681. Daroca (Zaragoza), colegiata de Santa María de los Corporales, retablo de la capilla de la Purísima (o de Santa Isabel).



22. Vicente Berdusán, San Benito de Nursia (detalle). H. 1671-1673. Museo de Zaragoza.

Berdusán parece conectar plenamente con la sensibilidad contrarreformista y pone su arte al servicio de la Iglesia triunfante con programas que o bien ensalzan las órdenes religiosas y 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 dados por los correspondientes mentores iconográficos, o que se limitó a aplicar soluciones ya probadas con éxito que no planteaban problemas en su contenido doctrinal ni amenazaban el necesario «decoro». La función de mentores solía recaer en religiosos de sólida formación, como lo eran el jesuita Tomás Muniesa, confesor de los duques de Villahermosa, quien dio el programa iconográfico para su capilla de San José, y otro miembro de la Compañía, el P. Martín Alfonso, a quien correspondería el de la capilla de San Joaquín, mientras el cisterciense Miguel Ramón Zapater y López haría lo propio para el lote de pinturas del monasterio de Veruela.

En cualquier 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 componer y, en función de la capacidad del pintor, aseguraba en parte el éxito de la empresa.

#### REFERENCIAS PICTÓRICAS Y MODELOS GRÁFICOS

En el siglo 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»,<sup>7</sup> y menos todavía en el caso del ejeano, en el que casi nunca se observa una copia servil, un «hurto» (en palabras de Acisclo A. 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», o la utilización parcial (una figura o grupo de figuras) de una estampa. En algunos casos, las pinturas de Berdusán parecen haber sido construidas a partir de la suma de elementos de variada procedencia, lo que a veces incide negativamente en el resultado final, que ofrece el aspecto de un collage invertido, peligro del que ya alertaba Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649). También se aprecia su especial querencia por ciertos motivos, como ocurre con la mujer que lleva de la mano a un niño en la *Presentación del Niño Jesús en el templo* grabada por Michel Dorigny a partir de una pintura de Simon Vouet, cierre compositivo que el ejeano incluye en al menos tres obras (figs. 27 y 28).

La localización de referentes y modelos ayuda a comprender los modos de trabajo del artista y la manera en que se producía la transmisión de influencias y préstamos artísticos, y nos da idea de las imágenes que conformaban su universo visual. Cabría diferenciar, no obstante, lo que denominamos referencias pictóricas, que requieren, por su carácter 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 la producción de artistas como Juan Carreño de Miranda (figs. 29 y 30) y Francisco Camilo, lo que avala una formación madrileña que, por el momento, no cuenta con testimonio documental alguno. No obstante, 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 geográficamente, como los sevillanos Juan de Valdés Leal y Bartolomé E.



23. Vicente Berdusán, El milagro de la rueda (detalle). 1672. Museo de Zaragoza.

Murillo. Algunas de estas similitudes, sin embargo, no exigirían necesariamente un contacto personal con las piezas –ni por supuesto con sus autores–, y podrían explicarse por la confluencia en el uso de idénticos repertorios de imágenes de amplia difusión y de un mismo lenguaje pictórico. Por ello, y aun a riesgo de ser ambiguos y poco precisos, debemos hablar de «evocaciones», «recuerdos» o «modelos visuales», expresiones que no implican la influencia directa y concreta de una obra o de un autor.

En cuanto al grabado,<sup>8</sup> medio principal –aunque no exclusivo– de difusión masiva de modelos, observamos cómo Berdusán hace uso, indistintamente, de estampas obtenidas a partir de originales renacentistas, manieristas y clasicistas, y de las más novedosas de origen flamenco (Rubens, Van Dyck), 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 hábilmente 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 Beatrizet, Niccolò Nelli o Ludovico Ciamberlano. Sin salir del ámbito italiano, también ejercieron un fuerte influjo las creaciones de Antonio Tempesta (figs. 31 y 32), Guido Reni (traducido por Juan de Noort y Gilles Rousselet) y Federico Barocci (Egidius Sadeler), y en menor medida las de los Carracci (interpretados por Giuseppe Maria Mittelli, quien también pasó a la plancha los diseños esculpidos por Alejandro Algardi), Lázaro Baldi (grabado por Albert Clouet) (fig. 33), Orazio Samacchini (que lo fue por Domenico Tibaldi) y el flamenco afincado en Roma Francesco Duquesnoy (algunas de cuyas esculturas pasaron a soporte bidimensional gracias a Pietro del Po). De los artistas franceses, es preciso destacar a Simon Vouet, reproducido por



24. Vicente Berdusán, Obispo bautizando. 1684.  
Paradero desconocido.

Michel Dorigny y Pierre Daret, y a mayor distancia Charles le Brun, grabado por Gerard Audran o Gilles Rousselet. En cuanto a los artífices alemanes, flamencos y holandeses, resulta bien patente la incidencia en el arte del ejeano de los diseños de Maarten van Heemskerck, Martín de Vos, Hendrick Goltzius, Karel van Mander, Jan Van der Straet (Stradanus), 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, Jacob de Gheyn, Adam Elsheimer, Philippe Galle, el citado Goltzius, Adrian Collaert, Schelte Bolswert, Lucas



25. Vicente Berdusán, San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza (detalle). 1672. Museo de Zaragoza.

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 y Gregorio Fosman y Medina.

A esta abultada nómina habría que añadir algunas conocidas 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, en el que únicamente conocemos con certeza de la existencia de obras de Carreño de Miranda. Tampoco sería extraño que, en ciertas ocasiones, los modelos le fueran aportados por el propio cliente o por el mentor iconográfico, en cuyo bagaje cabría incluir también las fuentes literarias que servirían de apoyatura iconográfica y doctrinal, y entre las que destacan los Evangelios (canónicos y apócrifos), La leyenda dorada de Jacobo de la Vorágine y la literatura hagiográfica (vidas de santos).<sup>9</sup>

#### PROMOTORES Y CLIENTES



26. Vicente Berdusán, Desposorios místicos del Niño Jesús y Santa Catalina de Siena (detalle).  
Fecha imprecisa.  
Museo de Zaragoza.

Berdusán y su taller tudelano se convirtieron, en el último tercio del siglo XVII, en uno de los principales suministradores de pintura sacra para un extenso territorio que abarcaba Navarra y Aragón, con una menor presencia en País Vasco y La Rioja. 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 que cultivó desde muy temprano. A estas razones cabe añadir otra menos tangible pero igualmente importante: Berdusán supo conectar, de forma consciente o intuitiva, con el espíritu de la época que le tocó vivir, y en su pintura se dan gran parte de los rasgos que definen el concepto de «barroco»: <sup>10</sup> 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, que pretendía hacer inmediato y aprehensible lo sagrado; valoración de lo apariencial 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 proce-



27. Michel Dorigny según Simon Vouet, Presentación del Niño Jesús en el templo (grabado).

dimiento de suspensión, método proactivo que involucra al espectador y le invita a completar lo que en la obra falta o sólo se insinúa.

Por otro lado, la demanda de pintura era enorme, no sólo para acometer la dotación artística (retablos y cuadros de caballete) de las nuevas y abundantes fundaciones religiosas que dieron lugar a la formación de auténticas ciudades-convento (como lo era Tudela y también lo fueron Huesca, Calatayud o Daroca) o los numerosos templos nuevos o remodelados que deseaban renovar y actualizar su decoración y mobiliario litúrgico, sino también para atender a las exigencias –más modestas pero no menos exigentes– de la devoción privada. Ambas dimensiones, pública y privada, lejos de ser independientes, suelen mantener estrechas vinculaciones, de forma que la realización en un lugar determinado de una obra de cierta entidad (v. gr. las pinturas para un retablo o una serie de cuadros de gran formato) suele verse acompañada por la presencia de otras obras aisladas más reducidas en dimensiones que eran encargadas al mismo artista por un deseo de emulación o de prestigio. La pintura se benefició también de las exigencias culturales



28. Vicente Berdusán, Tránsito de San Martín de Tours (detalle). 1678. Huesca, Museo Diocesano y Catedralicio.



29. Juan Carreño de Miranda, Fundación de la orden trinitaria (det.). 1666.  
París, Museo del Louvre.

y litúrgicas y de la demanda provocada por la exuberante devoción a los santos y por el auge que experimentaron el culto mariano y los sacramentos. A este fenómeno no fue ajena la práctica del mecenazgo y la promoción artística, entendidos como signo de distinción social pero también como vía de expiación y manifestación externa de piedad.

La clientela aragonesa de Berdusán no presenta características singulares y responde en su diversidad a la pauta general, de forma que podemos ver ejemplificada toda la casuística en lo que a la tipología de comitentes se refiere (religiosos, civiles y mixtos –como las cofradías o hermandades–). No obstante, las dificultades económicas obligaron en muchos casos a recurrir a una financiación múltiple, de manera que los trabajos importantes pagados por una sola persona o entidad son excepción. En este sentido, es de destacar la colaboración entre la parroquia, las cofradías, el concejo y los jurados de Magallón, que dio como resultado el más importante conjunto de retablos con pinturas (el mayor y tres colaterales) ejecutado por Berdusán, quien además pintó para los marqueses de Urrea, linaje con casa blasonada en la localidad, un cuadro de la Trinidad de la Tierra (1681; San Sebastián, monasterio de Santa Teresa de MM. carmelitas descalzas) (fig. 34). En Daroca debemos al Cabildo de la colegiata de Santa María el gran retablo que preside la capilla de la Visitación, y tal vez dos magníficos lienzos, San Jerónimo confortado por los ángeles y La pesca milagrosa cuyo destino original fue la nueva sacristía del templo; en los pagos de estas obras, además de poner en juego los caudales de varias administraciones colegiales, se implicaron a título particular algunos canónigos adelantando





30. Vicente Berdusán, San Carlos Borromeo administrando la comunión al beato Luis Gonzaga (detalle). 1693. Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, capilla de San José.

cantidades o comprometiendo el dinero de sus rentas, y al menos dos de ellos (Pedro Arguedas y Gerónimo Vilana) poseían cuadros de Berdusán que fueron, como en Magallón, consecuencia lógica de los encargos de mayor entidad, como también lo fue el lienzo de la Transfiguración que el ejeano pintó para el retablo que la familia Orera tenía en su capilla de la iglesia zarocense de San Miguel.

Las órdenes religiosas no sólo fueron receptoras o beneficiarias pasivas de encargos ajenos, y tomaron la iniciativa en algunos proyectos importantes, como demuestra el espléndido conjunto pictórico (doce lienzos, cuatro de ellos de gran formato dedicados a la vida de San Bernardo) ejecutado en la década de 1670 para los cistercienses del Real Monasterio de Santa María de Veruela (fig. 35), y que se enmarca en un proceso más amplio de renovación y ampliación del cenobio motivado por las nuevas exigencias de espacio y por la necesidad de actualizar algunas dependencias concretas; actuaciones que hicieron que Veruela alcanzase en el último tercio del siglo xvii su máximo crecimiento.<sup>11</sup> Berdusán trabajó también para los dominicos aragoneses, y prueba de ello es el retablo de la antigua iglesia del convento de Santo Domingo en Huesca y, en Zaragoza, los lienzos de San José y el Niño Jesús (fig. 36), procedente del colegio de san Vicente Ferrer, y de los Desposorios místicos del Niño Jesús y Santa Catalina de Siena del convento de Santa Fe, ambos en el Museo de Zaragoza.

Los propios religiosos, normalmente pertenecientes al alto clero (prelados y prebendados) se involucraron de forma individual en la tarea de enriquecer la dotación artística





rias, ídem), el San Francisco Javier de Encinacorba o el retablito colgante de la Inmaculada de la parroquia de Fuendejalón.

Un porcentaje significativo de la producción aragonesa de Berdusán respondió a encargos de la alta nobleza, destinados como los anteriores a ornamentar iglesias y conventos. Así, los condes de Atarés pagaron la ornamentación de su capilla de San Martín de Tours en la seo oscense, y también financiaron, por su vinculación familiar con la fundadora, la fabrica del convento de capuchinas en la misma ciudad y parte de su dotación artística, en la que se incluían tres retablos (el mayor y dos colaterales) (fig. 38). El conde de Fuentes también contribuyó con abultadas rentas a la erección del convento del Carmen de PP. carmelitas descalzos en la turolense Gea de Albarracín, perteneciente a su dominio temporal, al que se destinaron dos muebles litúrgicos dedicados a Santa Teresa de Jesús y Santa María Magdalena de Pazzi. Los duques de Villahermosa favorecieron a nuestro pintor con importantes encomiendas (Zaragoza, Los Fayos, Tarazona), entre las que destaca el ciclo eucarístico de la capilla de San José, que como ya se ha dicho 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 eucarística (fig. 39). 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, patrón de esa localidad cincovillesa, si bien hasta el momento no se ha hallado constancia documental alguna.

La baja nobleza, representada por algunas familias que gozaron de buena posición, mostró su deseo de emulación de la alta e hizo méritos para el anhelado ascenso social desempeñando también el papel de comitente. A este grupo pertenecerían los ya citados Orera, o los por ahora anónimos propietarios de la capilla de San José en la iglesia de las Santas Justa y Rufina en Maluenda, de los que sólo conocemos su condición infanzona y su heráldica. Algunos miembros de la burguesía mercantil con idénticas aspiraciones vieron también en la promoción y mecenazgo artísticos un buen medio, bien visible, para conseguir metas más altas; el caso más evidente lo encontramos en el infanzón Juan Miguel Íñiguez y Eraso, señor de Villafranca de Ebro desde 1675, quien tras su intensa labor y una considerable inversión económica en el magnífico conjunto palacial de esta localidad obtuvo en 1703 del rey Felipe V el título de marqués; a él se debe el gran retablo mayor de lo que fue antigua capilla privada y hoy es iglesia parroquial.

Otro aspecto no menos interesante que tiene que ver con la clientela es el de las razones que motivaron 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 muchos casos las razones –mediatas o inmediatas– responden a circunstancias coyunturales que tienen que ver, sobre todo, con contactos o relaciones personales 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. Esta concurrencia de motivos pudo darse también en la capilla de San José, pues los duques de Villahermosa podían conocer la

obra de Berdusán en Veruela, fundación que visitaban con cierta frecuencia por su vinculación familiar histórica, y en el colegio jesuita de Zaragoza residía –y fue rector en dos ocasiones– el P. Martín Alfonso, estrechamente relacionado con los encargos oscenses y probable mentor de alguno de ellos. Una circunstancia múltiple pudo dar pie también al encargo verolense, que pudo llevarse a efecto bien por el paso obligado de algunos monjes (v. gr. los visitantes) por el colegio oscense de San Bernardo, muy próximo a la catedral, o bien por la intervención del monje Miguel Ramón Zapater, natural de Ejea de los Caballeros, coparroquiano y riguroso contemporáneo de Berdusán, 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 (fig. 40), sin embargo,



34. Vicente Berdusán, Trinidad de la Tierra. 1681. San Sebastián (Guipúzcoa), convento de Santa Teresa de MM. carmelitas descalzas.



35. Vista de conjunto del Real Monasterio de Santa María de Veruela.

lo más probable es que la elección del artista fuera responsabilidad del erudito fray Raimundo Lumbier (fig. 41), 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, como se ha dicho, de la actividad de Gaspar Berdusán como secretario del obispo Bernardo Mateo Sánchez del Castellar, aunque tal vez pudo existir una motivación más sólida –no comprobada– referida a la procedencia ejeana de una de las ramas de los Sánchez del Castellar.

En algunos pocos casos, la procedencia de las obras –y su paradero actual– continúa siendo una incógnita y pudo deberse a causas de difícil constatación, como donaciones de particulares, dotes de clérigos, herencias y particiones de bienes, traslado de comunidades religiosas a otras fundaciones, enajenaciones, desamortizaciones y expolios.

#### BERDUSÁN EN LA PINTURA BARROCA ARAGONESA

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). El artista ejeano no puede ser considerado el introductor de ese tipo de pintura, pues al menos desde la década de 1640 hay ya algunas obras (v. gr.



36. Vicente Berdusán, San José y el Niño Jesús. H. 1670. Museo de Zaragoza.

el gran lienzo de altar pintado en 1644 por Francisco Camilo para la capilla de las Santas Justa y Rufina en la Seo de Zaragoza) que apuntan en esa dirección, y como se ha visto las vinculaciones con lo madrileño son múltiples y cuentan con numerosos antecedentes,<sup>12</sup> pero sus trabajos en Huesca, que se inician h. 1668 en la capilla de San Joaquín, constituyen el albadonazo definitivo para que en la ciudad altoaragonesa –no así en Zaragoza, más reacia a la novedad por el fuerte arraigo del naturalismo, perpetuado por pintores como Jusepe Martínez– 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, Pedro Aibar o Jerónimo Secano, nacidos todos ellos en la década de 1630, formados en los mismos planteamientos estilísticos y con estancias madrileñas documentadas –en el caso de Vicente y Secano– o casi seguras –Aibar y el propio Berdusán–, iniciaron su actividad por esas mismas fechas, que además resultan cruciales para el cambio generacional, pues con la excepción de Juan Pérez Galbán, que

37. Escudo del obispo de Tarazona Bernardo Mateo Sánchez del Castellar. Ojos Negros (Teruel), iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar, retablo mayor.



muere en 1658, Jiménez Maza fallece en 1670 y Martínez cambió los pinceles por la pluma poco después, coincidiendo con el momento en el que Berdusán acumulaba ya importantes encargos.

Son pues estos artistas (Berdusán, Vicente, Aibar y Secano, a los que se une poco después Pablo Rabiella y Díez de Aux) los mejores representantes de esta 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 su entorno). 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 obliga a plantear con las debidas cautelas esta última afirmación.

Resulta complicado establecer la incidencia que pudo tener su arte en otros artistas, pues frente a lo que se pensaba en el pasado 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 siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII, lo que dificulta, de no existir constatación documental, establecer 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, normalmente anónimas, donde son perfectamente reconocibles sus estilemas, sobre todo la peculiar manera de trabajar los rostros y las poses y gestos de las figuras, pero con rasgos que revelan la distancia respecto del original; a este fenómeno, que denominamos «berdusanismo», corresponden una serie de piezas inferiores en calidad que se concentran en el ámbito turiasonense y aparecen también en lugares con obra autógrafa conocida, fechables a partir de 1690, es decir, cuando la actividad artística del ejeano tocaba a su fin, lo que puede interpretarse como un afán por aprovechar su fama y éxito. Los únicos nombres que podemos asociar, por el momento, con esta corriente berdusanesca, son los de José Eleicegui y Asensio, Andrés García Zárate y Carlos Berdusán, este último 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.

<sup>1</sup> Con el fin de facilitar la lectura continuada del texto principal y evitar redundancias en las notas,





38. Retablo mayor. Huesca, monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas, iglesia.

39. Vista de la cabecera de la capilla de San José, con el retablo mayor y la pintura mural de la bóveda de abanico. Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo.



hemos obviado en éstas las citas correspondientes a datos concretos de la vida y obra de Berdusán, que pueden encontrarse en la bibliografía más actualizada y completa: VV.AA., *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) (catálogo de exposición)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998. Y Juan C. LOZANO LÓPEZ, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*. Zaragoza, Prensas Universitarias, 2004 (edición electrónica).

- 2 La práctica de repintar retablos para actualizar su apariencia constituía una alternativa económica a la elaboración ex novo, como también lo era la fabricación de retablos fingidos; de lo primero tenemos otro interesante ejemplo en la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros, cuyo retablo mayor gótico (1438-1476), según José Felipe FERRER Y RACAX (*Idea de Exea. Compendio histórico de la muy noble, y leal villa de Exea de los Caballeros*. Pamplona, Ed. Imprenta Benito Cosculluela, 1790, p. 80) fue repintado en 1704; en esta tarea, a juzgar por las fotografías anteriores a la restauración que eliminó los añadidos barrocos, participó un pintor próximo a Berdusán y muy probablemente formado en su taller.
- 3 Carta de Rubens a William Trumbull, texto reproducido en Miguel MORÁN TURINA, *Peter Paul Rubens*, col. «El arte y sus creadores» núm. 21. Madrid, Historia 16, 1993.
- 4 Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del barroco. De poesía y pintura*, col. «Archivum» 13. Granada, Universidad, 1989, p. XXXVIII.
- 5 Werner WEISBACH, *El barroco, arte de la Contrarreforma* (introducción de Enrique Lafuente Ferrari). Madrid, 1942, cap. II.
- 6 *Ibidem*, p. 147.
- 7 Francisco J. SÁNCHEZ CANTÓN, en la presentación de: Rafael M. Durán. *Iconografía española de San Bernardo*. Poblet (Tarragona), Monasterio de Poblet, 1953, p. 13.
- 8 Una primera y excelente aportación a este tema la encontramos en: Pedro L. ECHEVERRÍA GOÑI, «Las fuentes gráficas en la obra de Vicente Berdusán», en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) (catálogo de exposición)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 85-101.

<sup>9</sup> Para la identificación y análisis de estas fuentes literarias, véase: LOZANO LÓPEZ, op. cit.

<sup>10</sup> José A. MARAVALL, La cultura del Barroco, col. «Letras e Ideas». Barcelona, Ed. Ariel, 1983, pp. 309

y ss.

<sup>11</sup> Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «La pintura barroca en el monasterio de Veruela», en Tesoros de

Veruela. Legado de un monasterio cisterciense (catálogo de exposición). Zaragoza, Diputación de

Zaragoza, 2006, pp. 284-301.

<sup>12</sup> Véase el texto de Ismael GUTIÉRREZ PASTOR en este mismo catálogo.



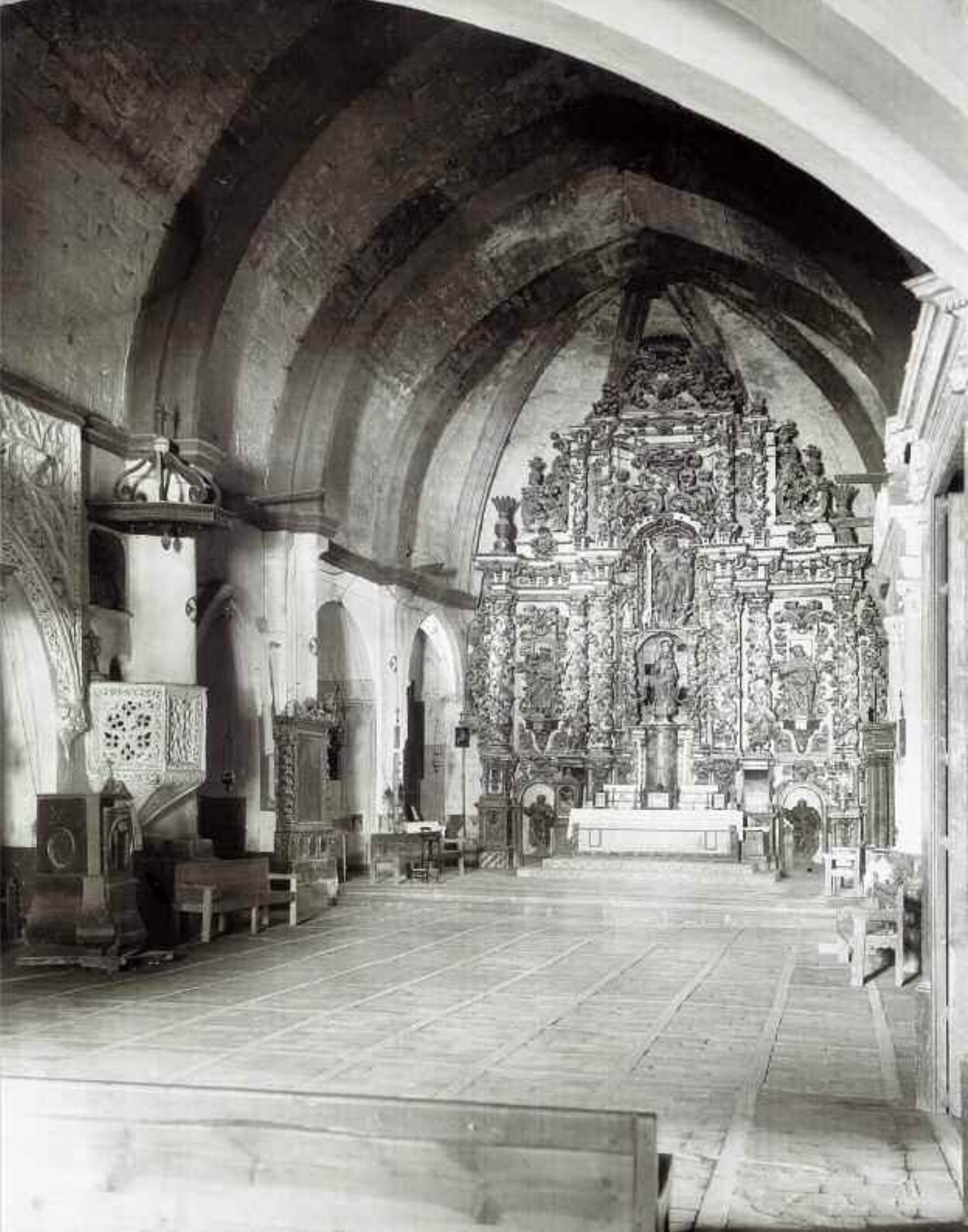
40. Retablo de la glorificación  
de Santa María Magdalena de Pazzi.  
Gea de Albarracín (Teruel),  
convento del Carmen  
de PP. carmelitas descalzos, iglesia.



41. R. Collin, Retrato de fray Raimundo Lumbier (grabado), en el frontispicio de: José Boneta y Laplana, Vida exemplar del venerable padre M. Fray Raymundo Lumbier... Zaragoza, Domingo Gascón, 1687.









# CRONOLOGÍA DE LA VIDA Y OBRA DE VICENTE BERDUSÁN<sup>1</sup>

Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA

Juan Carlos LOZANO LÓPEZ

- 1616, **octubre**. Matrimonio de los padres del pintor Vicente Berdusán (en adelante V. B.), Bernardo y Catalina Osorio, en la parroquia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza).
- 1632, **23 de enero**. Bautizo de V. B., hijo de Bernardo Berdusán y Catalina Osorio, en la parroquia de Santa María de Ejea de los Caballeros.
- 1633, **15 de mayo**. Bautizo de Margarita Saviñán, futura esposa de V. B., en la colegiata de Santa María de Tudela (Navarra).
- 1636, **23 de abril**. Confirmación de V. B. por el arzobispo de Zaragoza, Pedro Apaolaza, en Ejea de los Caballeros.
- 1637, **21 de septiembre**. Testamento de Francisca Osorio, tía materna de V. B. y esposa del pintor Hernando de Moros, en Tudela.
- 1638, **6 de marzo**. Fallecimiento de Francisca Osorio en Zaragoza.
- 1638, **30 de septiembre**. Segundas nupcias de Hernando de Moros con Gerónima Gormedino en la parroquia de San Gil Abad de Zaragoza.
- 1640, **octubre**. Fallecimiento de los padres de V. B. en un corto período de días. En el mes de diciembre del mismo año muere también su hermana mayor, Isabel Berdusán.
- 1642, **1643 y 1644**. Huérfano de padre y madre, V. B. es acogido en la casa taller de su pariente Juan de Gurreea, natural de Ejea de los Caballeros y creador del gran taller de retablistas en la capital de la Ribera.
- 1643, **1 de abril**. Capitulaciones matrimoniales de María Berdusán, hermana de V. B., y Juan de Villanueva en Zaragoza. En el acto notarial María estuvo acompañada por su tío Juan de Gurreea, y actuó como testigo Hernando de Moros. El enlace matrimonial se produjo el 31 de mayo en la parroquia de San Pablo de Zaragoza; actuó como testigo Hernando de Moros.
1644. Fallece Juan de Gurreea a consecuencia de un desmayo y el joven V. B. abandona la casa de los Gurreea.
- 1653, **28 de abril**. Aparece como testigo del bautismo del retablista Francisco Gurreea y García en la colegiata de Santa María de Tudela.
- 1655, **28 de abril**. V. B. y Margarita Saviñán firman el protocolo notarial de promesa de matrimonio. Actúan como testigos los retablistas tudelanos Francisco Gurreea y Sebastián de Sola y Calahorra.

- 1655, 1 de mayo. Matrimonio de V. B. y Margarita Saviñán en la colegiata de Santa María de Tudela.
1656. Aparece avecindado junto a su mujer en la demarcación de la parroquia de San Julián de Tudela.
1656. Realiza el adorno pictórico y los jeroglíficos del arco triunfal levantado por el gremio de carpinteros de Tudela, con motivo de la llegada de la reliquia de Santa Ana a la ciudad.
- 1656, 1 de mayo. Bautizo de Vicente Berdusán Saviñán, primer hijo de V. B., en la colegiata de Santa María de Tudela.
1657. Aparece avecindado junto a su mujer y el oficial Pedro Crespo en la demarcación de la parroquia de San Julián de Tudela.
1657. Figura como fiador del pintor tudelano José de Fuentes cuando éste se hizo cargo de los lienzos del retablo mayor de la parroquia de Ablitas (Navarra).
1658. Aparece avecindado junto a su mujer, el oficial Francisco Crespo y Ana Romeo, criada, en la demarcación parroquial de San Julián de Tudela.
- 1658, 12 de noviembre. Bautizo de Martín Diego Vicente, segundo hijo de V. B., en la colegiata de Santa María de Tudela. Actuaron como padrinos Francisco Gurrea y su mujer Esperanza García.
1659. A partir de ese año V. B., su familia, oficiales y sirvientes, se encuentran contabilizados entre las almas de comunión de la parroquia de San Juan de Tudela, en cuya demarcación residía la mayor parte de los artífices de la ciudad. En el citado año conviven con la sirvienta Josefa Ansó.
1660. Figura junto a su mujer, Pepe Berdusán y Benita Musga en las listas de matrícula de la citada parroquia.
1660. Firma y fecha el cuadro San Miguel arcángel, actualmente en colección particular madrileña.
1661. Firma y fecha el cuadro Ángel de la Guarda de colección particular.<sup>2</sup>
1661. Recibe 266 reales por los cuadros Epifanía y Anunciación de la sacristía de la catedral de Tudela.
- 1661, 6 de enero. Bautizo de Gaspar Vicente, tercer hijo de V. B.
- 1661-1664. En las cuentas de esos años de la parroquias de Santa María y San Julián de Tudela se anota el pago a V. B. de 84 ducados y 27 tarjas por los lienzos grandes y pequeños del retablo de la capilla del Espíritu Santo de la colegiata de Tudela.
1662. Aparece junto a su mujer, Francisco Crespo, Francisco Ruiz Briçuela y Juana San Martín, en la matrícula de la parroquia de San Juan de Tudela.
1662. Firma y fecha el cuadro Santa Bárbara de las dominicas de Tudela.

1663. Figura junto a su mujer, Francisco Ruiz y Ana María Martínez en la matrícula de la parroquia de San Juan de Tudela.
1663. Firma y fecha el cuadro Visión de San Felipe Neri de la basílica de la Purísima de Cintruénigo (Navarra).
1663. Firma y fecha el cuadro Inmaculada Niña del Hospital de Tudela.
1663. Firma y fecha el cuadro Muerte de San José de la colección Goñi-Zalduendo de Artajona.
- 1663, 20 de octubre. Bautizo de Felipe, cuarto hijo de V. B.
1664. Aparece junto a su mujer y Pepe Berdusán en el registro de matrícula de la parroquia de San Juan de Tudela.
1664. Los retablistas José Domínguez y Sebastián de Sola contratan el retablo mayor de la parroquia de Funes (Navarra), con la expresa condición de que las pinturas fuesen de Vicente Berdusán.
1664. Firma el Calvario del ático del retablo mayor de las carmelitas de Lezcano (Guipúzcoa), data que fecha el resto de los lienzos del retablo.
1665. Aparece junto a su mujer, José Berdusán y Mariana Lasanta en la matrícula parroquial de San Juan de Tudela.
1665. Firma y fecha el lienzo principal del retablo mayor de Funes.
1665. Firma y fecha la Inmaculada de la Casa de Misericordia de Tudela.
1666. Figura junto a su mujer y su hijo Vicente, Juan de Borda, Matea de Usón y José de Villanueva en la matrícula de San Juan de Tudela.
1666. Firma y fecha la Presentación de la Virgen de la parroquia de San Jorge de Tudela, antigua iglesia del colegio de los jesuitas de la capital de la Ribera.
1666. Firma y fecha el lienzo San José con el Niño del retablo de Funes.
1666. Según testimonio de Palomino, V. B. se encontraba en Pamplona haciendo posible la aceptación del famoso cuadro de la Fundación de la Orden Trinitaria de Juan Carreño de Miranda.
- 1666, 12 de enero. Bautizo de Francisca, quinto hijo del pintor. Actúa como padrino Sebastián de Sola y Calahorra.
1667. Figura con su mujer, su hijo Vicente y Matea Usón en la matrícula parroquial de San Juan de Tudela.
1667. A fines de ese año V. B. llega a Pamplona junto con el maestro arquitecto Sebastián de Sola y Calahorra para colocar el cuadro del refectorio de los dominicos. Con tal motivo se les encarga a ambos y con destino a la iglesia de los mismos frailes el retablo de Santo Tomás. El ajuste y condicionado hecho con el retablista lo redactó de su puño y letra el propio Berdusán.

1668. Figura con su mujer, su hijo Vicente y Matea Usón en la matrícula parroquial de San Juan de Tudela.
1668. Firma y fecha los lienzos principales de los retablos laterales de la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca, patronato del canónigo Santolaria.
1668. 5 noviembre. Bautizo de Carlos, sexto hijo de V. B., en Santa María de Tudela.
1669. Aparece con su mujer, sus hijos Vicente y Gaspar, Francisco Ruiz y Juan Barricarte en las listas de cumplimiento pascual de la parroquia de San Juan de Tudela.
1669. Firma y fecha el cuadro Aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua, actualmente en el Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros.
1669. Firma el Calvario del retablo mayor de la parroquia de Funes.
1669. Otorga un poder a favor del afamado arquitecto zaragozano Pedro Salado para cobrar los lienzos que había realizado para el convento de Nuestra Señora de Jesús de PP. franciscanos de Zaragoza.
1669. Contrata junto al arquitecto Sebastián de Sola y Calahorra y el maestro de obras de la catedral de Tudela, Agustín de Ichaso, la restauración del retablo mayor de aquel templo, una vez que el cabildo colegial desechó la idea de construir un retablo nuevo.
1669. Declara como testigo en un pleito haber «bisto ordinariamente trabajar los retablos que an echo los dichos Francisco Gurrea y su yerno entrambas casas, como si fuera una».
1669. Recibe 116 ducados de las rentas de la colegiata de Tudela correspondientes a los nueve cuadros de la sala capitular, «a doce ducados cada uno de los ocho y el grande del Desposorio en veinte ducados».
- 166[¿?]. Firma y fecha el lienzo de la Virgen vestida de carmelita con san Joaquín y santa Ana de la iglesia del Carmen de Tudela.
1670. Firma y fecha el cuadro de la Adoración del Dulce Nombre de Jesús de la sacristía de la capilla del Santo Cristo de los Milagros en la catedral de Huesca.
1670. Firma y fecha el cuadro Glorificación de san Acacio mártir de la parroquia de San Miguel de Biota (Zaragoza).
1670. Aparece con su mujer, sus hijos Vicente y Gaspar y Juan Barricarte en las listas de cumplimiento pascual de la parroquia de San Juan de Tudela.
1670. Recibe 40 ducados por las pechinas de la parroquia del Rosario de Corella.
1671. Figura junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar y Felipe y Ángela Santafé en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1671. Firma y fecha el cuadro de la Anunciación, perteneciente a la serie de nueve lienzos de la sala capitular de la catedral de Tudela, trabajo por el que había percibido 116 ducados dos años antes.

1671. Firma el lienzo principal del retablo de Santo Tomás de Villanueva de la catedral de Tudela, destinado a su capilla, patronazgo del canónigo tesorero don Agustín Baquedano.
1671. Firma y fecha el cuadro Imposición del escapulario a san Simón Stolz por la Virgen del Carmen, del Museo de Navarra.
1671. Firma y fecha el cuadro de San Miguel arcángel de las clarisas de Tudela.
1671. Recibe 26 reales por la tasación de las pinturas de la cúpula de la parroquia del Rosario de Corella, obra de Matías Guerrero.
1671. Firma y fecha el lienzo principal del retablo de San Martín de Tours en su capilla de la catedral de Huesca.
- 1672, 6 de enero. Bautizo de Margarita Josefa Gaspara, el último de los hijos de V. B. Actuaron como padrinos el retablista Francisco San Juan Velasco y su mujer Ana Martín.
1672. Figura junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Francisca y la sirvienta Angela Santafé en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1672. Firma con letras capitales y fecha el lienzo de la Venida de la Virgen del Pilar de las capuchinas de Huesca, obra que data el resto de las pinturas del maestro en el citado convento.
1672. Firma con letras capitales y fecha el cuadro Milagro de la rueda del Museo de Zaragoza, procedente del monasterio de Veruela.
1672. Firma y fecha el lienzo Asunción de la Virgen del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo y San Martín en Huesca.
1673. Figura junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Francisca y la criada Ana María Caramagel en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1673. Firma el cuadro Muerte de San José de la iglesia del Carmen de Tudela.
1673. Firma con letras capitales y fecha los cuadros Conversión del duque Guillermo de Aquitania y Curación milagrosa de san Bernardo del Museo de Zaragoza, procedentes del monasterio de Veruela.
- 167[¿3?]. Firma y fecha el cuadro Santa Ana y el Niño Jesús del Museo de Zaragoza, procedente del monasterio de Veruela.
1674. Figura junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Francisca y la criada Ana María Caramagel en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1674. Firma y fecha el cuadro Apoteosis de san Francisco Javier de la parroquia de San Jorge de Tudela.
1674. Firma y fecha el cuadro Apoteosis de santo Tomás de Aquino de la iglesia de Santo Domingo de Pamplona.
1675. Figura junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Francisca y la criada Ana María Caramagel en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.

1675. Firma el lienzo de San Juan Bautista, titular de su retablo, en la basílica de Nuestra Señora de Zuberoa en Garde (Navarra).
1676. Aparece junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Francisca y la criada Jerónima Vela en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1676. Firma y fecha el cuadro Virgen con el Niño de la iglesia de las capuchinas de Tudela.
1676. Firma y fecha el cuadro Santa Lucía de las capuchinas de Tudela.
1676. Firma y fecha el cuadro Apoteosis de san Juan de la Cruz del Seminario de Tudela, antiguo convento de los carmelitas descalzos de aquella ciudad.
1676. Firma y fecha el cuadro Transverberación de santa Teresa de la parroquia de Funes.
1677. Figura junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Francisca y la criada Ana de Sola en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1677. Firma y fecha el lienzo titular del retablo de la Conversión de San Pablo de la parroquia de San Jorge de Tudela, patronato de don Domingo de Rodas.
1678. Aparece junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Francisca y la criada Ana de Sola en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1678. Firma y fecha los cuadros Caridad de san Martín de Tours y Muerte de san Martín de Tours de la catedral de Huesca.
1678. Firma y fecha el cuadro Muerte de san Francisco Javier, en colección particular zaragozana.
1679. Figura junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Francisca y la criada Ana de Sola en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1680. Figura como testigo en la aprobación de las cuentas de la parroquia de San Juan de Tudela, a la que pertenecía.
1680. Figura junto a su mujer, sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Francisca y la sirvienta Josefa Olleta en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1680. Adereza el retrato del rey Felipe III del Ayuntamiento de Tudela, por el que recibe la cantidad de 6 reales.
1680. V. B. y su mujer hacen entrega de 40 ducados a la cofradía de San Dionís, en virtud de la disposición testamentaria de Ana Royo y Miranda, tía de Margarita Saviñán.
1680. Firma y fecha varios lienzos del retablo mayor de la parroquia de Magallón (Zaragoza), que permiten datar el conjunto de pinturas.
1680. Firma y fecha el cuadro Sagrada Familia del monasterio de Santa Teresa de carmelitas descalzas de San Sebastián (Guipúzcoa).

1681. Figura junto a su mujer y sus hijos Vicente, Gaspar, Felipe y Carlos en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1682. Aparece junto a su mujer e hijos mencionados y la criada Teresa de Aliaga en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1682. Firma y fecha el cuadro San Francisco Javier bautizando en la parroquia de Mélida (Navarra).
1682. 12 de noviembre. Fallecimiento de Francisca Berdusán, quinta hija de V. B., en Tudela.
1683. Figura con su mujer e hijos y la sirvienta Isabel de Malvaseda en la matrícula de la parroquia de San Juan de Tudela.
1683. Firma junto a su mujer una escritura de concierto con Francisco Royo y Ana González sobre ciertas herencias de Margarita Savián.
1683. Sostiene un pleito con el vicario de San Pedro de Olite por las cantidades a percibir de los lienzos del retablo mayor de aquella iglesia parroquial.
1683. Firma y fecha el cuadro San Francisco de Asís estigmatizado del Museo de la Encarnación de Corella (Navarra).
1683. Firma y fecha el lienzo del retablo de la Transverberación de santa Teresa de Jesús de la parroquia de Gea de Albarracín (Teruel), que hace pareja con otro de la Glorificación de santa María Magdalena de Pazzi ubicado en la iglesia del ex convento de Nuestra Señora del Carmen y San José de carmelitas descalzos en dicha localidad.
1684. Aparece junto a su mujer, sus hijos –incluyéndose por primera vez Margarita– y Ana Martínez en la matrícula de la parroquia de San Juan de Tudela.
1684. Firma y fecha el lienzo San Francisco Javier del ático del retablo de la Inmaculada de la parroquia de Magallón.
1684. Firma y fecha el lienzo principal del retablo de la Dormición de san José en la iglesia de las Santas Justa y Rufina en Maluenda (Zaragoza).
1684. Firma y fecha los cuadros San Jerónimo confortado por los ángeles y La pesca milagrosa para la colegiata de Santa María de Daroca (Zaragoza).
1684. Firma y fecha el cuadro Obispo bautizando de colección particular.
1685. Aparece junto a su mujer, sus hijos y Ana Martínez en la matrícula de la parroquia de San Juan de Tudela.
1685. Gaspar Berdusán, hijo del pintor, aparece en la documentación como secretario del obispo de Tarazona don Bernardo Mateo Sánchez de Castellar.
1685. Firma los lienzos de Santiago Matamoros y Santa Ana enseñando a leer a la Virgen del retablo colateral de Santiago de la basílica de Nuestra Señora de Zuberoa en Garde.

1685. Firma y fecha el lienzo de San Fermín del retablo de San Blas de la parroquia de Milagro (Navarra).
1685. Firma y fecha alguno de los lienzos del retablo del Pilar de la parroquia de Magallón.
1686. Aparece junto a su mujer, sus hijos y Ana Martínez en la matrícula de la parroquia de San Juan de Tudela.
1687. Figura con su mujer, sus hijos y María Alfaro en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1687. Realiza los tres grandes lienzos del antiguo retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Viana (Navarra).
1687. Firma y fecha el lienzo de El arrepentimiento de María Magdalena del retablo mayor de la parroquia de Los Fayos (Zaragoza).
- 1687, 12 de julio. Suscribe un documento notarial con un beneficiado de Azpeitia (Guipúzcoa) para la ejecución de los lienzos del retablo mayor de la parroquia.
1688. Figura con su mujer, hijos y María Alfaro entre los incluidos en la lista de la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1689. Firma y fecha dos lienzos del retablo mayor de las dominicas de Tudela, lo que data todas las pinturas del conjunto y las pechinas de la iglesia.
1689. Firma y fecha el lienzo San Miguel, titular del retablo mayor de la parroquia de Villafranca de Ebro (Zaragoza).
1689. Firma y fecha el lienzo principal del retablo de la Transfiguración de la iglesia de Santo Domingo de Daroca.
1690. Figura con su mujer hijos y María Alfaro en la matrícula pascual de San Juan de Tudela.
1690. Arrienda a Juan Hernández una viña y tierras de labranza en Tudela.
1690. Firma y fecha el cuadro San Atilano obispo del Museo del Ampurdán en Figueras (Gerona).
1690. Firma y fecha el lienzo Venida de la Virgen del Pilar de la catedral de Tarazona (Zaragoza).
1690. Firma y fecha el cuadro Santa Catalina del Museo de Navarra.
1691. Aparece junto a su mujer y sus hijos Felipe, Carlos Margarita y Andrés García y Paula Larrea en la matrícula de San Juan de Tudela.
1691. Firma y fecha el cuadro Inmaculada de la parroquia de San Ildefonso de Madrid.
1691. Firma y fecha el cuadro Transverberación de santa Teresa de la sacristía del monasterio de Fitero.



1691. Firma y fecha el cuadro Santa Cecilia, de colección particular, pareja de la Santa Catalina del Museo de Navarra.
1691. Firma y fecha el cuadro Descanso en la Huída a Egipto de las Capuchinas de Tudela.
1692. Aparece junto a su mujer y sus hijos Felipe, Carlos y Margarita y María Santafé en la matrícula de San Juan de Tudela.
1692. Firma y fecha el cuadro San José con el Niño de colección particular de Zaragoza.
1692. Firma y fecha el cuadro San José con el Niño de la parroquia de Villafranca de Navarra.
1693. Figura junto a su mujer y sus hijos Felipe, Carlos y Margarita y María Santafé en la matrícula de San Juan de Tudela.
1693. Firma y fecha el cuadro Santa Eufemia de la iglesia de la Magdalena de Tudela.
1693. Firma y fecha el cuadro Santa Catalina de la iglesia de la Magdalena de Tudela.
1693. Firma y fecha el lienzo San Francisco Javier, titular de su retablo en la parroquia de Roncal (Navarra).
1693. Firma el cuadro Conversión del duque Guillermo de Aquitania de la capilla de San José, patronato de los Villahermosa, de la iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza, con el que se data toda la serie.
1693. Firma y fecha el lienzo principal del retablo mayor de la parroquia de Ojos Negros (Teruel).
1694. Aparece junto a su mujer y sus hijos Felipe, Carlos y Margarita y Josefa Palacios en la matrícula de San Juan de Tudela.
1694. Recibe ciertas cantidades por las pinturas de san Pablo y san Esteban de la parroquia de San Pedro de Tafalla (Navarra).
1694. Firma y fecha el cuadro San Francisco Javier bautizando de la catedral de Tarazona.
1694. Firma y fecha el lienzo David como pastor del ático del retablo de San Sebastián en la parroquia de Magallón.
1694. Firma y fecha el lienzo central del retablo de la Inmaculada de la ermita de Santa Engracia en Ojos Negros.
1695. Figura junto a su mujer y sus hijos Felipe, Carlos y Margarita y Antonia Roldán en la matrícula de San Juan de Tudela.
1695. Firma y fecha el cuadro San Francisco de la colección Escudero de Corella.
1696. Aparece junto a su mujer y sus hijos Felipe, Carlos y Margarita y Antonia Roldán en la matrícula de San Juan de Tudela.

1696. Firma y fecha el cuadro Imposición del collar a santa Teresa de las capuchinas de Tudela.
1696. Firma y fecha del cuadro San Andrés de la catedral de Tarazona, pareja del de San Juan Bautista.
1696. Firma y fecha el lienzo San Francisco Javier de su retablo en la parroquia de Garde.
1696. Firma el lienzo Asunción de la Virgen del retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora de Zuberoa de Garde.
- 1697, 30 de enero. Partida de defunción del pintor en la parroquia de San Juan Bautista de Tudela.
1697. Matrimonio de Carlos Berdusán, hijo del pintor, con Francisca Labastida. Recibió como manda matrimonial por parte de su madre la cantidad de 2.000 reales, que se materializarían en cuadros, bosquejos y dibujos de su difunto padre y de Juan Carreño de Miranda.
1697. Matrimonio de Felipe, hijo del pintor, con Francisca Remón. Con tal ocasión recibe del patrimonio familiar diferentes cuadros, borrones, estampas y rasguños.
- 1698, 19 de agosto. Margarita Saviñán, viuda del pintor, firma un convenio con su hijo Carlos en donde se hace constar que llevaba muchos años en la cama aquejada de una enfermedad, así como las obligaciones de madre e hijo para vivir en casa y compañía.
- 1699, 3 de febrero. Margarita Saviñán protocoliza su testamento en Tudela, citando a los cuatro hijos que le sobrevivieron: Gaspar, Carlos, Felipe y Margarita.
- 1700, 1 de febrero. Felipe Berdusán protocoliza su testamento en Tudela, dejando a su mujer como legado especial un par de cuadros, a la vez que nombra heredero universal a su hijo Felipe Berdusán y Remón, futuro escribano real.
1701. Carlos Berdusán firma algunos lienzos de la catedral de Pamplona, entre ellos el de Santa Teresa escritora.
1711. Fallece Gaspar Berdusán, presbítero, tras nombrar herederos a sus hermanos Carlos y Margarita.
- 1717, 4 de abril. Fallece Carlos Berdusán, pintor, en Tudela.
- 1732, junio. Fallece Margarita Berdusán en situación de extrema pobreza.

<sup>1</sup> Para realizar esta cronología se ha tomado como base la elaborada por el profesor Ricardo Fernández Gracia para el catálogo de la exposición El pintor Vicente Berdusán 1632-1697 (Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 125-131), e incorporando los datos y aportaciones más recientes.

<sup>2</sup> No existe unanimidad entre los investigadores en cuando a la lectura de la fecha, que podría ser «1691».

---





1

### San Miguel arcángel

1660

Óleo sobre lienzo. Marco moderno

172 x 111 cm.

Madrid, colección particular

#### INSCRIPCIONES

«Viçente Berdusan Ynventor / Año 1660» (ángulo inferior derecho, sobre la piedra situada en primer término).

Esta obra ostenta la fecha más antigua de la producción conservada de Berdusán. En ella 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, con abultada melena rizada, sujetando el manto con su mano izquierda y empuñando una espada manchada de sangre con la derecha. 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 tiene lugar entre tiendas de campaña y ante un recinto amurallado con torreones circulares almenados. En esa batalla participa activamente el propio arcángel, pudiéndose interpretar como una intervención milagrosa de éste en la liberación de una ciudad cristiana sitiada por musulmanes, claramente identificables por sus turbantes.

La figura del arcángel ofrece un claro aire arcaizante, con un tratamiento anatómico algo torpe y un rostro lampiño y algo blando. El modelado y los pliegues son bastante duros y las líneas del dibujo están muy marcadas, excepto en la escena de batalla, donde la pincelada es mucho más suelta. 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* (Navarra) o la *Inmaculada Niña de Tudela* (Navarra), ambas firmadas y fechadas en 1663. Este tipo de fondos neutros, enriquecidos con tonalidades verdosas de gran calidez, constituyen 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 parecen sugerir lo trascendente y evocar la emoción religiosa.

Sobre los posibles modelos utilizados, la iconografía angélica en España se fija en los últimos años del siglo XVI, gracias fundamentalmente a la difusión de grabados de artistas flamencos (especialmente Hieronymus Wierix con sus célebres *Siete arcángeles*) a los que se sumará a partir de 1635 el exitoso modelo ideado por el boloñés Guido Reni para la iglesia de los capuchinos de Roma, ampliamente divulgado a través de la estampa y copiado en multitud de ocasiones, con el que la pintura que analizamos guarda notables conexiones formales: la abultada y rizada melena, los detalles de la vestimenta, la disposición y los pliegues abullonados del manto rojo, 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 más evidentes invirtiendo la imagen, lo que apunta al 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. 1614 para la Chiesa Nuova en Roma, que Berdusán copia casi literalmente en la citada *Visión de San Felipe Neri de Cintruénigo* y de modo más libre en uno de los retablos de la capilla de San Joaquín (1668) en la catedral de Huesca.

A los referentes gráficos citados es preciso añadir la apoyatura textual-doctrinal de numerosas fuentes literarias de tema arcangélico, algunas cronológica y geográficamente próximas como *Patrocinio de ángeles y combate de demonios* (San Juan de la Peña, Juan Nogués, 1652), dedicada a san Miguel.

No obstante lo anterior, Berdusán parece haber optado para su cuadro por una imagen más próxima a la del *Miles Christianus* —en algunos textos angelológicos a San Miguel se le llama primer soldado de Dios— tal como fue codificada por H. Wierix, distanciándose ligeramente de la iconografía tradicional del arcángel, que le suele presentar en actitudes más dinámicas, como príncipe de las milicias celestiales o vencedor del maligno, aspecto que adopta en todas las obras posteriores en las que abordó este mismo asunto, como el retablo de la *Virgen del Pilar* en la iglesia parroquial de Magallón (Zaragoza) (1685) o el retablo mayor de la iglesia parroquial de Villafranca de Ebro (Zaragoza) (1689), presentes también en esta exposición (cat. núms. 20 y 22, respectivamente).

Ese deseo de distanciamiento se aprecia 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 pero algo extraño en la pintura, constituye un caso único en la obra conocida del ejeano, quien suele acompañar su firma de los más comunes «fecit» o «faciebat», lo que parece querer demostrar, precisamente en el arranque de su carrera profesional, la capacidad para idear composiciones originales.

El cuadro procede de una casa-palacio de Calatayud (Zaragoza). Fue adquirido en la década de 1970 por el anticuario zaragozano Antonio E. Maturén, quien lo restauró en 1987. En 1999 salió a subasta en la sala Finarte de Madrid, pero no tuvo puja. En 2006 pasó a su actual propietario.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

2

Adoración del dulce nombre de Jesús (Trinidad con ángeles)



1670

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera dorada y policromada  
210 x 160 cm.

Huesca, iglesia catedral de San Pedro, capilla del Santo Cristo de los Milagros, sacristía

#### INSCRIPCIONES

«Vicente Berdusan / fa. 1670» (ángulo inferior derecho).

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 su nombre 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 que le identifica como Amor. 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, y 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 del último término. El conjunto no está exento, pese a la simetría compositiva, de un 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 que Berdusán utilizará en otras obras como el San Acacio de la parroquia de Biota (Zaragoza), fechado en el mismo año.

La iconografía del cuadro, como ocurre con el conjunto pictórico de la capilla de San Joaquín en la misma catedral, datado en 1668, parece denotar una cierta inspiración jesuítica. Como es sabido, los predicadores de la Compañía pusieron especial empeño en la asociación del Nombre de Jesús, cuyo monograma adoptaron como emblema, con la sangre derramada en la Circuncisión entendida como prefiguración de la Pasión; dicha devoción, sin embargo, no era exclusiva de los jesuitas, pues sabemos por el Ceremonial de Vicente Novella y Domínguez (h. 1796), conservado en el Archivo de la Catedral de Huesca, que también los dominicos oscenses celebraban esta fiesta el primer domingo del año, y cuando este día coincidía con el 1 de enero, la fiesta se trasladaba del convento de los predicadores a la capilla del Santo Cristo. En virtud de un Breve especial concedido por la Sagrada Congregación de Ritos el 30 de diciembre de 1676, la festividad del dulcísimo nombre de Jesús, con rito y oficio de

segunda clase, quedó fijada el 14 de enero, y así se mantuvo hasta el año 1734, momento en que se trasladó su día propio al segundo domingo después de la Epifanía.

El asunto representado, la propia figura del Niño, la presencia enfrentada de Dios Padre y el Espíritu Santo personificado, así como la cronología, permiten suponer una relación, cuyos pormenores desconocemos, entre esta obra y el citado conjunto de la capilla de San Joaquín, sin que pueda descartarse la posibilidad de un mismo comitente, 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» (Novella y Domínguez, h. 1796), además de disponer en 1677 la construcción en su subsuelo del panteón capitular, o de ordenar en 1693 la colocación de los dos grandes cuadros laterales, atribuidos sin ningún fundamento a Berdusán hasta fechas recientes.

Esta capilla ha gozado siempre de una intensa devoción en Huesca y ha sido objeto de numerosas donaciones y fundaciones de particulares. Entre éstas, nos interesa señalar la de misas y aniversarios realizada por voluntad testamentaria (1668) de Magdalena Sanz de Latrás, condesa de Atarés, quien mantuvo una estrecha relación con el canónigo José Santolaria (quien había encargado a Berdusán las pinturas para su capilla de San Joaquín) y costeó importantes encargos ejecutados por el ejeano en los años inmediatos tanto en su capilla de San Martín de Tours como en el monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas.

La existencia de esta pintura fue dada a conocer, aunque sin establecer relación alguna con Berdusán, por Juan Tormo y Cervino (1942), quien se refiere a ella como una Glorificación. Fue el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez (1994 a) 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.

La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

TORMO Y CERVINO, 1942, p. 88. PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159.

LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim.

### 3

Virgen con el Niño

Hacia 1670

Óleo sobre lienzo. Marco moderno





137 x 98 cm.

Huesca, convento de Santa Teresa de MM. carmelitas descalzas

La Virgen, sentada y con la mirada perdida al frente, con túnica de color carmín, manto azul y un velo en el escote, sostiene levemente con sus manos un paño o gasa casi transparente que deja al descubierto el cuerpo desnudo del Niño Jesús, que se sitúa de pie sobre un orbe con la mano izquierda agarrada al cuello de su madre. El fondo es neutro, en tonos verdosos y grisáceos que tienden a amarillos-anaranjados en el resplandor del aura con corona de estrellas 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 humano, en el que también participa la Virgen.

El tipo humano de María 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 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 Tudela, si bien esta obra enriquece su iconografía con la presencia de otros elementos: la Cruz en el cielo, señalada por San José, la serpiente que se desliza sobre el orbe y, al fondo, una imagen enmarcada en óvalo que parece de la Inmaculada.

Una copia de inferior calidad del cuadro que analizamos cuelga en el salón de plenos del Ayuntamiento de Tarazona.

Aunque desconocemos el origen de la obra y cómo llegó al convento, en el Lumen domus escrito en 1716 por el capellán Joseph Perod consta la limosna de ocho mil sueldos entregados por Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés, en agradecimiento a las monjas por su restablecimiento, cantidad a la que se añaden 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; este dinero fue entregado por el canónigo José Santolaria, ejecutor de la testadora, el 3 de julio de 1669. Todos estos caudales, junto con otras donaciones de particulares y algunas pensiones y censales cargados a favor de las monjas por el Concejo, debieron de emplearse en la dotación del convento.

En fecha imprecisa se añadieron al cuadro sendos repintes en el escote de la Virgen y en el sexo del Niño. La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

4

San Francisco de Asís en oración  
Hacia 1672-1673  
Óleo sobre lienzo. Marco moderno  
210 x 132 cm.



Huesca, monasterio de Nuestra Señora del Pilar de MM. capuchinas

El cuadro 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. 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 contemplativos; y por supuesto las cinco llagas (manos, pies y costado, esta última visible a través de un roto del sayal), evidencia de la estigmatización o 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 encuentra 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 Galle.

El profesor Pérez Sánchez (1994 b) fechó el lienzo h. 1690 y lo consideró –al igual que la Santa Clara que le hace pareja– 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 obser-

vación acerca de la semejanza con las fisonomías y los modos de hacer de Francisco Camilo.

Este lienzo presidía un retablo situado en el lado norte del transepto de la iglesia antigua del convento y hacia pendant con otro dedicado a Santa Clara cuya pintura central se conserva también en el monasterio. De la mazonería de estos dos muebles litúrgicos sólo se han conservado los copetes, actualmente incorporados al sota-banco del retablo mayor de la iglesia, cuya gran pintura central, con la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago, también fue realizada por Berdusán, quien la firmó en 167 [¿?].

Todo este conjunto pictórico fue encargado por los condes de Atarés, Juan de Sanz de Latrás y Magdalena Sanz de Latrás y Agullana, para quienes Berdusán ya había trabajado en su capilla familiar dedicada a San Martín de Tours en la seo oscense. Los condes fueron grandes benefactores del convento, cuya fundadora había sido una hermana de Juan Sanz de Latrás.

#### BIBLIOGRAFÍA

TORMO Y CERVINO, 1942, pp. 150-151. NAVAL MAS, 1980, t. I. PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 a, p. 159. PÉREZ SÁNCHEZ, 1994 b, 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, pp. 12 y 56-57 (il.). PALLARÉS FERRER, 2001, p. 157. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim.

#### EXPOSICIONES

Huesca, 1994. Pamplona, 1998. Ejea, 1999.

#### 5

Conversión del duque Guillermo de Aquitania por San Bernardo 1673

Óleo sobre lienzo

293 x 443 cm.

Zaragoza, Museo de Zaragoza, N.I.G. 35.261



## INSCRIPCIONES

«VIÇENTE BER [...] / fa', 1673» (ángulo inferior derecho).

La obra plasma un conocido hecho de la vida de San Bernardo recogido en La leyenda dorada de Jacobo de la Vorágine donde se cuenta que, tras un viaje a Nantes (Francia), 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 del templo con la forma consagrada en la mano y conminó al duque a acatar la autoridad del papa legítimo.

El cuadro constituye 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 expresiva, 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.

La luz desempeña un papel fundamental. 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, 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.

Son evidentes las deudas que esta pintura tiene respecto de La fundación de la orden trinitaria de Juan Carreño de Miranda, no sólo en la utilización de un tono grandilocuente y de un mismo lenguaje plástico, sino también en la similitud de los tipos humanos que flanquean la escena principal. 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 del santo presenta algunos débitos respecto de la estampa 34 de la serie «Sancti Bernardi Melliflui doctoris...» (1653), si bien para su actitud ceremonial, con la casulla y con la forma y la patena en la manos, acompañado por sus monjes, se ha apuntado al espectacular cuadro de altar de Los milagros de San Ignacio de Loyola (1616-1618; Viena, Kunsthistorisches Museum) que Pedro P. Rubens pintó para la iglesia de la Compañía en Amberes. En cuanto al duque, observamos que su actitud se aleja considerablemente

tanto de la narración como de los modelos grabados, pues preserva su dignidad y adopta una pose casi heroica. El caballo que, de cuartos traseros, es conducido hacia el segundo término, deriva claramente de alguno de los modelos equinos creados por Antonio Tempesta, y en toda esta parte del cuadro verolense, con los soldados portando las lanzas, encontramos más ecos rubensianos que referencias velazqueñas. Finalmente, la disposición general de las arquitecturas –no su concreción– recuerda la de la estampa 43 de la serie «Vita et miracula» (1587), que también pudo servir de pauta para la figura de Bernardo.

Berdusán retomó este mismo asunto veinte años después, para la serie eucarística (1693) de la capilla de San José en la iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza, pero la limitación impuesta por las dimensiones y el formato vertical del cuadro le obligaron a realizar numerosos cambios.

El cuadro forma con otros tres (uno de ellos presente en esta exposición –cat. núm. 6–) una serie dedicada a la vida y milagros de San Bernardo, y procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo de Zaragoza a raíz de la Desamortización. Restaurado en 1986-1991.

## BIBLIOGRAFÍA

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. ARAUJO, 1875, p. 163. VIÑAZA, 1894, t. IV, pp. 35-36. ALLUÉ SALVADOR, 1916, p. 9. LÓPEZ LANDA, 1918, p. 50. ANÓNIMO, 1928, pp. 34 y 37, núm. 95. SOLÁ, 1929, pp. 132-133. LAFUENTE FERRARI, 1947 / 1987, pp. 53 y ss. ARCO Y GARAY, 1948, pp. 136-138. BLANCO TRIÁS, 1949, p. 179 y 211-212. ARCO Y 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, p. 95. ANSÓN NAVARRO, 1980/2000, t. 16, p. 4023. BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450. BELTRÁN LLORIS Y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, 1988, p. 174. LÓPEZ MURÍAS, 1990 a, pp. 157 y 178. PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397. GÓMEZ, PARRUCA Y ROS, 1992. DÍAZ DE RABAGO, CAMÓN Y GALLEGO, 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). LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim. LOZANO LÓPEZ, 2006 a. pp. 285-301. LOZANO LÓPEZ, 2006 b.

## EXPOSICIONES

Zaragoza, 1992, núm. 4. Pamplona, 1998. Veruela, 2006, núm. 155.

## 6

San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza Hacia 1671

Óleo sobre lienzo

275 x 424 cm.

Zaragoza, Museo de Zaragoza, N.I.G. 11.990

## INSCRIPCIONES

«Vice<sup>te</sup>, Berdusan / fac' [...]» (ángulo inferior derecho).

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 que inició la predicación para la segunda cruzada; con esta finalidad viajó a Alemania y visitó la ciudad de Constanza. El lienzo presenta un considerable número de personajes dispuestos a modo de friso que forman grupos diferenciados pero tienen su nexo de unión en la figura de Bernardo, quien 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, 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 que cierra la composición por ese 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 interesante del lienzo. El acontecimiento se sitúa en un exterior, tal vez 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.

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), 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; 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, las fuentes gráficas.

El cuadro forma con otros tres (uno de ellos presente en esta exposición –cat. núm. 5–) una serie dedicada a la vida y milagros de San Bernardo, y procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo de Zaragoza a raíz de la Desamortización. Depositado desde 1923 en la sacristía del monasterio. Trasladado en 2002 para su restauración al edificio de la antigua Maternidad (Diputación de Zaragoza) y restaurado en 2003. En espera de ubicación definitiva.

El conde de la Viñaza (1894) leyó en la inscripción la fecha –hoy ilegible– de 1671, dato que también recoge el inventario del partido judicial de Tarazona (Arrúe Ugarte, 1991).

#### BIBLIOGRAFÍA

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, pp. 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, p. 94. ANSÓN NAVARRO, 1980/2000, t. 16, p. 4023. BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 450. LÓPEZ MURIAS, 1990 a, 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. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim. LOZANO LÓPEZ, 2006 a, pp. 285-301. LOZANO LÓPEZ, 2006 c.

#### EXPOSICIONES

Veruela, 2006, núm. 156.

#### 7

#### San Bernardo de Claraval en meditación

Hacia 1671-1673

Óleo sobre lienzo

91,5 x 77,5 cm.

Zaragoza, Museo de Zaragoza, N.I.G. 10.543

El lienzo presenta al santo, de medio cuerpo, con el hábito blanco cisterciense, en actitud contemplativa ante una mesa sobre la que se disponen un crucifijo, una calavera y un libro. El ambiente es de recogimiento y oración, con un cierto tono intimista favorecido por el colorido cálido dominante. El modelado resulta algo duro, y la pince-





lada algo apretada, sobre todo si lo comparamos con las representaciones del santo en el resto de cuadros pintados para el monasterio de Veruela.

Existe otro retrato muy similar en su estilo, también de medio cuerpo, que fue depositado en Veruela en 1923, junto con otros tres de gran formato, y hasta hace poco se conservaba, con su bello marco dorado de época, en el almacén de pinturas que la Diputación de Zaragoza tenía en el antiguo palacio abacial del cenobio. En ambos, el pintor ha sido bastante fiel a la vera effigies del santo tal como fue difundida a través de la estampa en dos series bien conocidas: «Vita et Miracula» (1587) con diseños de Antonio Tempesta y «Sancti Bernardi Melliflui Doctoris» (1653) grabada por Jacobus Neefs según dibujos de Philip Fruytiers.

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo de Zaragoza a raíz de la Desamortización. Limpiado en 1976.

Forma pareja con el San Benito de Nursia escribiendo (cat. núm. 8), con el que compartía enmarcación, tal como recoge el inventario del Museo de Zaragoza de 1867 (Comisión, 1867), donde ambas obras aparecen identificadas con un único número de orden, y la de San Bernardo se considera obra correcta del zaragozano Jusepe Martínez, aunque también se relaciona con la escuela del francés Le Sueur. No obstante, en el Museo de Zaragoza ha figurado durante mucho tiempo como obra de Claudio Coello, tal vez por aplicarle la atribución que el citado inventario daba al lienzo de San Benito; esta atribución fue sancionada Juan A. Gaya Nuño (1957), pero Edward J. Sullivan (1989) la consideró discutible. Nuestra atribución a Berdusán

se basa fundamentalmente en argumentos formales, y viene avalada por la procedencia de las obras.

#### BIBLIOGRAFÍA

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, p. 310. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2006 a , pp. 285-301. LOZANO LÓPEZ, 2006 d.

#### EXPOSICIONES

Veruela, 2006, núm. 160.

## 8

### San Benito de Nursia escribiendo

Hacia 1671-1673

Óleo sobre lienzo

90,5 x 78 cm.

Zaragoza, Museo de Zaragoza, N.I.G. 10.062

#### INSCRIPCIONES

«abscolta affilii precepta magistri / quem dicunt facite, quem autem faciunt facere nolit» (en el libro).



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 con un rayo levemente insinuado que 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.

En apoyo de nuestra atribución a Berdusán, compárese el rostro del epónimo de los benedictinos en este lienzo con el del 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 de Tours (cat. núm. 9).

Procede del Real Monasterio de Santa María de Veruela. Ingresó en el Museo de Zaragoza a raíz de la Desamortización. Limpiado en 1976.

Forma pareja con San Bernardo de Claraval en meditación (cat. núm. 7), con el que compartía enmarcación, tal como recoge el inventario del Museo de Zaragoza de 1867 (Comisión, 1867), donde ambas obras aparecen identificadas con un único número de orden y la de San Benito se adjudica a Claudio Coello, destacando su «gran colorido y magistral ejecución». En el Museo de Zaragoza ha figurado durante mucho tiempo como obra de Coello, atribución que fue sancionada por Juan A. Gaya Nuño (1957) y Edward J. Sullivan (1989) consideró discutible. Nuestra atribución a Berdusán se basa funda-

mentalmente en argumentos formales, y viene avalada por la procedencia de las obras.

#### BIBLIOGRAFÍA

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 CANCELDA, 1988, pp. 70-71 (il. 56). SULLIVAN, 1989, pp. 223-224. BELTRÁN LLORIS y PAZ PERALTA, 2003, pp. 310-311 (il. 256). LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2006 a, pp. 285-301. LOZANO LÓPEZ, 2006 e.

#### EXPOSICIONES

Veruela, 2006, núm. 159.

9

Tránsito de San Martín de Tours, San Juan Evangelista y Santa María Magdalena

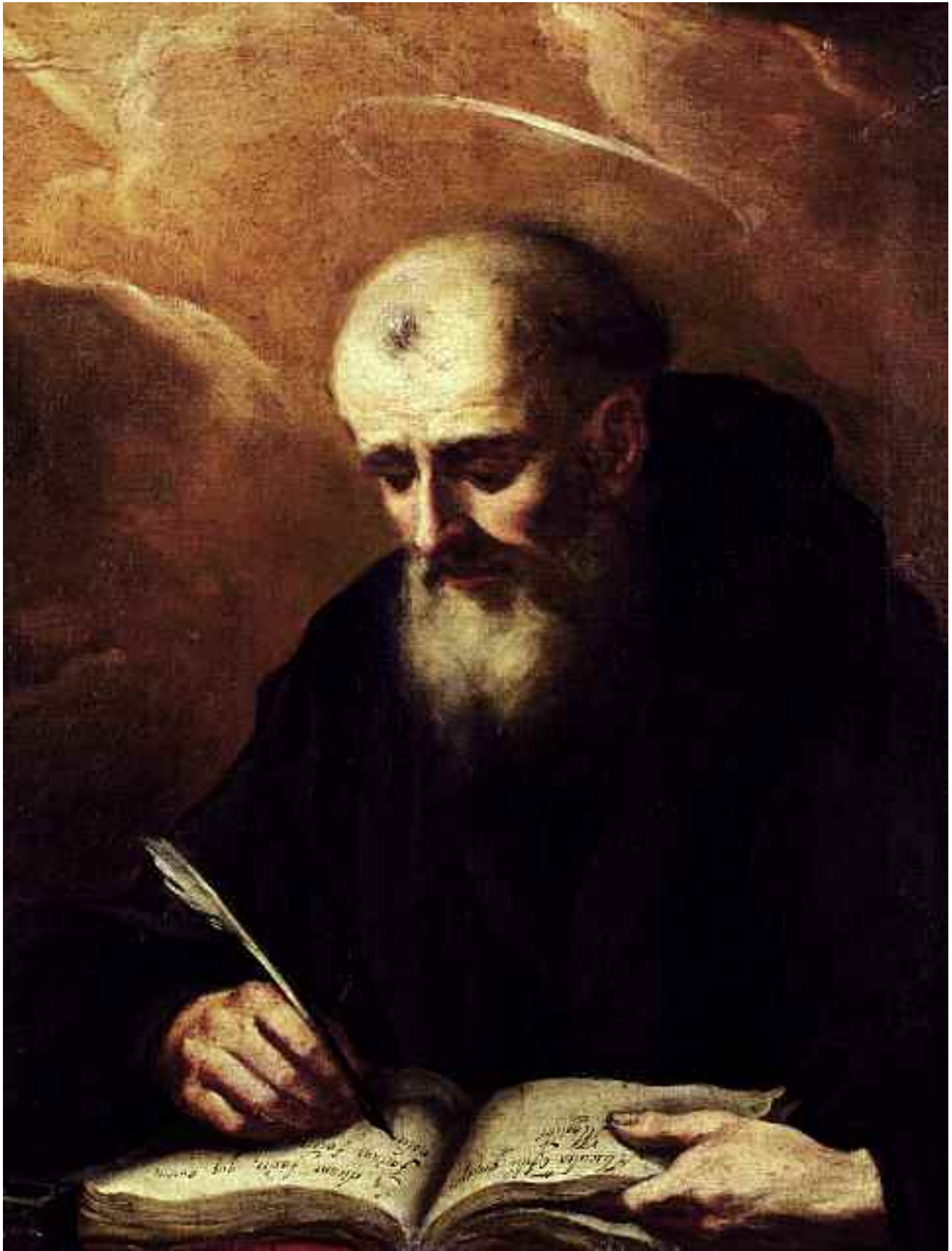
1678

Óleo sobre lienzo y marco de época en madera policromada con clavos dorados

295 x 562 cm.

Huesca, Museo Diocesano y Catedralicio

#### INSCRIPCIONES



«Vicente [sic] Berdusan / fac<sup>1</sup>. 1678» (zona inferior izquierda).

Se trata de un falso tríptico cuyo lienzo central representa el tránsito de San Martín de Tours, y en él aparece el santo en actitud expirante y en escorzo sobre un austero lecho de arpillera dispuesto sobre el suelo, rodeado de un grupo de monjes con cogullas negras y de otro de seglares que irrumpen en la estancia por la derecha. En primer plano vemos un crucifijo apoyado en un acetre para el agua bendita y a un religioso con estola que parece administrar la extremaunción al enfermo. Al otro lado, un monje lee sentado ante una mesa vestida, concentrado y aparentemente ajeno al acontecimiento, 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.

Berdusán se sirve de algunos tipos humanos ya utilizados anteriormente. Así, el rostro y gesto de Martín es réplica del José moribundo de la capilla de San Joaquín en la seo oscense (1668) y alguno de los religiosos que rezan junto a la cama y el que lee nos remiten al modelo utilizado para San Benito en algunos cuadros del monasterio de Veruela. Finalmente, la mujer que avanza con un niño de la mano, a la derecha de la composición, está tomada literalmente del grabado de Michel Dorigny La presentación de Jesús en el templo según el original de Simón Vouet, estampa que había sido ya parcialmente utilizada por Berdusán para dos cuadros de la serie de la sala capitular de Tudela y a la que recurrió posteriormente.

A propósito del asunto principal, la imagen de San Martín como monje completa perfectamente la más habitual iconografía del santo plasmada en el retablo de su capilla en la catedral de Huesca, donde aparece como soldado y santo obispo. Su biografía, refundida por Jacobo de la Vorágine en La leyenda dorada, incide precisamente en su vida como religioso, primero al servicio de San Hilario, con quien fundó el monasterio de Ligugé, cerca 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 y describe con bastante detalle las cir-

cunstancias de su muerte. La plasmación pictórica del episodio es bastante fiel al texto hagiográfico en algunos aspectos, pero ignora otros y se adorna con detalles que pueden inducir a confusión.

La escena principal está flanqueada por sendos lienzos de San Juan Evangelista (izda.) y Santa María Magdalena (dcha.) que presentan a los protagonistas elevados sobre un pedestal que decora su frente con un elemento ornamental avolutado y emplazados en un paisaje natural de horizonte bajo que monumentaliza sus figuras, con sus símbolos respectivos a los pies: el águila y el tarro de perfumes. La presencia de estos dos santos se justifica por su condición de patronos de los propietarios de la capilla, Juan Sanz de Latrás y Magdalena Agullana, condes de Atarés.

La obra procede de la capilla de San Martín de Tours en la catedral de Huesca, donde ocupaba uno de los muros laterales y hacía pendant con otro cuadro de estructura tripartita con lienzo central dedicado a la Caridad de san Martín de Tours (cat. núm. 10). Fue encargado por los ejecutores testamentarios de los condes de Atarés, propietarios de la capilla. Restaurado en 2001 y expuesto en las salas de «Renacimiento y Barroco» del Museo Diocesano y Catedralicio de Huesca.

#### BIBLIOGRAFÍA

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 (il.). LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim.

10

#### Caridad de San Martín de Tours, San Lorenzo y San Vicente 1678

Óleo sobre lienzo y marco de época en madera policromada con clavos dorados  
295 x 562 cm.  
Huesca, Museo Diocesano y Catedralicio

#### INSCRIPCIONES

«Vicente Berdusan fa, / 1678» (en el plinto central del lienzo principal).



«Vic.<sup>to</sup> Berdusan/ fac.<sup>1</sup> 1678» (ángulo inferior derecho del lienzo de San Lorenzo).

«Lorenzo» (en el reverso del lienzo de San Lorenzo).

El lienzo central de este falso tríptico presenta un episodio que no es recogido explícitamente en ninguna biografía del obispo de Tours pero que suele aplicarse de modo genérico a muchos santos que, como él, destacaron especialmente por su caridad con los pobres. Este 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 Pascua: la Última Cena y el Lavatorio de los pies. En ese sentido, podría considerarse una escena «comodin», y como tal no es extraña su adaptación a la iconografía de santos diversos (Santa Isabel de Hungría, San Felipe Neri, Santa Clara, San Agustín...). 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 quedase perpetuado, siquiera de forma simbólica.

En la obra que nos ocupa, y según esta interpretación, se da 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 de pan y frutas, y con un amplio y teatral cortinaje rojo 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 litúrgica– 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 lavados; 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 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, penetra por la parte derecha 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 advina la presencia de un anaquel cubierto por un mantel blanco iluminado lateralmente sobre el que se dispone una vajilla de plata, motivo ornamental y de cierre compositivo ampliamente utilizado en la historia de la pintura para asuntos que se desarrollan en torno a un ban-

quete. La ambientación arquitectónica a modo de decorado del segundo término, más efectista que convincente, está compuesta por columnas sobre altos plintos y una gran puerta en arco de medio punto que dan paso, por la parte izquierda, a un espacio abierto limitado al fondo por una balaustrada y árboles por donde caminan tres figuras humanas y un perrillo, y por la parte central a un segundo ámbito presidido por una portada monumental (¿el acceso a una iglesia?) ante la cual se sitúan dos personajes que conversan y avanzan hacia la estancia principal, portando uno de ellos una bandeja con viandas.

Flanqueando el lienzo central están San Lorenzo y San Vicente, patronos de la ciudad de Huesca. Ambos aparecen sobreelevados en un pedestal, presentan un canon largo y visten vistosas dalmáticas diaconales en tonos carmín. Además de la palma, van acompañados de sus atributos martiriales propios: la parrilla (Lorenzo) y la piedra de molino (Vicente). Los rasgos fisonómicos son muy similares en ambos: jóvenes, imberbes y corte de pelo abultado en algunas zonas.

La obra procede de la capilla de San Martín de Tours en la catedral de Huesca, donde ocupaba uno de los muros laterales y hacía pendant con otro cuadro de estructura tripartita con lienzo central dedicado al Tránsito de san Martín de Tours (cat. núm. 9). Fue encargado por los ejecutores testamentarios de los condes de Atarés, propietarios de la capilla. La obra ha sido limpiada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

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 (il.). LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim.

#### 11

##### Muerte de san Francisco Javier

1678

Óleo sobre lienzo. Marco no original

159 x 111 cm.

Zaragoza, colección Ibercaja

#### INSCRIPCIONES

«Vic.<sup>to</sup> Berdusan / fac.<sup>1</sup> 1678» (zona inferior central).

El lienzo presenta al santo navarro recostado sobre mantas y con un crucifijo sobre el pecho, dirigiendo su mirada hacia un sutil rompimiento de gloria con cabezas de angelitos que se dispone en el ángu-





lo superior izquierdo. A los lados de la figura principal se aprecian un libro cerrado y, en primer plano, una jarra de barro sobre la que reposa una concha. Tras el santo moribundo se columbra una rústica construcción vegetal, y al fondo un paisaje apenas definido.

Las tonalidades predominantes son pardas y rojizas, y sorprende especialmente la manera de aplicar la pincelada, dejando visible la preparación en algunas zonas y con gran economía de medios. Pese a su sencillez y aparente descuido, la obra resulta de gran efectismo y logra una atmósfera cálida e íntima coherente con el asunto representado, que creemos inédito en la producción del pintor ejeano conocida hasta el momento.

Al parecer el cuadro fue adquirido por su anterior propietario a un particular de Olvés (Zaragoza), circunstancia que tiene su interés por la proximidad de la localidad de Maluenda, donde hay obra de Berdusán de cronología algo posterior. Restaurado en 2005.

12

#### Nacimiento

Hacia 1676-1680

Óleo sobre lienzo

77 x 98 cm.

Magallón, iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir, retablo mayor

En el centro de la composición se sitúa el Niño en el pesebre, 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.

Como en el resto de pinturas del retablo, 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. Así, para la pintura que nos ocupa, Berdusán hizo uso casi literal pero parcial de un grabado de Pierre Daret abierto en 1639 a partir de un original pintado por Simón Vouet.

Este retablo vino a sustituir a otro anterior de estilo gótico pintado h. 1466-1467 por Tomás Giner. El capítulo de la iglesia y el concejo de Magallón lo contrataron en 1676 con el escultor Francisco Franco, y dos años después se capitularon con Felipe Ortiz las labores de dorado. La parte pictórica debió de ser subcontratada por el escultor y la elección del artista correspondió exclusivamente a éste; Berdusán ejecutaría el encargo en su taller de Tudela, haciendo uso de las medidas prefijadas y de los asuntos definidos por el encargante. El nuevo retablo estaba concluido el día 7 de julio de 1680, fecha en que el concejo de la villa acordó abrir un vano de iluminación tras el mueble litúrgico, así como la celebración de varios festejos.

En el año 1985 y con motivo del inicio de la restauración del templo el retablo fue desmontado, y sus piezas guardadas hasta que en 1991 se

procedió a su restauración y montaje. La obra ha sido limpiada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985. BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 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. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, *passim*.

#### 13

##### Epifanía

Hacia 1676-1680

Óleo sobre lienzo

77 x 98 cm.

Magallón, iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir, retablo mayor

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.

La obra tiene un interés muy especial, pues repite con muy pocas diferencias la composición utilizada en una de las pinturas del retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres), obra cuya atribución a Juan Carreño de Miranda, ya apuntada por Diego Angulo Íñiguez, ha sido secundada por Alfonso E. Pérez Sánchez. Las semejanzas entre las versiones de Magallón y Plasencia son tantas que no se explica la primera sin el conocimiento de la segunda, pues ésta es una interpretación a partir de varias fuentes gráficas.

Para la historia del retablo, remitimos a la pieza anterior (cat. núm. 12), con la que ésta hace pendant.

La obra ha sido limpiada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985. BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 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. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim.

14

Transverberación de Santa Teresa de Jesús

1683

Óleo sobre lienzo

190 x 142 cm. (parte visible del lienzo)

Gea de Albaracín (Teruel), iglesia parroquial de San Bernardo.

#### INSCRIPCIONES

«Vic<sup>te</sup> Berdusan fac<sup>t</sup> / 1683» (ángulo inferior derecho).

Este lienzo ocupa el cuerpo de un retablo y representa el conocido episodio extático acaecido en 1559 en el coro alto del monasterio de la Encarnación de Ávila, descrito por la propia Santa Teresa en el capítulo XXIX de sus *Vidas* y que también es recogido por fray Diego



de Yepes en su *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús* (Zaragoza, 1606):

«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...»

En el cuadro, el ángel sagitario bajito 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, 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 la representación de este asunto, pues lo había pintado en 1664 para el retablo mayor de los carmelitas de Lazcano (Guipúzcoa) y en 1676 para la parroquia de Funes (Navarra); más adelante, en 1691, volvió 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 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 la estampa abierta por Anton Wierix, y sobre todo la de Gilles Rousselet de 1643 según original de Charles le Brun que ilustró la biografía escrita por el P. Yepes.

El retablo procede de la iglesia del convento del Carmen de PP. carmelitas descalzos, de donde fue trasladado a la parroquia en 1980. En su ubicación original hacía pendant con otro retablo dedicado a Santa María Magdalena de Pazzi (cat. núm. 15). La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### INSCRIPCIONES

LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

15

Glorificación de Santa María Magdalena de Pazzi

1683

Óleo sobre lienzo

190 x 142 cm. (parte visible del lienzo)

Gea de Albarracín (Teruel), iglesia del convento del Carmen de PP. carmelitas descalzos

Este lienzo ocupa el cuerpo de un retablo y 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; en 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. De hecho, el ambiente celestial creado por las abundantes nubes y la propia expresión con la mirada perdida en lo alto y los ojos casi en blanco evocan el arrebató místico, expresado aquí en 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.

El retablo hacía pendant con otro dedicado a Santa Teresa de Jesús (cat. núm. 14), que fue trasladado en 1980 a la iglesia parroquial. La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

16

#### Muerte de San José

1684

Óleo sobre lienzo

228 x 172 cm. (parte visible del lienzo)

Maluenda (Zaragoza), iglesia de las Santas Justa y Rufina, capilla de San José

#### INSCRIPCIONES

«Victo, Berdusan / fact, 1684» (áng. inf. izdo.).

Este gran lienzo de altar ocupa el cuerpo de un retablo con pinturas de otra mano menos diestra en el banco y ático, y representa la



Muerte de San José. En él, el protagonista y la cama donde agoniza se disponen en acusado escorzo, y a ambos lados se sitúan Jesús, de pie en actitud de bendecir, y María, sentada y plorante. En la zona superior, un grupo de tres ángeles corona a José, mientras Dios Padre, a la izquierda, se dispone a recibir su alma. El decorado se completa con un cortinaje rojo recogido y una mesa sobre la que se dispone una ampolla con agua.

La obra ofrece el mismo asunto representado en uno de los retablos de la capilla de San Joaquín de la catedral de Huesca, aunque en la versión de Maluenda pueden apreciarse 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 de esa localidad. La colocación de las figuras en los ángulos y la distribución de las manchas de color (como 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. Se ha mantenido el pequeño bodegón del cuadro tudelano, aunque reducido a la ampolla de cristal, y se han eliminado la vara florida y las herramientas de carpintero del primer plano, tal vez porque la cama alcanza un mayor desarrollo al haber utilizado un punto de vista ligeramente más elevado.

La solución compositiva, con ser clara y efectista, no resulta del todo original, y pueden rastrearse varios precedentes en la pintura española, alguno de los cuales pudo ser conocido por el ejeano, como la Muerte de Santa Clara realizada por Juan A. de Frías Escalante para el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara en Huesca, obra de fecha imprecisa pero en cualquier caso anterior a 1669, año de la muerte del pintor cordobés.

El retablo al que pertenece esta pintura preside la capilla de San José de la iglesia de las Santas Justa y Rufina en Maluenda, ámbito dotado de espectacular embocadura en yeso, cúpula sobre pechinas con prolija decoración vegetal en el mismo material y cisterna para

enterramiento. Hasta el momento no ha sido posible identificar a los propietarios de la capilla, cuyo escudo remata el arco de entrada (en yeso) y el retablo (en madera policromada): 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. A tenor de la documentación consultada únicamente puede señalarse alguna vinculación con la familia Temprado-Campos.

La existencia de esta obra fue dada a conocer en 1999 por el entonces delegado de Arte Sacro de la diócesis de Tarazona, José Galindo, y se hizo pública en prensa el 26 de mayo de ese año (Heraldo de Aragón, p. 46). Con posterioridad pudimos certificar la autoría al encontrar la inscripción con la firma y la fecha. La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

17

*La pesca milagrosa (Vocación de los santos Pedro y Andrés)*  
1684

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera policromada  
158,5 x 192,5 cm.

Daroca (Zaragoza), iglesia de San Miguel  
(ubicación provisional)

#### INSCRIPCIONES

«Vic<sup>te</sup>. Berdusan / fac<sup>t</sup>. 1684» (áng. inf. izdo.)

La obra presenta una composición piramidal con Jesús de pie, ligeramente elevado con respecto a los otros dos personajes, que se inclinan y arrodillan con ademanes algo 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.

Las figuras ofrecen un acusado movimiento en forma de giros, torsiones y gestos, pero esta teatralización de las actitudes no va acompañada de un tratamiento lumínico acorde, aunque el artista no renuncie a ciertos efectos, como el contraluz de la mano izquierda de la figura central.

El episodio evangélico representado, aunque extraño en la producción del artista, resulta algo 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.

Respecto de los posibles modelos, creemos ver una cierta inspiración, interpretada con gran libertad, en el grabado *Cristo llama a los apóstoles Pedro y Andrés* de Egidius Sadeler según Federico Barocci.

Este cuadro y el *San Jerónimo confortado por los ángeles* (cat. núm. 18) formaban pareja y su destino original pudo ser la sacristía mayor de la colegiata de Santa María. Desde una fecha imprecisable, entre 1902 y 1933, hasta la restauración de la Colegiata de 1962-1965, estuvieron colocados a ambos lados del órgano, para luego ser retirados y almacenados. El de *La pesca milagrosa* fue localiza-

do en la capilla de los Heredia de la iglesia de San Miguel. La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2002, pp. 78-81 y 149-150 (il.). LOZANO LÓPEZ, 2004 a.  
LOZANO LÓPEZ, 2004 b.

18

#### *San Jerónimo confortado por los ángeles*

1684

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera policromada  
156,5 x 188,5 cm.

Daroca (Zaragoza), iglesia de Santo Domingo de Silos  
(ubicación provisional)

#### INSCRIPCIONES

«Vic<sup>te</sup>. Berdu[san]» (áng. inf. dcho.).

«Basilica órgano» (bastidor).

El cuadro presenta al anciano santo penitente, semidesnudo y sentado –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 se inclinan ligeramente hacia él; uno de ellos, casi de espaldas y en ligera torsión, se cubre parcialmente por una tela 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 ajado del 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. Los celajes ofrecen una rica gama de tonos azules, verdosos y amarillos de gran densidad.

La escena parece haber sido tomada, aunque con ciertas licencias, del siguiente pasaje de *La Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine: «... 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».

La obra ofrece una gran calidez y un tratamiento lumínico efec-tista e íntimo, que junto con el verismo de los ángeles volcados sobre el cuerpo del anciano transmite una sensación placentera y emotiva y le confiere una notable unidad y profundidad expresiva que conecta perfectamente con la sensibilidad de la devotio moderna. Ésta 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 elegía la vida solitaria y ascética, apartada del mundo y de sus tentaciones, como medio para alcanzar la sabiduría, se convirtió 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 virtud cristiana (estabilidad, sabiduría, eternidad, paciencia, fortaleza...) y de la sapientia tradicional, entendida ésta como conocimiento de las cosas sobrenaturales. De acuerdo con estas ideas, Berdusán opta aquí por una iconografía amable, no excesivamente frecuente en el siglo xvii, y se aleja de las más habituales y contundentes representaciones del santo 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, prescin-

diendo incluso de atributos habituales como el reloj de arena, el crucifijo o las piedras con las que se laceraba.

Sin duda, estamos ante una obra excepcional que marca, según nuestro criterio, el punto álgido de la producción aragonesa de Berdusán.

Para el ángel del primer plano, se sirvió de la figura femenina del lienzo de Antón van Dyck *Rinaldo y Armida* (1629; The Baltimore Museum of Art. The Jacob Epstein Collection), que representa una escena del canto xiv del famoso poema de Torcuato Tasso *Jerusalén libertada* y fue traducido a la estampa y editado por Pieter de Bailliu.

Este cuadro y el de *La pesca milagrosa* (cat. núm. 17) formaban pareja y su destino original pudo ser la sacristía mayor de la colegiata de Santa María. Desde una fecha imprecisable, entre 1902 y 1933, hasta la restauración de la colegiata de 1962–1965, estuvieron colocados a ambos lados del órgano, para luego ser retirados y almacenados. El de San Jerónimo fue localizado en la sacristía de la iglesia de Santo Domingo de Silos. La pieza fue objeto de restauración en el siglo xix. La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2002, pp. 78-81 y 149-150 (il.). LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2004 b.

## 19

### *San Martín partiendo la capa*

1685

Óleo sobre lienzo

155 x 88 cm. (parte visible del lienzo)

Magallón, iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir, retablo de la Virgen del Pilar

La pintura plasma un conocido episodio de la vida del santo que, según *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine, tuvo lugar un día de invierno a las puertas de la ciudad francesa de Amiens. Al ver a un mendigo pidiendo limosna, Martín, que entonces tenía 18 años y pertenecía al ejército romano, desenvainó su espada y dividió con ella su capa para entregar la mitad al menesteroso. Es precisamente ese momento el representado por Berdusán, quien como suele ser habitual presenta a Martín como soldado y montado en su caballo. Llama 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 fondo es abierto de paisaje con línea de horizonte baja y celaje denso.

Una representación casi idéntica, aunque invertida y con ambientación arquitectónica, encontramos en el segundo término del lienzo principal del retablo de San Martín en la catedral de Huesca, para la que se ha señalado una posible influencia, en la figura del caballo, de la serie de los Doce Césares de Jan Van der Straet (Stradanus).

Esta pintura ocupa la calle colateral izquierda del retablo de la Virgen del Pilar en la iglesia parroquial de Magallón, formando pareja con un San Miguel combatiendo al demonio (cat. núm. 20). La realización del retablo, pagado por la parroquia con ayuda de los jurados de la villa, se dilató respecto de la fecha de ejecución de las pinturas, pues el dorado se contrató en 1701 con el maestro José de Altarriba, «... vezino de la ciudad de Tarazona, residente en la ciudad de Tudela...», quien realizó varios viajes a Zaragoza para proveerse del oro necesario y debió de cumplir con el plazo de entrega (agosto de 1702), aunque no sucedió lo mismo con los pagos, que se fragmentaron y retrasaron hasta 1705.

La obra ha sido limpiada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, 1985. BORRÁS GUALIS, 1987 a, p. 451. LÓPEZ MURIAS, 1990 a, p. 162. VV.AA., 1998, pp. 84 (nota 60), 90, 96 y 110. PANO, HERNANDO Y SANCHO, 2002, pp. 137–143. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, *passim*.

#### 20

##### San Miguel combatiendo al demonio

1685

Óleo sobre lienzo

155 x 88 cm. (parte visible del lienzo)

Magallón, iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir, retablo de la Virgen del Pilar

La pintura muestra al jefe de las milicias celestiales de pie, vestido con coraza, pisoteando al demonio con su pierna derecha y armando su brazo diestro para descargar la espada sobre aquél, quien rendido levanta su mano solicitando clemencia. Al fondo, celaje denso con una insinuación de fuego en la parte inferior. Los contrastes entre los rojos de la capa y los azules-verdosos con toques dorados del fondo son lo más destacado.



La composición obedece a una interpretación personal de la idea en 1635 por el boloñés Guido Reni para la iglesia de los capuchinos de Roma, mezclada con elementos de un grabado de Johan Wierix fechado en 1600.

Esta pintura ocupa la calle colateral derecha del retablo de la Virgen del Pilar en la iglesia parroquial de Magallón, formando pareja con un San Martín partiendo la capa (cat. núm. 19). Para la realización del retablo, véase la ficha anterior.

La obra ha sido limpiada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

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. PAÑO, HERNANDO Y SANCHO, 2002, pp. 137-143. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim.

22

#### San Miguel combatiendo a los demonios

1689

Óleo sobre lienzo

345 x 210 cm. (parte visible del lienzo)

Villafranca de Ebro (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel, retablo mayor

#### INSCRIPCIONES

«VIC<sup>te</sup> / BERDUSAN / FAC<sup>t</sup> / 1689» (zona central izquierda, junto a la rodilla derecha de San Miguel).

En este gran lienzo de altar 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 for-



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, como el pequeño bodegón dispuesto sobre la mesa, en el que se aprecian un pañuelo y varias joyas, o la bandeja de plata situada en el suelo sobre la que se sitúa una magnífica jarra de pico, o 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 conversión de la hermana de Lázaro. 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 Magdala 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...). 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 engaño; aquí, el espejo yace en el suelo, como un trasto desposeído de su función.

En la historia de la pintura existen numerosos 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; existe, en general, gran concordancia gestual, un mismo vocabulario cinésico y 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 París.

El retablo, que ostenta en su remate el escudo de los Villahermosa, fue realizado a expensas de los duques, Carlos de Gurrea y Aragón y María Enríquez, para la iglesia de una de sus posesiones más queridas. El templo es colindante con el palacio ducal, que se dispone en perpendicular y comunicaba con aquél por un vano ahora cegado, abierto en una capilla de la cabecera.

En el encargo del retablo y su dedicación confluyeron una advocación preexistente y una especial devoción a la Magdalena por parte de María Enríquez, quien de esta forma mostraría la afinidad y sintonía personal que mantenía con su antecesora más ilustre, Luisa de Borja y Aragón, la Santa Duquesa, cuyo comportamiento y virtudes –a su vez muy próximas a las de la santa representada, con quien se identificaba– debieron de ser para aquélla modelo y referencia constantes. Al sufragar el nuevo mueble litúrgico, los duques daban además continuidad a una secular y espléndida labor de mecenazgo artístico por parte de los Villahermosa, e 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, lo que permitiría establecer una conexión doctrinal con otras pinturas de temática sacramental ejecutadas por Berdusán para estos mismos comitentes.

La atribución de esta pintura al ejeano fue propuesta en el inventario del partido judicial de Tarazona (Arrué Ugarte, 1991), donde se la consideró ya «... obra probable de Vicente Berdusán» y se dató a fines del siglo XVII.

La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

ARRUÉ UGARTE, 1991, p. 29. LOZANO LÓPEZ, 2003-2004. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim.

### 33

*Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz debatiendo sobre la Santísima Trinidad (Levitación de San Juan de la Cruz)*

Cronología imprecisa

Óleo sobre lienzo. Marco moderno

187 x 140 cm.

Tarazona (Zaragoza), convento de Santa Ana de MM. carmelitas descalzas

La obra reproduce un conocido episodio de la vida de San Juan de la Cruz 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 (1641).

La composición, bastante simétrica y rígida, es bastante fiel a la fuente literaria, y muestra al místico de Fontiveros asido a un sillón frailer, elevándose extático –y algo 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– contempla el fenómeno con cierta impasibilidad. En la parte superior-celestial, la Santísima Trinidad entre nubes y sobre un luminoso res-



mas humanas –aunque con algunos rasgos fantásticos– y se retuer-  
cen entre llamaradas con posturas convulsas y escorizadas. La figura  
del santo y su movimiento aparecen destacados por la caprichosa  
disposición del manto, que forma tras él un círculo casi perfecto. El  
fondo es neutro en tonos dorados.

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, Gilles Rousselet y Pierre Lombard. La  
utilización del modelo rafaelesco tiene su interés, pues fue menos fre-  
cuentado que el de Guido 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), en el que el personaje ha sido dota-  
do de vestimenta y armamento mucho más enfáticos y belicosos,  
pero mantiene la postura rígida y poco armoniosa del grabado, cosa  
que no sucede en el lienzo villafranquino, donde la posición de avan-  
ce impetuoso resulta más conseguida por coherente y expresiva. Ber-  
dusán lo logra cambiando y flexionando la pierna de apoyo, y forzan-  
do 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 Peter P. Rubens. Lejos de estas  
soluciones queda ya la propuesta por Johan Wierix en 1600, aunque  
reste algún recuerdo en la inclinación de la cabeza y la torsión del  
tronco. Algo similar sucede con el San Miguel (Houston, Sarah Camp-  
bell Boffer Foundation) de Claudio Coello, en el que los modelos de  
Rafael/Beatrizet y Wierix se combinan, sin que prevalezca ninguno de  
ellos.

El retablo cuyo lienzo titular se estudia fue encargado por el  
infanzón Juan Miguel Íñiguez y Eraso –señor de Villafranca desde  
1675 y marqués desde 1703– para la iglesia que sirvió como capilla  
de su palacio. Se presenta elevado sobre un zócalo de piedra vista  
que ocupa la parte correspondiente al banco y sotabanco, perdidos  
durante la guerra de la Independencia, y se remata con un tarjetón

que encierra el escudo del comitente: en campo de oro un árbol de  
sinople y león de gules empinado.

La atribución de las pinturas a Berdusán, aunque con alguna inco-  
herencia histórica, la debemos a Julio Bernal y Soriano (1880), si bien  
la noticia cayó en un prolongado olvido historiográfico.

La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

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,  
1980/2000, t. 16, p. 4023. ECHEVERRÍA GOÑI Y FERNÁNDEZ GRACIA, 1982, 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. LOZANO LÓPEZ, 2004 a.  
LOZANO LÓPEZ, 2005, *passim*.

#### 23

##### Transfiguración de Cristo en el monte Tabor

1689

Óleo sobre lienzo

205 x 135 cm. (parte visible del lienzo)

Daroca (Zaragoza), iglesia de Santo Domingo de Silos

#### INSCRIPCIONES

«Vic<sup>o</sup> Berdusan / fac<sup>t</sup> 1689» (parte inferior derecha).

El cuadro ocupa la calle central de un retablo cuyas otras pinturas  
pertenecen a un artista menos diestro. Reproduce fielmente el relato  
evangélico, sin mezclarlo con otras escenas, y muestra una composi-  
ción 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, dejan visible en el centro una elevación natural (el monte Tabor), muestran actitudes diversas y posturas algo forzadas que no resultan demasiado convincentes y apenas conectan con la escena superior, donde encontramos a Cristo ocupando el eje vertical, en actitud de avance, con vestimentas blancas y rodeado de un aura dorada, flanqueado por los profetas Moisés (izda.) y Elías (dcha.). El tratamiento etéreo y dinámico de la vestimenta de Jesús, el aspecto desmaterializado o desencarnado de su cuerpo y la atmósfera clara y luminosa –casi 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.

Una estampa de Jan Sadeler según composición de Martin de Vos pudo ser el punto de partida, aunque la interpretación es, dentro del 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 siglo XVI, 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.

El retablo de la Transfiguración procede de la capilla (no conservada) que la familia Orera tenía en el lado del Evangelio de la iglesia de San Miguel de Daroca, y de la que únicamente nos ha quedado testimonio fotográfico y documental.

La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

VV.AA., 1998, p. 106 y nota. 5. LOZANO LÓPEZ, 2002, pp. 71-74 y 143-145 (ils.). LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, *passim*.

24

#### San Atilano

1690

Óleo sobre lienzo

189 x 97 cm.

Figueras (Gerona), Museo del Ampurdán.

Depósito del Museo del Prado

#### INSCRIPCIONES

«Vicente [...] 1690» (ángulo inferior derecho).

«Manuel Belnaldez lo restauro en 1864» (reverso del lienzo).

El santo ha sido efigiado de medio cuerpo, edad avanzada, barba cana bastante poblada y ropas 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 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 pez y el anillo, atributos propios del santo, aluden a un hecho de su vida cuyo relato recoge el benedictino Gregorio Argañiz en *La soledad laureada por San Benito y sus hijos*, en las iglesias de España (Madrid, 1675). 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» («Todo es posible para el que cree»).

El tipo representado guarda especial relación con el San Martín de la catedral de Huesca, 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.

La procedencia turiasonense de la obra parece quedar fuera de toda duda debido a la coincidencia de fechas con el resto de la producción de Berdusán en Tarazona y a la creencia de que San Atilano era natural de esta ciudad –de la que es patrón– y había tomado el hábito h. 954 en el convento rupestre de la muy próxima localidad de Los Fayos. El culto dispensado al santo 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 reliquia que fue regalada por la Iglesia y ciudad de Zamora, hecho que fue ampliamente celebrado; esta devoción alcan-

zó su momento culminante cuando en la segunda mitad del siglo XVIII se construyó un templo con esta dedicación.

Tras la exclaustación el cuadro pasó al Museo Nacional de Pinturas (la Trinidad) de Madrid 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.

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.

La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

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.). LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, *passim*.

#### EXPOSICIONES

PAMPLONA, 1990, núm. 20.

## 25

### San José y el Niño Jesús

1692

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera dorada  
193 x 150 cm.

Zaragoza, colección particular

#### INSCRIPCIONES

«Vic<sup>te</sup> Berdusan / fac<sup>t</sup>. 1692» (lado izquierdo, junto a la pierna derecha del Niño)

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, según modelos de inspiración rubensiana, y entre ellos 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 por una arquitectura monumental (¿un templo?) animada por un discreto cortinaje en la que se abre una hornacina avenerada con la figura de Moisés. Al fondo, una balaustrada da paso a un paisaje abierto con amplio celaje denso y tormentoso en el que se abre un resplandor. En primer plano, en el ángulo inferior derecho, se disponen algunos útiles de carpintería que aluden al oficio de José, hecho que parece conceder a éste un mayor protagonismo en la escena. 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 interpreta como precursor de Cristo y símbolo de la Antigua Ley, frente a Jesús, representante de la Nueva Ley.

Berdusán vuelve a utilizar sabiamente la efectiva combinación de tonos cálidos y fríos, así como de los efectos luminicos, que en este caso no sólo desempeñan un papel determinante en la configuración de los planos y 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 domi-

naba, aunque se aprecia en este caso una cierta reducción cromática y una acentuación del claroscuro.

La obra procede de Calatayud (Zaragoza) pero su origen remoto fue Villafranca de Navarra, en cuya iglesia parroquial se conserva un lienzo de idéntico asunto y cronología.

La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

CASADO ALCALDE, 1978, pp. 509 (nota 1) y 534 (nota 34). LOZANO LÓPEZ, 1997. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, *passim*.

26

Visión por Santa Teresa de Jesús del palio celestial sobre jesuitas comulgantes

1693

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada 170 x 165 cm.

Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, capilla de San José (o de los Villahermosa)

#### INSCRIPCIONES

«S. THERESIA BIS VIDETIN SPIRITU IESUITAS COMUNICANTES / SUB COELESTI CONOPEO» (zona inferior).



La pintura 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; la impresión que ahora produce el cuadro es similar a la de una figura humana colocada ante una pantalla donde se proyectase una imagen (la de la visión), pues apenas existe conexión entre los dos planos. El 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, y 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.

La obra forma parte de una serie de seis lienzos que tienen como nexo 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–. Ocupan los laterales de la capilla de San José que los duques de Villahermosa, Carlos de Gurrea y Aragón –noveno duque– y su esposa María Enríquez de Guzmán y Córdoba, 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 siglo XVI por la Compañía de Jesús en Zaragoza, templo que tras

la expulsión de los jesuitas en 1767 pasó a formar parte del Real Seminario de San Carlos Borromeo. El mentor iconográfico de la serie fue el jesuita Tomás Muniesa, confesor de los duques, a quien corresponderían las inscripciones latinas que describen los asuntos representados.

La obra ha sido restaurada en 2006.

#### BIBLIOGRAFÍA

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, p. 287. ANSÓN NAVARRO y BELÉN BOLOQUI, 1982 / 1991, pp. 279-280. VV.AA., 1982, p. 251. LÓPEZ MURIAS, 1990 a, p. 159. PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397. VV.AA., 1998, pp. 75 (il.), 80-81 y 111. VV.AA., 1999, pp. 41-44. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim.

#### 27

San Estanislao de Kostka con el Niño Jesús recibiendo la comunión de un ángel en presencia de Santa Bárbara  
1693

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada  
170 x 165 cm.

Zaragoza, iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo, capilla de San José (o de los Villahermosa)

#### INSCRIPCIONES

«B. STANISLAUS OPE. ET INTERVENTU SANCTAE BARBARAE / DEFERENTIBUS ANGELIS, ALITUR SACRA SINAXI» (zona inferior).





La obra reproduce un hecho de la vida de San Estanislao de Kostka 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 el santo rendía especial culto porque como él había sido perseguida por su padre. 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 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 como el dinamismo que adquiere el conjunto gracias a la posición inestable de avance que adopta el grupo de figuras de la parte izquierda.

Si bien la iconografía 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, pues 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, con la mediación de los santos, administra el pan transubstanciado a San Estanislao, quien lleva

consigo el anuncio de la Salvación, prefigurado en el Dios encarnado que el cuerpo desnudo de Jesús Niño representa.

Para la historia de la pieza, véase lo dicho en la ficha anterior (cat. núm. 26). La obra ha sido restaurada en 2006.

#### BIBLIOGRAFÍA

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, p. 287. ANSÓN NAVARRO y BELÉN BOLOQUI, 1982 / 1991, pp. 279-280. VV.AA., 1982, p. 251. LÓPEZ MURIAS, 1990 a, p. 159. PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 397. VV.AA., 1998, pp. 75 (il.), 80-81 y 111. VV.AA., 1999, pp. 41-44. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, *passim*.

#### 28

##### Retablo de la Inmaculada Concepción

1694 (pinturas) y mediados siglo XVIII (mazonería)  
Óleo sobre lienzo (pinturas) y madera tallada, corlada  
y policromada (mazonería)  
495 x 405 cm.

Ojos Negros (Teruel), ermita de Santa Engracia

#### INSCRIPCIONES

«Victe. Berdusan / fact. 1694» (áng. inf. izdo. del lienzo central).

«A Viçente Berdusan q Dios g<sup>da</sup> m. a.» (reverso del lienzo de Santa Catalina).

El retablo presenta una estructura cruciforme, sin parangón –hasta donde conocemos– en la retablistica aragonesa, y consta de banco,



cuerpo de tres calles (la central más desarrollada) y ático de calle única. La mazonería presenta una gran diversidad de elementos ornamentales que responden a la estética de mediados del siglo XVIII.

El lienzo central de este singular mueble litúrgico está dedicado a la Inmaculada y presenta el tipo inmaculadista que Berdusán utiliza en la década de 1690, alejándose de la rotundidad, estatismo y simetría del pintado para el ático del retablo mayor de Magallón, más próximo al modelo de Carreño de Miranda, para optar por una figura que flexiona la pierna izquierda y desplaza 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 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 inmaculadista de la media luna y la corona que proclama a María como «reina de los cielos».

El lienzo colateral izquierdo representa a Santa Engracia sentada, de medio cuerpo y en 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 es el tratamiento de las calidades y la 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, representada de idéntico modo a la anterior pero con el rostro y la mirada elevados, muy próximos a la María Magdalena de Los Fayos (cat. núm. 21). 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 una rueda con radios. Un posible modelo para esta pintura pudo ser la Santa Catalina grabada por Jacob Matham siguiendo a Bloemaert.

La pintura del ático nos presenta a San Pedro Arbués de medio cuerpo y con vestimentas canónicas, el cuello sangrante, los brazos extendidos hacia delante y las palmas boca arriba en señal de entrega. El fondo es neutro. 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. 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.

Los cuadros analizados, que conservan sus marcos de época, pudieron ser despojados de su mazonería primitiva y dotados de una nueva de estilo rococó coincidiendo con el inicio de las obras de la parroquial (1741) y la finalización de las de la ermita (h. 1742). No se trataría 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, está formado por la yuxtaposición de uno del s. XVII y otro del XVIII.

El encargo ha de vincularse a la labor de promoción artística llevada a cabo por el obispo de Tarazona Bernardo Mateo Sánchez del Castellar (episc. 1683-1700), natural de Ojos Negros, y a los encargos que para él ejecutó Berdusán en su última etapa profesional, entre ellos el gran retablo mayor de la localidad. La relación de Berdusán con el prelado pudo establecerse a través de un hijo de aquél, Gaspar Vicente, que desde 1685 era secretario de Bernardo Mateo.

El retablo fue limpiado en 1988 y ha sido restaurado en 2006 para la presente exposición; durante esta última intervención se ha localizado una curiosa dedicatoria anónima a Berdusán en el reverso del lienzo que representa a Santa Catalina.

#### BIBLIOGRAFÍA

SEBASTIÁN, 1970, p. 103. LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

29

San Francisco Javier, apóstol de las Indias (San Francisco Javier bautizando a los gentiles)

1694

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada, dorada y policromada

170 x 220 cm.

Tarazona (Zaragoza), iglesia catedral de Santa María de la Huerta

#### INSCRIPCIONES

«Victe. Berdusan / fecit 1694» (áng. inf. dcho.).

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 llevó a cabo en ese lugar.



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 (como el personaje situado en primer plano y a contraluz, cuyo aspecto y posición recuerdan a un mago de una Epifanía), junto a elementos convencionales y tópicos de la iconografía del indio americano (v. gr. 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, puede establecerse una conexión entre esta obra y un Obispo bautizando firmado por Berdusán en 1684 y actualmente en paradero desconocido. La figura del protagonista y algunas otras guardan bastantes similitudes, y en ambos aparece la mujer con el niño tomados de La presentación de Jesús en el templo ideado por Simón Vouet y grabado por Michel Dorigny. 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.

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. La posición serpenteante del cuerpo, con la pierna derecha elevada y flexionada, es muy similar, aunque el resto de detalles (por ejemplo la cabeza) 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 impone 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 y como es lógico para localidades navarras, en todos estos casos en fecha anterior 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 Caparoso, Mérida (1682) y Urzainqui. En todas estas versiones encontramos diferencias notables que afectan tanto a la composición como al tratamiento pictórico.

Acerca del encargo, y aunque no poseemos ningún apoyo documental, no nos resistimos a formular una interesante hipótesis sobre una posible intervención de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa, quien podría haber donado el cuadro a la catedral turiasonense 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 esta teoría.

La primera mención al lienzo de Tarazona y a su autor se la debemos a Francisco Abbad Ríos (1942), quien dio como fecha errónea el año 1603, equívoco que tuvo graves consecuencias historiográficas, pues de él surgió la idea de la existencia de dos pintores homónimos, padre e hijo, que se ha perpetuado hasta fechas bien recientes.

Esteban Casado (1978) situó la obra en el baptisterio de la seo turiasonense, mientras en el inventario del partido judicial de Tarazona (Arrué Ugarte, 1991) se ubica en el segundo tramo del lado del Evangelio del templo.

La obra fue restaurada en 1999.

#### BIBLIOGRAFÍA

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, 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, pp. 10 (il.), 12-13 y 66-67 (il.). LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, pasim.

#### EXPOSICIONES

EJEA, 1999.

## 30

### San Andrés

1696

Óleo sobre lienzo clavado a tabla. Soporte de madera tallada y dorada

145 x 84 cm. (parte visible del lienzo)

Tarazona, iglesia catedral de Santa María de la Huerta, sacristía (ubicación provisional).

#### INSCRIPCIONES

«Vic<sup>te</sup>. Berdusan / fac<sup>t</sup> 1696» (ángulo inferior izquierdo).

El apóstol 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 de su martirio, que se sitúa a sus espaldas y parece sostener con la mano izquierda.



El modelo para esta composición pudo ser un grabado de Jacob de Gheyn según composición de Karel van Mander (1607), 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, grabado por Pietro del Po.

Tanto este lienzo como su pareja, un San Juan Bautista (cat. núm. 31), 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. 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.

La reja del coro fue costeada por el obispo de Tarazona Bernardo Mateo Sánchez del Castellar, tal como indican las actas del cabildo del periodo 1682-1702, donde figura la resolución, tomada el 19 de febrero de 1696, de expresar el agradecimiento al prelado por esta obra, gesto que éste estimó mucho «y insinuo el hacer mucho mas si Dios le dava vida». No obstante, la obra no estaba hecha todavía, pues los capitulares resolvieron en la misma reunión quitar el rejado de la otra parte del altar mayor para aprovechar la materia prima; en cualquier caso, el proyecto global y el encargo de los lienzos ya se habrían efectuado, dada la fecha que uno de éstos ostenta.

#### BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 132. ARRÚE UGARTE, 1991, pp. 171. VV.AA., 1998, pp. 74 y 110. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, passim.

#### 31

##### San Juan Bautista

1696

Óleo sobre lienzo clavado a tabla. Soporte de madera tallada y dorada

145 x 84 cm (parte visible del lienzo)

Tarazona, iglesia catedral, sacristía (ubicación provisional)

#### INSCRIPCIONES

«ECCE AGNUS DEI» (en la filacteria).

En esta pintura el Bautista 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 cordero 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 eleva-





ción del pie y al arqueamiento del cuerpo, que queda remarcado por la línea recta pero oblicua del palo, produciendo una cierta tensión. La figura recuerda bastante a la del flamenco Gaspar de Crayer (Madrid, iglesia de San Francisco el Grande; depósito del Museo del Prado), pintor cuyas obras ejercieron gran influencia en los pintores castellanos y andaluces.

Para la historia de la pieza, véase la ficha anterior (cat. núm. 30).

#### BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS GUALIS, 1987 b, p. 132. ARRUÉ UGARTE, 1991, pp. 171. VV.AA., 1998, pp. 74 y 110. LOZANO LÓPEZ, 2004 a. LOZANO LÓPEZ, 2005, *passim*.

32

San Francisco Javier evangelizador y misionero

Hacia 1696-1697

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada, dorada y policromada

116,5 x 96,5 cm.

Encinacorba (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa María, sacristía

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 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 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 en 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 para localidades navarras (Garde, Roncal, Mélida, Caparroso y Tudela) como aragonesas; entre éstas últimas, la de la capilla de San Joaquín de la seo de Huesca (1668), la del ático del retablo de la Inmaculada en la parroquia de Magallón (1684) y 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, firmada y fechada en 1696, si bien se observan algunas diferencias que van más allá del encuadre elegido y de algunos detalles como los ángeles y la mesa, inexistentes en el ejemplar navarro. En la obra que analizamos 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.

El encargo de la obra pudo corresponder a Pedro Ruiz de Azagra, perteneciente a una familia infanzona que ostentaba el señorío de Albarracín y 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. En la documentación de la parroquia de Encinacorba constan algunos pagos por la festividad de San Francisco Javier, fundada el 3 de marzo de 1697 por Pedro Ruiz de Azagra, quien además tuvo un papel bastante activo en la vida de la parroquia.

En su ubicación actual, el cuadro hace pendant con otro del Ecce Homo de otra mano flanqueando un altar de la Inmaculada.

La atribución a Berdusán, basada en criterios formales, no plantea duda.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

#### 21

#### El arrepentimiento de María Magdalena (María Magdalena despojándose de sus joyas)

1687

Óleo sobre lienzo

280 x 185 cm. (parte visible del lienzo)

Los Fayos (Zaragoza), iglesia parroquia de Santa María Magdalena, retablo mayor

#### INSCRIPCIONES

«Vic<sup>te</sup>. Berdu / san fac<sup>l</sup>. / 1687» (ángulo inferior izquierdo).

Este gran cuadro de altar nos presenta a María Magdalena de pie, junto a una mesa vestida con paño de acusados pliegues sobre la que apoya la mano derecha, con la pierna del mismo lado 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



plandor 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 levitación.

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 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 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.

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 relato parece indicar y como lo representó Matías Arteaga y Alfaro en el grabado que ilustró este episodio 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).

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 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 de Segura (Jaén). 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; 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 Albert Clouet según Lazaro Baldi, del que aquél también se lucró parcialmente.

A falta de inscripciones visibles y de otra comprobación documental, 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. 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 al convento.

La obra fue restaurada en 2002.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

#### EXPOSICIONES

TARAZONA, 2003.

## 34

### Desposorios místicos del Niño Jesús y Santa Catalina de Siena

Cronología imprecisa

Óleo sobre lienzo. Marco moderno

112 x 91,5 cm.

Zaragoza, Museo de Zaragoza, N.I.G. 10.637

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, convierte esta escena en unos desposorios místicos.

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 (1689) y las pechinas de la iglesia de las dominicas de Tudela, obras a las que el lienzo zaragozano está muy próximo.

El cuadro procede del desaparecido convento zaragozano de Santa Fe de MM. dominicas, e ingresó en el Museo de Zaragoza tras la Desamortización.



La obra ha sido restaurada en 2006 para la presente exposición.

#### BIBLIOGRAFÍA

CATÁLOGO, grupo VII, s.f., núm. 95. CATÁLOGO, grupo IX, 1848, p. 112 v, núm. 131. COMISIÓN, 1867, p. 64, núm. 202. LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

35

#### Niño Jesús en orla de flores

Cronología imprecisa

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada  
99,5 x 75,5 cm.

Madrid, colección particular

La obra presenta, en el interior de una frondosa orla ovalada, al Niño Jesús de pie y con un tenue velo que apenas le cubre el sexo, agarrado al palo vertical de la Cruz, sobre un fondo abierto de paisa-

je. 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» del marco floral, así como el acusado contrapuesto de la figura, que compensa la rectitud y verticalidad del madero.

Se trata de una iconografía prefigurativa muy común que relaciona la naturaleza humana de Jesús 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 católicas. La iconografía del «Niño de Pasión», que tiene un carácter apócrifo, irreal y atemporal, está presente en la plástica desde comienzos del siglo XVI y evoca las palabras de Santo Tomás de Aquino: «en el momento





de su concepción el primer pensamiento de Cristo fue para su cruz»; en ocasiones se enriquece con otros elementos de la Pasión (clavos, esponja, lanza, corona de espinas, etc.) y con la calavera y la serpiente, lo que añade a la idea de la redención la de la victoria sobre la muerte y el demonio.

Esta versión puede considerarse una réplica del espléndido Niño Jesús que pintó Berdusán para el colegio jesuita de San Andrés de Tudela (actualmente conservado en la parroquia de San Jorge el Real), fechado h. 1680.

Como referencias iconográficas, remitimos a una obra de Francisco Camilo, El Niño Jesús victorioso sobre el pecado y la muerte (Ponce, Puerto Rico; Museo de Arte de Ponce), si bien tanto el madrileño como el ejeano pudieron servirse de modelos ajenos, como la Sagrada Familia (Madrid, Museo del Prado) de Peter P. Rubens dada a la estampa por Schelte Bolswert.

La tupida corona de flores que enmarca la escena es, con toda probabilidad, de otra mano, y como suele ser habitual podría tratarse de un trabajo hecho de forma casi industrial por especialistas que se vendía a otros pintores para que éstos incluyeran en la parte central los correspondientes asuntos.

Aunque la localización de estas obras resulta problemática dada su vinculación con el coleccionismo privado y su fácil movilidad, Berdusán debió de alternar los encargos de mayor entidad con este tipo de pintura de devoción de pequeño formato, 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. Sirvan como ejemplo el mal llamado Niño de la concha localizado en el convento de Nuestra Señora de Araceli de madres carmelitas de Corella, cuya atribución formal a Berdusán parece incuestionable, o «el cuadro de los niños de Berdusan» que el canónigo darocense Pedro Arguedas dejó en su testamento al también canónigo Jerónimo Vilana en 1684, del que únicamente disponemos de constancia documental, o una pareja de cuadros del Ayuntamiento de Tudela que representan a la Inmaculada y San Juanito cuyas similitudes con la obra que analizamos son evidentes.

Este cuadro forma pareja con un San Juanito en orla de flores (cat. núm. 36) y ambos proceden de una colección particular zaragozana a la que también pertenecía una Santa Águeda, ahora en paradero desconocido.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2004 a.

#### 36

##### San Juanito en orla de flores

Cronología imprecisa

Óleo sobre lienzo. Marco de época en madera tallada y dorada 99,5 x 75,5 cm.

Canarias, colección particular

El lienzo nos presenta a San Juan Niño, 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. La escena está enmarcada por una tupida orla de forma ovalada.

El significado prefigurativo es evidente, al aparecer en escena todos los elementos –con la excepción de la concha– que caracterizan al Bautista y simbolizan su misión.

El cuadro forma pareja con un Niño Jesús en orla de flores (cat. núm. 35) y ambos proceden de una colección particular zaragozana. Véase la ficha anterior.

#### BIBLIOGRAFÍA

LOZANO LÓPEZ, 2004 a.









## BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD RÍOS, Francisco (1942): «La iglesia y convento de San Carlos en Zaragoza», separata de *Arte Español*, núm. XXVII. Madrid, Sociedad Amigos del Arte.
- (1957): *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, 2 tomos (texto y láminas). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- ÁLVARO ZAMORA, M.<sup>a</sup> 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.
- ALLUÉ SALVADOR, Miguel (1916): *Guía para visitar el Museo Provincial de Zaragoza*. Zaragoza, Imp. Hospicio Provincial.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1971): *Pintura del siglo XVII, «Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico»*, vol. XV. Madrid, Ed. Plus Ultra.
- ANÓNIMO (1928): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección Pictórica*. Zaragoza.
- (1933): *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección Pictórica*. Zaragoza.
- (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.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo (2000; 1.<sup>a</sup> ed. 1980): «Verdusán, Vicente», voz en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Unali.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo y BOLOQUI LARRAYA, Belén (1991; 1.<sup>a</sup> ed. 1982): «Zaragoza barroca», en *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento.
- ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino (1875): *Los museos de España*. Madrid, Imp. Medina y Navarro.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924): *La catedral de Huesca*. Huesca, Imp. Editorial V. Campo.
- (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.
- (1954): «La pintura en Aragón en el siglo XVII», en *Seminario de Arte Aragonés*, núm. VI. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (IFC), pp. 51-75.
- ARRUÉ UGARTE, Begoña (dir.) (1991): *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*. Tomo I, partido judicial de Tarazona. Madrid, Ministerio de Cultura.
- 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 y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, Belén (1988): *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Zaragoza, Diputación General de Aragón (DGA).
- BELTRÁN, Miguel; DÍAZ DE RABAGO, Belén; y CANCELA, María Luisa (1988): *Guía de bolsillo del Museo de Zaragoza*. Zaragoza, DGA.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel y PAZ PERALTA, Juan (coord.) (2003): *Museo de Zaragoza: Guía*, col. «Museos de Aragón. Guías». Zaragoza, DGA.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (1962): «Los museos de Zaragoza», separata del *Boletín Municipal de Zaragoza*, año III, núm. 8, primer trimestre. Zaragoza, Octavio y Felez.
- (1964): *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*. Zaragoza.
- BERNAL Y SORIANO, Julio (1880): *Tradiciones histórico-religiosas de todos los pueblos del Arzobispado de Zaragoza*. Zaragoza, Establecimiento Tip. de Mariano Salas.
- BLANCO TRÍAS, Pedro (1949): *El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946*. Palma de Mallorca, Imp. Mossén Alcover.
- 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, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 117-152.
- CALVO RUATA, José I. (1991): *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza*, t. I: *Pintura, escultura, retablos*. Zaragoza, Diputación Provincial.
- CAMÓN AZNAR, José (1977): *La pintura española del siglo XVII, «Summa Artis. Historia general del arte»*, vol. XXV. Madrid, España-Calpe.
- CAPELLA, Anna (1999): *Museu de l'Empordà. Guia de les col·leccions*. Figueras, Consorci del Museu de l'Empordà.

- CASADO ALCALDE, Esteban (1978): «Berdusán», en *Príncipe de Viana*, año 39, núm. 152-153. Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 507-546.
- CATÁLOGO (1848): Catálogo manuscrito del Museo Provincial. Zaragoza. [Archivo del Museo Provincial de Zaragoza].
- (1863): Catálogo manuscrito del Museo Provincial. Zaragoza. [Archivo del Museo Provincial de Zaragoza].
- (s.f.): Catálogos manuscritos del Museo Provincial. Zaragoza. [Archivo del Museo Provincial de Zaragoza].
- COMISIÓN de Monumentos Históricos y Artísticos (1867, en cubierta 1868): Catálogo del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza. Zaragoza, Tip. Calixto Ariño.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1865): Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas. Madrid, Imp. Manuel Galiano.
- 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, DGA, pp. 31-62.
- DÍAZ DE RABAGO, Belén; CAMÓN, Pilar; y GALLEGU, Carmela (1992): *Obras restauradas de Vicente Berdusán*. Museo de Zaragoza (folleto). Zaragoza, DGA.
- DURÁN, Rafael M. (1953): *Iconografía española de San Bernardo*. Poblet (Tarragona), Monasterio de Poblet.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1957): *Huesca y su provincia*, «Guías artísticas de España», núm. 20. Barcelona, Ed. Aries.
- ECHVERRÍA GOÑI, Pedro L. y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (1982): «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.
- 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.
- FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia (1998): *Las clausuras de Huesca en el siglo XVII*, Premios «Antonio Durán Gudiol». Huesca, Ayuntamiento.
- GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> Concepción (dir.) (1980-1996): *Catálogo Monumental de Navarra*, 8 vols. Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- (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 Provincial, pp. 295-308.
- GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, Anselmo (1945): *Nueve catedrales de Aragón*. Zaragoza, Ed. Cervantes.
- 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.
- (1957): Claudio Coello. Madrid.
- GÓMEZ, Carmen; PARRUCA, Pilar; y ROS, Pilar (1992): *Vicente Berdusán*. Museo de Zaragoza (cuaderno didáctico). Zaragoza, DGA.
- GUINARD, Paul (1967): *Les peintres espagnols*, «Le livre de poche». París, Librairie générale Française.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1987; 1.<sup>a</sup> ed. 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.
- LÓPEZ LANDA, José M.<sup>a</sup> (1918): *Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela*. Lérida, Imp. Mariana.
- 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.
- (1990 b): *Vicente Berdusán (1632-1697)* (folleto divulgativo editado con motivo de la exposición). Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.
- (1992): «Los cuadros de Vicente Berdusán en el Museo de Zaragoza», en *Boletín del Museo de Zaragoza*, núm. 8 (1989). Zaragoza, DGA, pp. 63-72.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (1997): «Aportaciones a la obra de Vicente Berdusán», en *Artigrama* núm. 12 (1996-1997). Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 415-432.
- (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).
- (2003-2004): «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena en Los Fayos (Zaragoza)», en *Turiaso*, XVII. Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, pp. 239-254.
- (2004 a): *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*. Zaragoza, Prensas Universitarias (edición electrónica).
- (2004 b): «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).
- (2005): «El pintor Vicente Berdusán (1632-1697): revisión historiográfica y estado de la cuestión», *Monografías Aragonia Sacra 11*. Zaragoza, Delegación Diocesana de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Zaragoza y Cajalón.
- (2006 a): «La pintura barroca en el monasterio de Veruela», en *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense* (catálogo de exposición). Zaragoza, Diputación de Zaragoza, pp. 284-301.
- (2006 b): «Conversión del duque Guillermo de Aquitania por San Bernardo», en *Tesoros de Veruela*. op. cit., pp. 442-444.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2006 c): «San Bernardo curando enfermos y lisiados en la ciudad de Constanza», en *Tesoros de Veruela*, op. cit., pp. 444-445.
- (2006 d): «San Bernardo de Claraval en meditación», en *Tesoros de Veruela*, op. cit., p. 448.



- (2006 e): «San Benito de Nursia escribiendo», en *Tesoros de Veruela*, op. cit., p. 447.
- 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.
- MORALES Y MARÍN, José Luis (1980): *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, «Colección básica aragonesa», núm. 25. Zaragoza, Guara Editorial.
- NAVAL MAS, Antonio (2001): *Museo Diocesano de Huesca. Salas de arte del Renacimiento y Barroco (plano-guía)*. Huesca, Museo Diocesano.
- (2003): «Dos trípticos de Vicente Berdusán en Huesca», en *Goya*, núm. 294. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 159-162.
- NAVAL MAS, Antonio y Joaquín (1980): *Inventario artístico de Huesca y su provincia. Tomo I, partido judicial de Huesca*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- 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.
- PALLARÉS FERRER, M.<sup>a</sup> José (2001): *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, «Colección de Estudios Altoaragoneses», núm. 46. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- 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, pp. 11-40.
- (2002): *Magallón. Patrimonio artístico religioso*, 2 vols., Serie «Inventarios Patrimonio Artístico Religioso», núms. 7 y 8. Borja, Centro de Estudios Borjanos.
- 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.
- (1992): *Pintura barroca en España (1600-1750)*, «Manuales de arte Cátedra». Madrid, Ed. Cátedra.
- 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.
- (1994 b): «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.
- SEBASTIÁN, Santiago (1970): «Catálogo monumental del partido de Albarracín», en *Teruel*, núm. 44. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 64-117.
- SOLÁ, Juan M.<sup>a</sup> (1929): *El Monasterio de Veruela y la Compañía de Jesús. 1877-1927*. Barcelona, Imp. «Revista Ibérica».
- 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.
- SULLIVAN, Edward J. (1989): *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, Ed. Nerea.
- TORMO Y CERVINO, Juan (1942): *Huesca (la ciudad alto-aragonesa). Cartilla turística*. Huesca, Turismo del Alto Aragón.
- TORRALBA SORIANO, Federico (1974): *Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza*, col. «Monumentos de Aragón», núm. 2. Zaragoza, IFC.
- (1975): *Monasterios de Veruela, Rueda y Piedra*, col. «Ibérica». León, Ed. Everest.
- 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.
- VV.AA. (1982): *Jusepe Martínez y su tiempo (catálogo de la exposición)*. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar.
- (1993): *Monasterio de Veruela. Guía histórica*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- (1998): *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) (catálogo de exposición)*. Pamplona, Gobierno de Navarra.
- (1999): *Berdusán vuelve a Ejea. Obra aragonesa (catálogo de exposición)*. Ejea de los Caballeros, Ayuntamiento.
- (2003): *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*. Zaragoza, Diputación.

## EXPOSICIONES

---

EJEA  
1999

Berdusán vuelve a Ejea. Obra aragonesa. Ejea de los Caballeros (Zaragoza), sala de exposiciones de la parroquia del Salvador, del 26 de marzo al 11 de abril de 1999.

HUESCA  
1994

Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII. Huesca, claustros de la catedral y salas de la Diputación Provincial, del 9 de julio al 12 de octubre de 1994.

PAMPLONA  
1990

Vicente Berdusán (1632-1697). Pamplona, Museo de Navarra, del 8 de junio al 2 de julio de 1990.

1998

El Pintor Vicente Berdusán (1632-1697). Pamplona, Museo de Navarra, marzo-mayo de 1998.

TARAZONA  
2003

HISTORIA de un encuentro. Carmelitas Descalzas Tarazona. IV Centenario. Tarazona, convento de Santa Ana, junio de 2003.

VERUELA  
2006

Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense. Real Monasterio de Santa María de Veruela (Zaragoza), del 16 de junio al 22 de octubre de 2006

ZARAGOZA  
1992

Obras restauradas de Vicente Berdusán (1992). Zaragoza, Museo de Zaragoza.





Cat. núm. 2

## FICHA TÉCNICA

**Obra** Adoración del Dulce Nombre de Jesús

**Autor** Vicente Berdusán

**Medidas** Sin marco: 196,2 x 146 cm

Con marco: 226 x 174 cm

**Técnica** Óleo sobre lienzo. El marco temple y dorado al agua.

**Cronología** 1670

**Localización** Sacristía de la capilla del Santo Cristo de los Milagros. Catedral de Huesca.

**Equipo de restauración** TESERA, S. L.

**Financiación de la restauración** Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

### SOPORTE

El estado de conservación del bastidor es bueno aunque se observa un ligero alabeo en la unión de dos travesaños que ha derivado en la deformación del lienzo. También hay un ligero ataque de insectos xilófagos.

La tela se encuentra bastante tensa, exceptuando en una esquina, que posee una leve deformación.

### CAPA PICTÓRICA Y SUPERFICIAL

Por el anverso puede apreciarse la impresión del bastidor que no tiene sus aristas rebajadas. En la policromía, en la parte inferior, hay pequeñas perforaciones e incisiones debidas a la acción del hombre y pérdidas debidas a los movimientos naturales de la tela que han ayudado a desprender escamas de la capa pictórica. Los craquelados existentes son de edad, producidos por el envejecimiento natural de la obra y por golpes y roces en la zona inferior, por ser la más expuesta. Debido a la suciedad acumulada, humos grasos y a la oxidación del barniz los colores se encontraban oscurecidos.

### MARCO

La estructura estaba en buen estado. Presenta un ligero ataque de xilófagos que ha debilitado alguna zona puntualmente, originando pequeñas pérdidas en las zonas salientes. El mayor daño aparece en el travesaño inferior que se encuentra lleno de grafitis y con pérdida de intensidad de los colores por el roce. Hay una pequeña pérdida en una moldura de la decoración, mucha suciedad y polvo.

## TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Eliminación del polvo y suciedad superficial acumulada del marco y del lienzo.
- Lijado o rebaje de las aristas interiores del bastidor para evitar una mayor impresión en el lienzo.
- Consolidación puntual del marco, allí donde se encuentra debilitado por el ataque de insectos xilófagos.
- Colocación de puentes de hilo, injertos y parches en los rasgados de la tela y pérdidas de soporte, por el reverso del lienzo.



Detalle de limpieza.

zo.

- Limpieza química.
- Reintegración volumétrica de pequeñas piezas y partes perdidas del bastidor y del marco.
- Aparejado de las lagunas.
- Reintegración cromática para devolver la continuidad de la pintura por descomposición del color a base de puntos con acuarelas.
- Protección final.

TESERA, S. L.

Cat. núm. 3

### FICHA TÉCNICA

**Obra** Virgen con el Niño

**Autor** Vicente Berdusán

**Medidas** Sin marco: 138 x 98,5 cm.

Con marco (no original): 150 x 111 cm

**Técnica** Óleo sobre lienzo

**Localización** Convento nuevo de Santa Teresa, Huesca

**Equipo de restauración** TESERA, S. L.

**Financiación de la restauración** Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte

### ESTADO DE CONSERVACIÓN

#### SOPORTE

El lienzo se encuentra en buen estado, pero con un destensado general y suciedad acumulada. Se han creado una serie de deformaciones a causa del destensado. Hay pequeños desgarros y pérdidas de soporte. Por el anverso se aprecia la impresión del bastidor que ha producido pequeñas grietas en la zona perimetral. Había colocados ocho parches de diferente naturaleza para tapar faltas de soporte y grietas. Estos parches habían creado diferentes tensiones debido a su naturaleza y a la de los adhesivos empleados y habían originado más deformaciones.

#### CAPA PICTÓRICA

Se encuentra en buen estado de conservación, únicamente tiene pequeñas pérdidas de policromía que dejan ver la capa pictórica inferior, perteneciente a una pintura anterior sobre la que se realizó esta obra. Por cuestiones de decoro se realizó un burdo repinte para ocultar la desnudez del niño. También presenta un oscurecimiento general debido a la oxidación del barniz y a la suciedad acumulada.

### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Eliminación del polvo y suciedad superficial acumulada..
- Limpieza del reverso con medios mecánicos.
- Eliminación de deformaciones y asentado de color con la ayuda de humedad, calor y presión.
- Preparación de las bandas perimetrales de refuerzo y su colocación.
- Montaje en un nuevo bastidor .
- Limpieza química.
- Inspección con reflectografía de infrarrojos para ver la policromía subyacente.
- Aparejado de las lagunas.
- Reintegración cromática por descomposición del color a base de puntos con acuarelas.
- Protección final.



TESERA, S. L.

Detalle de limpieza de repintes.

Cat. núm. 10

#### FICHA TÉCNICA

Obra Caridad de San Martín de Tours (tríptico)

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1678

Técnica Óleo sobre lienzo

Localización Museo Diocesano de Huesca

Medidas 2,70 x 3,45 m (lienzo central)

Equipo de restauración Arancha Echeverría-Torres (Dir.)  
Olatz Martínez Puente

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza,  
Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

Bastante buen estado de conservación, aunque se observa:

- Existencia de pequeñas faltas de soporte situadas en el lienzo principal del tríptico.
- Destensamiento importante del soporte del lienzo central debido al propio peso del mismo.
- Bastidor original con ataque de xilófagos sobre todo en el travesaño inferior.

##### PREPARACIÓN Y PINTURA

Bastante buen estado de conservación aunque se observa:

- Pequeñas faltas de materia pictórica.
- Abundante suciedad superficial.

##### MARCO

En buen estado de conservación.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Eliminación de la suciedad superficial del reverso.
- Sentado de color puntual de la superficie pictórica.
- Colocación de parches de refuerzo.
- Traslado del lienzo a un nuevo bastidor.
- Limpieza de la superficie pictórica.
- Estucado y desestucado de faltas de policromía.
- Reintegración cromática.
- Protección final.

Eliminación de la suciedad superficial del marco:

- Limpieza química de la policromía del marco.
- Protección final.



Lienzo central.



Lienzo lateral. Proceso de limpieza.

ARANCHA ECHEVERRÍA-TORRES BARBEIRA

Cat. núm. 12

#### FICHA TÉCNICA

Obra Nacimiento

Autor Vicente Berdusán

Cronología h. 1680

Técnica Óleo sobre lienzo

Localización Iglesia Parroquial de Magallón, retablo mayor (banco)

Medidas 77 x 98 cm

Observaciones Restauración anterior en el año 1990.

Equipo de restauración Arancha Echeverría-Torres (Dir.)  
Olatz Martínez Puente

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza,  
Área de Cultura y Patrimonio



Detalle antes de la intervención.

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

Estado de conservación bueno, ya que fue reentelado en la anterior intervención.

##### PREPARACIÓN Y PINTURA

Estado de conservación bueno aunque se observa:

- Abundante suciedad medioambiental.
- Pequeños craquelados en la capa de protección.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Eliminación de suciedad superficial por el anverso.
- Eliminación de barnices viejos oxidados.
- Protección final.



Después de la intervención.

ARANCHA ECHEVERRÍA-TORRES BARBEIRA



Cat. núm. 13

#### FICHA TÉCNICA

Obra Epifanía

Autor Vicente Berdusán

Cronología h. 1680

Técnica Óleo sobre lienzo

Localización Iglesia Parroquial de Magallón, retablo mayor (banco)

Medidas 77 x 98 cm

Observaciones Restauración anterior en el año 1990

Equipo de restauración Arancha Echeverría-Torres (Dir.)  
Olatz Martínez Puente

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza,  
Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

Estado de conservación bueno, ya que fue reentelado en la anterior intervención.

##### PREPARACIÓN Y PINTURA

Estado de conservación bueno aunque se observa:

- Abundante suciedad medioambiental.
- Pequeños craquelados en la capa de protección.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Eliminación de suciedad superficial por el anverso.
- Eliminación de barnices viejos oxidados.
- Protección final.



ARANCHA ECHEVERRÍA-TORRES BARBEIRA

Detalle de antes de la restauración.

Cat. núm. 14 y 15

## FICHA TÉCNICA

**Obra** La Transverberación de Santa Teresa y Glorificación de Santa María Magdalena de Pazzi.

**Autor** Vicente Berdusán

**Cronología** 1683

**Técnica** Óleo sobre lienzo

**Dimensiones** 214 x 144 cm

**Localización** Gea de Albarracín, Iglesia parroquial de San Bernardo Abad y convento del Carmen de PP. carmelitas descalzas

**Equipo de restauración** Albarium, S. L.

**Financiación de la restauración** Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

En ambos la capa pictórica al óleo está aplicada sobre preparación roja muy fina, que deja ver la trama de la tela en la superficie pictórica. Están tensados sobre bastidor de madera de pino, de esquinas fijas y arista viva, con una cruz de refuerzo central. Cada uno de los lienzos está formado por dos piezas de lino, de trama cerrada y cruce 1:1, unidas por una costura horizontal central.

Los lienzos están destensados y formando guirnaldas en los laterales y bolsas en la zona inferior de forma más acusada, por razones obvias, en el de Santa Teresa. Solo se aprecia una falta de soporte producida por quemadura de vela en la zona inferior derecha de *Santa María Magdalena de Pazzi*.

El craquelado es fino en fondos, pero muy marcado, abierto e irregular, en colores empastados. En los azules (principalmente en el manto del ángel de la *Transverberación de Santa Teresa*), el craquelado es oblicuo y está especialmente abierto, con los bordes levantados y pérdida de pequeñas escamas.

La distribución del barniz es muy irregular con sombras brillantes, mientras que el aspecto general es mate, salvo varias áreas de sombras y mantos oscuros que tienen un brillo resinoso con los límites definidos por la distribución del color. Los azules están en general alterados: las zonas de luz aparecen como manchas blanquecinas por pérdida de transparencia del barniz y del propio óleo, mientras que las medias tintas y sombras están viradas a ocre y pardos.

Velo de polvo compactado por la humedad, manchas, salpicaduras de cera, detritus de aves y murciélagos dificultan la percepción de las obras.

## TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Desmontaje de los lienzos con sus marcos, previa protección de las áreas de capa pictórica en peligro de desprendimiento.
- Documentación general. Que incluye la documentación fotográfica y cartografía de daños.
- Estudio previo que incluye la recogida de muestras para análisis de laboratorio y pruebas de tratamiento.
- Limpieza de suciedad de anverso y reverso del marco.
- Tratamiento fungicida y, si se observan restos de actividad, insecticida.



Detalles del proceso de restauración.



Detalle del reverso antes de la intervención.



Antes de la intervención.

- Consolidación del soporte en las zonas debilitadas.
- Reintegración volumétrica y sentado de la policromía.
- Limpieza de la policromía.
- Reintegración cromática selectiva y protección final
- Sustitución de los bastidores.
- Limpieza del reverso y colocación de bandas de tensión y de refuerzos parciales. Injertado de la falta de soporte en el lienzo de santa María Magdalena.
- Fijación y sentado general de preparación y capa pictórica.
- Limpieza de la superficie pictórica.
- Reintegración de lagunas.
- Reintegración cromática.
- Protección final: barnizado con barniz de resina natural.

ALBARIUM, S. L.

Cat. núm. 16

#### FICHA TÉCNICA

Obra Muerte de San José

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1684

Dimensiones lienzo 258 x 201 cm

Dimensiones marco 235 x 180 cm

Técnica Óleo sobre lienzo

Localización Capilla de San José, en la Iglesia de las Santas Justa y Rufina en Maluenda (Zaragoza)

Empresa ÁRTYCO, S. L.

Coordinación Azucena Prior Santamaría

Equipo de restauración Amaia Arrieta Ugartondo  
Elvira Posada González de Sarralde  
Nagore Cámara Eguren

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza, Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

Presentaba gran acumulación de suciedad superficial, sobre todo por el reverso, impracticable por la proximidad del lienzo al muro.

Se encontraba anclado al marco con cuatro clavos de forja que atravesaban el marco y el bastidor. El estado de conservación del bastidor era excelente.

La acción prolongada de humos, grasas y ceras ha dado lugar al oscurecimiento de este lienzo.

A pesar de esto el soporte en general se encuentra en buen estado, sin una oxidación del tejido que lo debilite.

Merece destacar las fracturas del soporte de tela. Presenta orificios y desgarros de diversos tipos y magnitudes.

##### CAPA PICTÓRICA

Los recubrimientos inadecuados transforman las características físicas (permeabilidad, texturas y cromatismo) propias de los materiales y de las técnicas empleadas, además de favorecer la pérdida de adhesión de las policromías al soporte.

Presenta, además, oscurecimientos y empalidecimientos de policromías.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Protección de la policromía.
- Limpieza del reverso.
- Colocación de refuerzos: realización de injertos en el soporte.
- Limpieza de la capa pictórica.
- Estucado de lagunas.
- Reintegración cromática.
- Protección final.

ÁRTYCO, S. L.



Antes de la intervención.



Después de la intervención.

Cat. núm. 17

#### FICHA TÉCNICA

Obra La pesca milagrosa

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1684

Técnica Óleo sobre lienzo

Dimensiones Con marco 176 x 219 cm  
Sin marco 160 x 196 cm

Localización Iglesia de San Miguel. Daroca. Zaragoza

Equipo Responsable Nora Ramos Vallecillo  
Mónica Sanz Abad

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza,  
Área de Cultura y Patrimonio



Catas de limpieza

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

El lienzo estaba en muy mal estado, principalmente por el mal estado de conservación y abandono en el que ha permanecido durante muchos años.

El soporte textil estaba parcialmente desclavado del bastidor y esto produjo importantes deformaciones, desgarros localizados de gran tamaño y lagunas cromáticas.

##### CAPA PICTÓRICA

La policromía presentaba una superficie muy craquelada motivado por las guirnaldas de tensión, abolsados y problemas de adherencia a la preparación, además estaba muy oscurecida por el barniz oxidado, el polvo y el humo de velas.



Detalle de San Pedro, antes y después del proceso de limpieza.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- La primera actuación del equipo de restauración fue fijar la policromía para evitar pérdidas de materia pictórica.
- Corregir las deformaciones de la tela.
- Tras el proceso de aplanado se repararon los desgarros con injertos y se adhirieron las bandas de tensado en los márgenes del cuadro para colocarlo en un nuevo bastidor.
- Con la limpieza química se eliminaron los restos de barniz oxidado y suciedad que oscurecían la imagen.
- La reintegración cromática estuvo basada en el criterio de selección cromática, realizada a rigattino con técnica de acuarela para lograr un efecto integrador y homogéneo pero perfectamente diferenciado del original.
- Tras aplicar el barnizado final se adaptó a su lienzo original, convenientemente restaurado.

NORA RAMOS VALLECILLO  
MÓNICA SANZ ABAD

Cat. núm. 18

#### FICHA TÉCNICA

Obra San Jerónimo confortado por los ángeles

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1684

Técnica Óleo sobre lienzo

Dimensiones Con marco: 161 x 192 cm

Sin marco: 156,5 x 189 cm

Localización Iglesia de Santo Domingo. Daroca. Zaragoza

Equipo Responsable Nora Ramos Vallecillo

Mónica Sanz Abad

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza, Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

El lienzo presentaba un buen estado de conservación aunque presentaban mala plasticidad de los materiales y sequedad.

##### CAPA PICTÓRICA

La policromía estaba muy oscurecida y las pérdidas eran muy generalizadas.

Gracias a los análisis químicos se detectó que sobre la preparación original se había estucado y repintes de una intervención anterior, posiblemente en el siglo XIX. Esta actuación había provocado grandes trastornos en la composición y daños materiales irreversibles, ya que interfería considerablemente en la obra original. El marco que presentaba, compuesto por listones lisos de madera, también había sido colocado en la restauración de esa época.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Limpieza de repintes utilizando para su realización soluciones químicas y mecánicas. Al eliminar la repolicromía aparecieron nuevos elementos compositivos y lagunas pictóricas de gran tamaño.
- Finalmente se aplicaron a trateggio con acuarela las lagunas cromáticas respetando al máximo la composición del artista.
- Para concluir la intervención se barnizó el lienzo y se colocó el mismo marco ya que su estado de conservación era bueno.

NORA RAMOS VALLECILLO  
MÓNICA SANZ ABAD



Detalle de los ángeles antes y después de la eliminación de los repintes.



Detalle de San Jerónimo antes y después de la eliminación de los repintes.

Cat. núm. 19

#### FICHA TÉCNICA

Obra San Martín partiendo la capa

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1685

Técnica Óleo sobre lienzo.

Localización Iglesia Parroquial de Magallón, retablo de la Virgen del Pilar

Medidas 155 x 88 cm

Observaciones Restauración anterior en el año 1990

Equipo de restauración Arancha Echeverría-Torres (Dir.)  
Olatz Martínez Puente

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza,  
Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

Estado de conservación bueno, ya que fue reentelado en la anterior intervención.

##### PREPARACIÓN Y PINTURA

Estado de conservación bueno aunque se observa:

- Abundante suciedad medioambiental.
- Pequeños craquelados en la capa de protección.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Eliminación de suciedad superficial por el anverso.
- Eliminación de barnices viejos oxidados.
- Protección final.

ARANCHA ECHEVERRÍA-TORRES BARBEIRA



Antes de la intervención.



Después de la intervención.

Cat. núm. 20

#### FICHA TÉCNICA

Obra San Miguel combatiendo al demonio

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1685

Técnica Óleo sobre lienzo

Localización Iglesia Parroquial de Magallón, retablo de la Virgen del Pilar

Medidas 155 x 88 cm

Observaciones Restauración anterior en el año 1990

Equipo de restauración Arancha Echeverría-Torres (Dir.)  
Olatz Martínez Puente

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza,  
Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

Estado de conservación bueno, ya que fue reentelado en la anterior intervención.

##### PREPARACIÓN Y PINTURA

Estado de conservación bueno aunque se observa:

- Abundante suciedad medioambiental.
- Pequeños craquelados en la capa de protección.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Eliminación de suciedad superficial por el anverso.
- Eliminación de barnices viejos oxidados.
- Protección final.

ARANCHA ECHEVERRÍA-TORRES BARBEIRA



Antes de la intervención.



Después de la intervención.

Cat. núm. 21

## FICHA TÉCNICA

**Obra** El arrepentimiento de María Magdalena

**Autor** Vicente Berdusán

**Cronología** 1687

**Dimensiones** 298 x 219 cm (lienzo con marco)  
274 x 186 cm (medidas de la pintura)

**Técnica** Óleo sobre lienzo

**Localización** Retablo Mayor de Santa María Magdalena. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Los Fayos (Zaragoza)

**Equipo restaurador** ITESMA. Conservación y Restauración de Obras de Arte

**Encargado** Isaac González Gordo

**Otros restauradores** Anna García Rey

**Financiación de la restauración:** Diputación Provincial de Zaragoza, Área de Cultura y Patrimonio

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

### SOORTE

El lienzo de Santa María Magdalena presenta un buen estado de conservación a nivel estructural, no se detectan grandes pérdidas de tejido ni fuertes desgarros o cortes; únicamente pequeños orificios en la parte inferior y superior.

### CAPA PICTÓRICA

Se diferencian otras patologías como puntuales pérdidas o cuarteados de policromía, restos de betún, de cera y una gruesa capa de barniz oxidado por la totalidad de la superficie, además de repintes puntuales en pierna y pies de la santa. No se descarta la acumulación de suciedad y polvo graso.

## TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Sentado de color.
- Colocación de bandas y parches en faltas del soporte.
- Traslado del lienzo a nuevo bastidor.
- Desinsectación y consolidación del marco.
- Limpieza química de la policromía.
- Limpieza química del marco.
- Estucado de lagunas.
- Reintegración cromática.
- Barniz final.

ITESMA



Estado inicial de la obra.



Procesos de limpieza.



Cat. núm. 22

#### FICHA TÉCNICA

Obra San Miguel arcángel combatiendo a los demonios

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1689

Técnica Óleo sobre lienzo

Localización Iglesia Parroquial de Villafranca de Ebro, retablo mayor

Medidas 355 x 210 cm

Equipo de restauración PROARTE, S. C.

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza, Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

Bastante buen estado de conservación aunque se observa:

- Grandes roturas situadas en la parte inferior del lienzo.
- Pérdida de soporte en el borde inferior.
- Destensamiento del soporte de tela.

##### PREPARACIÓN Y PINTURA

Buen estado de conservación aunque se observa:

- Existencia de faltas de policromía puntuales.
- Abundante suciedad, y fuerte oscurecimiento.
- Capa pictórica sumamente reseca y cuarteada.
- Lagunas en capa pictórica, con levantamientos en zonas oscuras.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Limpieza mecánica del reverso
- Limpieza mecánica superficial de la capa pictórica.
- Sentado de color.
- Colocación de parches en zonas de rotura de soporte.
- Colocación de bandas perimetrales de refuerzo.
- Limpieza química y mecánica de la capa pictórica.
- Estucado y nivelado de injertos y lagunas.
- Tensado del lienzo en nuevo bastidor.
- Reintegración cromática de lagunas.
- Protección final.



PROARTE, S. C.

Antes de la intervención.

Cat. núm. 23

#### FICHA TÉCNICA

**Obra** Transfiguración de Cristo en el monte Tabor

**Autor** Vicente Berdusán

**Cronología** 1689

**Técnica** Óleo sobre lienzo.

**Localización** Iglesia de Santo Domingo, Daroca.

**Medidas** 205 x 135 cm

**Equipo de restauración** Arancha Echeverría-Torres (Dir.)  
Olatz Martínez Puente

**Financiación de la restauración** Diputación Provincial de Zaragoza,  
Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

Bastante buen estado de conservación aunque se observa:

- Abundante suciedad sobre el reverso.
- Ligero destensamiento del soporte de tela.
- Faltas del soporte en zona inferior izquierda y zona superior izquierda.

##### PREPARACIÓN Y PINTURA

Buen estado de conservación aunque se observa:

- Existencia de faltas de policromía puntuales.
- Abundante suciedad medioambiental.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Eliminación de suciedad superficial del reverso.
- Sentado de color puntual de la superficie pictórica.
- Colocación de parches de refuerzo del soporte de tela.
- Traslado de la obra a nuevo bastidor.
- Limpieza química de superficie pictórica.
- Estucado y desestucado de faltas de policromía.
- Reintegración cromática.
- Protección final.

ARANCHA ECHEVERRÍA-TORRES BARBEIRA



Obra antes de su intervención.



Detalle firma.

Cat. núm. 24

## FICHA TÉCNICA

Obra San Atilano

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1690

Técnica Óleo sobre lienzo

Dimensiones 129 x 97 cm

Localización Museu de l'Empordà, Figueras (Gerona), núm. de registro mE 617

Restauradora Virginia Sancho

Financiación de la restauración Museu de l'Empordà, Figueras (Gerona)

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

### SOPORTE

La obra fue realizada en tela de lino sobre bastidor de madera expandible, sin cuñas y con travesaño central. En una restauración posterior, está tela fue forrada con otra tela de lino y clavada al bastidor nuevo. En el anverso quedaron las marcas del bastidor original. Entre la tela y el bastidor había polvo y suciedad acumulado. En la parte posterior hay una inscripción «Manuel Bernaldez lo restaura año de 1864».

### CAPA DE PREPARACIÓN

Sobre la tela aparece una capa de estuco coloreado muy craquelado, con abundantes pérdidas de pequeño tamaño repartidas por todo por el lienzo. Gran parte de los craquelados y de las pérdidas han sido repintados. Hay unas importantes grietas que coinciden con las marcas del bastidor original.

### CAPA PICTÓRICA

Es una técnica al óleo bien adherida a la preparación. Tiene importantes pérdidas de pequeño tamaño y repintes superpuestos a la pintura original, repartidos por todo el cuadro. Bajo estos repintes aparece una pasta blanca tapando las zonas de craquelados y pérdidas. Firma y fecha del pintor en la esquina inferior izquierda.

### CAPA SUPERFICIAL

Es una capa muy gruesa de barniz oxidado y amarillento que distorsiona la calidad pictórica. En algunas zonas este barniz es brillante y en otras mate. Hay suciedad, polvo y detritus de insectos acumulado en superficie. También aparecen repintes sobre este barniz.

## TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Primero se hizo una eliminación del polvo y la suciedad acumulada en el reverso, entre la tela y el bastidor.
- Después hubo que eliminar la capa de barniz oxidado y los numerosos repintes para poder acceder a la policromía original. Con esta limpieza también se fue eliminando la suciedad y los detritus de insectos. Sobre la pintura había una pasta blanca que tapaba las zonas de craquelados y pérdi-



Antes de la intervención.



Durante la intervención

das de policromía. Esta pasta también hubo que eliminarla.

- Una vez limpia de repintes y pasta blanca, se procedió a la protección de la policromía con papel japonés y cola animal. Se realizó un planchado del cuadro consolidando las zonas de pérdidas, los craquelados y sentado del color.
- Cuando estuvo consolidada, se realizó el estucado de las zonas de pérdidas y posteriormente la reintegración cromática.
- Por último se hizo un barnizado final.

VIRGINIA SANCHO

Cat. núm. 25

#### FICHA TÉCNICA

Obra San José y el Niño Jesús

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1692

Técnica Óleo sobre lienzo

Localización Colección particular

Medidas 193 x 150 cm

Equipo de restauración Arancha Echeverría-Torres (Dir.)  
Olatz Martínez Puente

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza,  
Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### SOPORTE

Estado de conservación bueno.

##### PREPARACIÓN Y PINTURA

Estado de conservación bueno aunque se observa:

- Pérdidas en la zona proxima a la costura.
- Pequeña perdida en zona inferior izquierda.

##### MARCO

Buen estado de conservación.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Eliminación de suciedad superficial por el anverso.
- Estucado y desestucado de faltas.
- Reintegración cromática de estas zonas.
- Eliminación de barnices viejos oxidados.
- Protección final.

Eliminación de suciedad superficial del marco:

- Protección final.



Detalle de San José.

ARANCHA ECHEVERRÍA-TORRES BARBEIRA

Cat. núm. 28

### FICHA TÉCNICA

**Obra** Retablo de la Inmaculada Concepción

**Autor** Vicente Berdusán

**Cronología** 1694 (pinturas) y s. XVIII (mazonería)

**Técnica** Óleo sobre lienzo

**Dimensiones** 495x 405 cm

**Localización** Ojos Negros. Ermita de Santa Engracia

**Equipo de restauración** Albarium, S. L.

**Financiación de la restauración** Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte

### ESTADO DE CONSERVACIÓN

**La Inmaculada** Tiene un ligero destensado y el bastidor marcado tanto en su perímetro, como el travesaño horizontal. Craquelado muy marcado, abierto y levantado formando amplias cazoletas sobre todo en los empastes azules, más fino en los carmines y colores tierra; pérdida de pequeñas escamas a lo largo de las crestas. Falta de adhesión en todas estas zonas. Barniz muy oxidado, alteración de los azules y numerosas salpicaduras y suciedad.

**Santa Catalina** Aparte de las patologías descritas anteriormente, en la figura de la santa el craquelado es tan acusado que ha provocado la pérdida de numerosas zonas, tanto de preparación como de película pictórica, las lagunas oscilan entre los dos milímetros y los diez centímetros.

**Santa Engracia** Este es el lienzo en peor estado de conservación, la falta de adhesión es generalizada y la pérdida de escamas ha originado que en la mitad inferior aparezca el lienzo visto, con restos del rojo de preparación, a lo largo de la marca del bastidor.

**San Pedro Arbués** Con menos cuarteados, las faltas se localizan en el extremo superior izquierdo y a lo largo de la línea inferior del bastidor.

En general la distribución del barniz es muy irregular, algunas sombras profundas aparecen brillantes, mientras el aspecto general es mate y reseco.

### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Limpieza superficial de la mazonería: aspiración del anverso y del reverso.
- Desinfección-desinsectación: impregnación con un insecticida-fungicida de baja toxicidad por el reverso de la madera.
- Fijación/consolidación puntual usando como fijativo cola animal.
- Eliminación de elementos metálicos no originales por medios mecánicos.
- Consolidación del soporte de madera/Unión de fragmentos.
- Las separaciones y elementos desprendidos se han encolado.
- Limpieza físico-química: mediante mezcla de disolventes.
- Reintegración volumétrica: con madera curada de similares características a la original, las pequeñas desigualdades y agujeros con pasta de madera epoxídica.
- Reintegración cromática: con colores a la acuarela en gama estable.
- Protección final: con barnices de resina natural.



Lienzos antes de la intervención.



- Desclavado de los lienzos: protección previa mediante empapelado de los bordes con clavos.
- Colocación de parches y/o bandas de refuerzo: se han colocado bandas perimetrales.
- Fijación/consolidación del estrato pictórico: Fijación y sentado general de preparación y capa pictórica.
- Montaje y tensado. Eliminación de protección temporal de los lienzos, montaje y tensado de los mismos en sus bastidores.
- Limpieza: mediante mezcla de disolventes.
- Reintegración: con estuco tradicional.
- Reintegración cromática.
- Barnizado final: con barniz de resina natural.

ALBARIUM, S. L.

Cat. núm. 29

#### FICHA TÉCNICA

Obra San Andrés

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1696

Técnica Óleo sobre lienzo clavado a una tabla policromada

Dimensiones 144,5 x 83,5 cm (lienzo)  
267 x 83,5 cm (tabla)

Localización Catedral de Tarazona (sacristía)

Restaurado por Nuria Moreno Hernández, taller de restauración de la DPZ

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza, Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### DESCRIPCIÓN

Conjunto de dos lienzos pintados al óleo, clavados a una tabla policromada.

##### LIENZO

Estado de conservación aceptable, presenta suciedad ambiental, oscurecimiento de la capa pictórica, acumulación de polvo en la zona inferior, varios depósitos de excrementos de insectos, craquelados y pérdidas puntuales de capa pictórica y capa de preparación, pérdida de adhesión entre la capa de preparación y el soporte de lino.

##### MAZONERÍA

El estado de conservación es bastante malo debido principalmente a una humedad elevada y a causas biológicas. Presenta una pérdida importante de policromía en su parte inferior y desclavado de uno de los travesaños posteriores de refuerzo.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

##### LIENZO

Limpieza superficial, empapelado de protección, desclavado de la tabla, limpieza química, estucado, reintegración pictórica y barnizado final de protección.

##### MAZONERÍA

Desinfectación del soporte, consolidación, limpieza química.



NURIA MORENO HERNÁNDEZ

Desempapelado de protección.

Cat. núm. 30

#### FICHA TÉCNICA

Obra San Juan Bautista

Autor Vicente Berdusán

Cronología 1696

Técnica Óleo sobre lienzo clavado a una tabla policromada

Dimensiones 144,5 x 83,5 cm (lienzo)  
267 x 83,5 cm (tabla)

Localización Catedral de Tarazona (sacristía)

Restaurador Nuria Moreno Hernández, taller de restauración de la DPZ

Financiación de la restauración Diputación Provincial de Zaragoza, Área de Cultura y Patrimonio

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

##### DESCRIPCIÓN

Conjunto de dos lienzos pintados al óleo, clavados a una tabla policromada.

##### LIENZO

Estado de conservación regular, presenta suciedad ambiental, oscurecimiento de la capa pictórica, acumulación de polvo en la zona inferior, varios depósitos de excrementos de insectos, desclavado parcial de parte del lienzo, craquelados y pérdidas puntuales de capa pictórica y capa de preparación, pérdida de adhesión entre la capa de preparación y el soporte de lino.

##### MAZONERÍA

El estado de conservación es bastante malo debido principalmente a una humedad elevada y a causas biológicas. Presenta unas pérdidas importantes de policromía y de soporte.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

##### LIENZO

Limpieza superficial, empapelado de protección, desclavado de la tabla, limpieza química, estucado, reintegración pictórica y barnizado final de protección.

##### MAZONERÍA

Desinfectación del soporte, consolidación, limpieza química.

NURIA MORENO HERNÁNDEZ



Antes de la intervención.

Cat. núm. 33

#### FICHA TÉCNICA

Obra Santa Catalina de Siena

Autor Vicente Berdusán

Cronología h. 1689-1690

Técnica Óleo sobre lienzo

Dimensiones 110 x 89 cm

Localización Museo de Zaragoza

Restaurador Pedro Antonio Perales Burgaz. Abril de 2006

Estado de conservación Muy deficiente

Financiación de la restauración Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

- Tela de lino en trama de tafetán claveteada sobre un bastidor improvisado y sin cuñas. El bastidor constituido por cuatro listones de pino muy oxidados y con ligero alabeo resulta insuficiente para ejercer su función.
- Se aprecia la sequedad y pérdida de elasticidad del tejido por la oxidación de sus fibras y la impronta marcada del bastidor original.
- La tela ha sufrido deformaciones producidas por el destensamiento que provoca el paso del tiempo y el uso de un bastidor de encaje fijo sin cuñas. También se acusan los efectos de la intervención anterior reseñada.
- En el reverso, acumulación de polvo compactado y presencia de unas gruesas pinceladas oscuras de carácter oleo-resinoso muy oxidantes para las fibras de la tela.
- La capa de preparación es gruesa y está muy craquelada.
- Los estucos aplicados en la intervención anterior tienen una dureza muy superior a la preparación original y esto ha provocado tensiones y desprendimientos. La reintegración cromática de estos estucos así como repintes directos sobre la tela o sobre la capa pictórica original se ha realizado con óleos. La figura del niño concentra el mayor número de estucos y repintes.
- Barniz amarilleado y oscurecido por la oxidación que provocaban los humos procedentes de los antiguos sistemas de iluminación.
- Deyecciones de insectos y salpicaduras de cera de velas.

#### TRATAMIENTO DE RESTAURACIÓN

- Empapelado puntual de protección.
- Remoción del bastidor viejo.
- Limpieza mecánica del reverso
- Aplanado del lienzo con presión uniforme y humedad controlada.
- Fijaciones puntuales en la capa de preparación con una cola orgánica.



Reverso de la obra tras su intervención.



Proceso de restauración.



- Colocación de bandas de refuerzo y nuevos parches.
- Tras la eliminación de las protecciones puntuales, tensado en un nuevo bastidor de pino de encaje móvil con cuñas (bastidor de tipo español).
- Limpieza química de la capa pictórica.
- Reintegración matérica. Se niveló la superficie de las lagunas aplicando un estuco de tipo tradicional a base de sulfato cálcico y cola de conejo.
- Reintegración cromática. Se emplearon acuarelas aplicadas con técnica de *tratteggio* en las lagunas grandes y medianas y con técnica ilusionista en las pequeñas pérdidas diseminadas por todo el fondo.
- Capa de protección final. Se aplicó un barniz de retoque diluido al 50% en esencia de trementina.





## PALACIO DE SÁSTAGO

### Últimas exposiciones

189. *XVII Premio de Arte «Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal»*. Pintura, 3 - 27 julio, 2003.
190. *Serge Poliakoff. Retrospectiva 1935-1969*, 3 octubre - 10 diciembre, 2003.
191. *Relevos. Broto. Coromina*, 19 diciembre, 2003 - 8 febrero, 2004.
192. *Kalós y Atenas. Arte en Zaragoza, 1963-1979*, 20 febrero - 4 abril, 2004.
193. *El municipio en Aragón. 25 siglos de historia. 25 años de ayuntamientos en democracia (1979-2004)*, 30 abril - 18 julio, 2004.
194. *Fragmentos de Cuba. De los años revolucionarios a la fotografía contemporánea*, 5 - 29 agosto, 2004.
195. *XVIII Premio de Arte «Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal»*. Escultura e instalaciones, 3 - 19 septiembre, 2004.
196. *Miguel Marcos. 25 años*, 1 octubre - 21 noviembre, 2004.
197. *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947-2004)*, 22 diciembre, 2004 - 21 febrero, 2005.
198. *Pascual Blanco. Imágenes para el recuerdo. Antológica (1964-2005)*, 4 marzo - 24 abril, 2005.
199. *Fermín Aguayo, exposición antológica*, 4 mayo - 3 julio, 2005.
200. *Mariano Félez Bentura, un pintor ejeano entre dos siglos (1883-1940)*, julio - agosto, 2005.
201. *XIX Premio de Arte «Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal»*, 2 al 18 de septiembre 2005.
202. *Colección Alfonso Artiaco, out of sight, out of mind, fuori dalla vista, fuori da testa, fuera de la vista, fuera de la mente*, 30 septiembre - 11 diciembre, 2005.
203. *Modos de ver. Colección pública de fotografía del Ayuntamiento de Alcobendas*, 21 enero, 2005 - 12 febrero, 2006.
204. *Jean Dubuffet (1901-1985)*, 23 diciembre, 2005 - 12 febrero, 2006.
205. *II Encuentros europeos con el Arte Joven, Interzone*, 22 febrero - 19 marzo, 2006.
206. *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, 7 abril - 25 junio, 2006
207. *XX Premio de Arte «Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal»*. Pintura, 7 julio - 17 septiembre, 2006
208. *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, 5 octubre - 26 noviembre, 2006.



Se concluyó la impresión del catálogo  
Vicente Berdusán (1632-1697), el artista artesano,  
patrocinado por la Diputación Provincial de Zaragoza,  
el día 29 de septiembre de 2006,  
festividad de los Santos Arcángeles.

