

EL RETABLO MAYOR
DE LA IGLESIA PARROQUIAL
DE SANTA MARÍA MAGDALENA
EN LOS FAYOS (ZARAGOZA).

*Juan Carlos Lozano López**

El retablo, realizado en madera tallada, dorada y policromada, mide 780 x 400 cms., responde al tipo prechurrigueresco y consta de sotabanco, banco, cuerpo de calle y piso únicos, y remate. El sotabanco está prácticamente oculto por un frontal dieciochesco que anteriormente cumplía su función ante la mesa de altar, desplazada ahora al centro del presbiterio. El banco lo componen dos potentes plintos con sendas guirnaldas frutales, el sagrario en la parte central y dos casas cuadradas, ahora vacías, que probablemente contuvieron pinturas. El cuerpo está ocupado por un gran lienzo, flanqueado por dos columnas salomónicas de seis espiras y capitel corintio cubiertas por decoración de vides, y por las polseras, aguirnaldadas y con algún detalle antropomorfo. Un entablamento de ornamentación fina y profusa da paso al remate, formado por dos elementos avolutados en los extremos que forman un falso tímpano partido y, en el centro, por un copete que contiene las armas heráldicas de los duques de Villahermosa.

El gran cuadro de altar [il. nº 1] que preside el retablo, pintado al óleo

sobre lienzo y con unas dimensiones de 280 x 185 cms., está dedicado a *La conversión de María Magdalena* –o *El arrepentimiento de María Magdalena* o *María Magdalena despojándose de sus joyas*– y presenta en la actualidad un estado de conservación desigual, con un deterioro más evidente en la mitad inferior y con algunas partes –brazo derecho, pies– que parecen, por su torpeza, repintes posteriores. La obra fue relacionada por vez primera con el pintor Vicente Berdusán (Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1632-Tudela, Navarra, 1697) en el inventario del partido judicial de Tarazona, donde figuraba como *obra probable* de este artista y fechable a fines del s. XVII.¹

Hoy podemos dar por segura la autoría, tras la localización de la firma (muy perdida) en la zona inferior izquierda del lienzo: *Vic^{te}. Berdu / san fac* [...]. Si bien la fecha resulta ahora ilegible, por las razones que luego exponremos podemos situar la ejecución de la obra –retablo y pintura) en los primeros años de la década de 1690–.

En el lienzo aparece la protagonista, de pie, junto a una mesa vestida con paño de marcados pliegues sobre la que apoya la mano derecha, con una pierna

* Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (jclozano@unizar.es). Investiga sobre pintura barroca aragonesa.

1. Begoña ARRÚE UGARTE, [dir.], *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, t. I, *Partido judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 29.

ligeramente elevada y flexionada que descansa sobre un objeto de difícil identificación –¿un escalón?–, la cabeza levemente girada, la mirada orientada 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 cortesana² –túnica en tonos oscuros verdes-azulados y paños y gasas blancos y rosáceos de gran vaporosidad rodeando las extremidades–, acompañada de una serie de objetos que aluden a la vida mundana que está a punto de abandonar para entregarse a la penitencia; tal sucede con el pequeño bodegón dispuesto sobre la mesa, en el que se aprecian un pañuelo y varias joyas –un anillo, una aguja, un broche que todavía sostiene³ entre los dedos...–, o con la bandeja de plata situada en el suelo sobre la que se sitúa una magnífica jarra de pico, o con el pequeño espejo situado 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 haz de luz dorada que cae en ligera diagonal, dejando los laterales en oscuridad casi total, mostrando así, en clave metafórica, la intervención divina en la conversión de la hermana de Lázaro. Al fondo, detrás de la figura principal y en el lateral derecho, se adivina una balaustrada y tras ella una construc-

ción columnada de planta central, trabajada de forma muy abocetada y difusa, que puede identificarse con una lujosa residencia –tal vez una visión idealizada del castillo de Magdalo que heredó de sus padres– y cabe interpretar, del mismo modo que el resto de los objetos mencionados, como símbolo de su anterior vida pecadora.

El lienzo, en las partes mejor conservadas –el busto de la santa–, muestra una calidad pictórica notable, con un cromatismo cálido y un tratamiento lumínico más efectista que acertado –obsérvense, por ejemplo, las incongruentes luces y sombras que modelan el brazo izquierdo–. El efecto general que produce es de gran impacto, al que contribuye la contundente figura de la protagonista, de tamaño cercano al natural, su cuerpo en suave *contrapposto* y su actitud a la par devota y contrita, tal como manifiesta su pálido rostro y su mirada, expresión que responde a modelos clasicistas italianos bien conocidos [il. n° 2].

La escena representada parece evocar la narración del *Flos Sanctorum* del padre Rivadeneyra,⁴ y de modo particular la interpretación que el artista parece hacer del *rayo de luz divina* que, deshaciendo *tinieblas espesas y horribles*, iluminó a Magdalena y le permitió tomar la *senda derecha*:

2. Así se la suele representar en las escenas que aluden a su vida mundana. En expresión utilizada por Réau, *in habito meretricio*. Cfr. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, col. "Cultura Artística", Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, t. 2, vol. 4, p. 297.

3. El estado de conservación de la obra en esta zona nos impide identificar el resto de los objetos.

4. Pedro de RIVADENEYRA, *Flos Sanctorum de las vidas de los santos...*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1761 [1ª ed.: 1599]. Reproducido en M^a Helena SÁNCHEZ ORTEGA, *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno. El camino de la conversión femenina*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 383. En el apartado de esta monografía dedicado a iconografía de la santa nada se dice de la escena del arrepentimiento.



1. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Los Fayos. Detalle.



2. Lienzo central del retablo mayor. Detalle.

Para librarla, la primera cosa que hizo el Señor fue prevenirla, alumbrarla con su infinita misericordia con un rayo de luz para que viendo con él la fealdad y abominación de su alma, quan fuera de camino andaba, y quan atollada estaba en el cieno, e inmundicias de sus torpezas, desease salir de ellas, y entrar en la senda derecha y apetecer de la virtud, y favor con sus lagrimas las manchas de sus pecados, y como obeja desatinada a bolver al seno de su dulce Pastor. Este rayo de luz fue tan poderoso y penetró en el corazón de esta pecadora de tal manera que, deshaziendo aquellas tinieblas espesas y horribles que por todas partes la cercaban, le abrió los ojos para que viese su fealdad y aquel profundo abismo de vicios, en que estaba anegada, con un cimiento y afición tan extraña que ella misma no se podía sufrir.

En la historia de la pintura existen algunos referentes para este asunto, y todos ellos plantean la renuncia a las riquezas mediante la metonimia visual de despojarse de la ropa y las joyas; así lo hacen, entre otros, un discípulo de Tintoretto –San Sebastián, Museo Municipal de San Telmo; depósito del Museo del Prado– [il. n.º 3], José Leonardo –1639; retablo mayor de la iglesia de la Magdalena⁵ en Getafe– [il. n.º 4], Juan

5. Acerca de esta obra, antiguamente atribuida a Alonso Cano (Ponz, Ceán Bermúdez, Schubert y Stirling) y también a Claudio Coello (Madoz), M.^a Dolores Palacio Azara (M.^a Dolores PALACIO AZARA, "Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe", *Boletín*, (Madrid, 1918), pp. 211 y ss.) documentó que las seis pinturas de este mueble litúrgico se contrataron con Félix Castelo, Angelo Nardi y Jusepe Leonardo, si bien los autores no se ponen de acuerdo a la hora de asignar a cada pintor los dos cuadros que les correspondieron, y sólo Diego Angulo



3. Discípulo de Tintoretto (atribuido),
La conversión de María Magdalena.

de Valdés Leal –ha. 1660-1665; Villa-
manrique de la Condesa, Sevilla; col. de
S.A.R. Esperanza de Borbón– [il. n.º 5] y
Alonso del Arco –1685; Oviedo, Museo
de Bellas Artes de Asturias– [il. n.º 6].

De las versiones citadas, nos intere-
san especialmente las de Leonardo y
Valdés Leal. En la del bilbilitano, la fi-
gura principal, vestida de dama rica,
ocupa el eje vertical, gira la cabeza

mantiene la autoría de Leonardo para la escena
que comentamos, mientras Alfonso E. Pérez
Sánchez la adjudica a Nardi. Cfr. Diego ANGULO
ÍNIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de
la pintura española. Escuela madrileña del primer
tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Ve-
lázquez (CSIC), 1969, p. 284; y Diego ANGULO
ÍNIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de
la pintura española. Escuela madrileña del segundo
tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Ve-
lázquez (CSIC), 1983, p. 90 y lám. 102.



4. José Leonardo, La conversión
de María Magdalena.

hacia lo alto y delicadamente se despo-
ja de sus joyas, que deposita sobre una
mesa vestida; la escena se desarrolla en
una habitación en la que se aprecia un
dosel y, a la derecha, un vano de medio
punto a modo de balcón dotado de ba-
laustrada que se abre a un paisaje na-
tural, aunque aquí falta el rompimien-
to de gloria; bajo la mesa asoma un
gato, elemento naturalista que en el
cuadro de Berdusán ha sido sustituido
por objetos inanimados –espejo, ban-
deja y jarra de pico–. William Stirling-
Maxwell⁶ nos dejó de esta pintura la si-
guiente descripción:

6. William STIRLING-MAXWELL, *Annals of the ar-
tists of Spain*, Londres, 1848, vol. II, pp. 800 y ss.



5. Juan de Valdés Leal, La conversión de María Magdalena.

...la bella penitente, ataviada con un vestido de seda amarillo y piel de armiño, con ojos enrojecidos por el llanto, se está quitando las joyas de su cabello de ámbar; un gato policolor, muy bien pintado, espía debajo de la mesa y a través de un arco se percibe un agradable paisaje.

La Magdalena del sevillano, elegantemente ataviada y rodeada de claras alusiones a la riqueza y los placeres mundanos –telas y joyas sobre un sillón frailer–, ha sido dotada de una movilidad expresiva muy valdesiana, con el



6. Alonso del Arco, La conversión de María Magdalena.

rostro hacia lo alto, gesto vehemente de rechazo con la palma de la mano derecha abierta tras arrojar una de sus joyas, y la otra mano sobre el pecho. En todos estos ejemplos observamos pues la existencia de una concordancia gestual, de un mismo vocabulario cinestésico, así como la presencia ineludible de un *atrezzo* que se repite con escasas variantes.

En cuanto a los modelos gráficos, tal vez el más cercano sea el buril abierto por Gerard Edelinck [il. nº 7] a partir de la *Magdalena penitente* pintada en 1656-1657 por Charles le Brun para las carmelitas de la rue Saint-Jacques de París.⁷ En él, la santa aparece en un interior, sentada –más bien apoyada–, con la mirada hacia lo alto y en ade-

7. Pascal TORRES GUARDIOLA, *Cielos académicos*, <catálogo de exposición>, Zaragoza, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos y Diputación de Zaragoza, 2001, pp. 81-82 y 92-93.

mán de retirar un rico manto que la cubre, rodeada de un ambiente visiblemente opulento formado por muebles, tejidos y objetos diversos, entre los que distinguimos un espejo –sobre el tocador– y algunos recipientes de plata –en la parte superior del mueble–. Una ventana permite la visión de un paisaje urbano, y por ella penetran, de forma sobrenatural, nubes tormentosas. El joyero volcado que se dispone a sus pies, y de la que salen algunas joyas, es un elemento que también está presente en el cuadro de Alonso del Arco y también vemos en la *Magdalena arrepentida* (Viena, Kunsthistorisches Museum) de Peter P. Rubens [il. nº 8], pintura que presenta algunas variantes respecto de lo ya visto, pues la protagonista aparece sentada y acompañada por una sirvienta; por lo demás, se sitúa en un interior dotado de amplio cortinaje y balaustrada que da paso a un paisaje, viste un vestido rico de raso, eleva su mirada y estira sus brazos con las manos unidas y hacia fuera, de acuerdo con las convenciones apuntadas para este tema.

Por otro lado, la Magdalena parece haber sido tratada en esta escena como una inversión o contrafigura de la imagen prototípica del orgullo y la presunción; imagen en la que suelen aparecer –aunque dotados de sentido opuesto– los mismos elementos –el espejo, la mesa, las joyas...–, como lo muestra la *Mujer presumida* de Giuseppe Maria Mitelli [il. nº 9], estampa que forma parte de la serie “*Ventiquattr’ hore dell’ humana felicità*” (Bolonia, 1675). 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



7. Gerard Edelinck según Charles le Brun, *Magdalena penitente* (grabado).

engaño,⁸ como se aprecia en un grabado de Jacob Matham según Hendrick Goltzius perteneciente a la serie “*Las Virtudes y los Siete Pecados Capitales*” [il. nº 10]. En realidad, el espejo tiene una doble virtud: reflejar la belleza –con el peligro de caer en la vanidad– pero también el mundo interior del alma.

Las dos funciones parece cumplir, por ejemplo, en el cuadro *La conversión de María Magdalena* pintado en Nápoles en 1620 por Artemisa Gentileschi [il. nº 11], quien retrató a la conversa con una mano sobre el corazón y la otra posada en un espejo que devuelve su

8. Isabel MATEO GÓMEZ, I., “Pervicencias clásicas en un emblema del siglo XVII”, en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, col. “Arte y Estética”, Madrid, Akal, 2000, pp. 297-304.



8. Peter P. Rubens, Magdalena arrepentida.



9. Giuseppe Maria Mitelli, Mujer presumida (grabado).

bella imagen y en cuyo marco aparecen las siguientes palabras del Evangelio de san Lucas⁹ (10, 41-42): *Pero pocas cosas son necesarias, o más bien una sola. María ha escogido la mejor parte...* En el lienzo de Los Fayos, por contra, el espejo se sitúa arrinconado y sobre el suelo, como un trasto desposeído ya de todo uso.

LA IGLESIA DE LOS FAYOS Y LOS DUQUES DE VILLAHERMOSA

La iglesia actual de Los Fayos es de nave única dividida en cuatro tramos, cubiertos con bóvedas estrelladas; a ella se abren capillas-hornacina y en

los pies se dispone un coro elevado. Fue levantada a partir de 1570 en el solar de otra anterior que fue derribada a tal efecto –y de la que sólo se aprovechó el muro norte– y en 1575 se contrató la decoración y acondicionamiento del edificio.¹⁰

El presbiterio, de planta poligonal, se encuentra destacado en altura –tal vez para evitar la humedad de la acequia de Magallón, que discurre junto a la iglesia y ha sido causa de continuos problemas para la fábrica– y es accesible mediante gradas. A él se abren dos

9. Alberto MANGUEL, "La imagen como reflejo. Filóxeno", en *Leer imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 206-209.

10. Para todo lo concerniente a la construcción y ornato esta iglesia, sus artífices, tipología y singularidades, remitimos a Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, "La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos (Zaragoza). Estudio documental y artístico", *Turiaco*, XV, (Tarazona, 1999-2000), pp. 25-65.



10. Jacob Matham según Hendrick Goltzius, La soberbia (grabado).



11. Artemisa Gentileschi, La conversión de María Magdalena.

capillas colaterales cubiertas con veneras que descargan sobre conchas más pequeñas.

De estas capillas, la del lado del Evangelio sirve de paso a la sacristía, mientras la otra dispondría de un acceso –hoy tapiado– que pondría en comunicación la iglesia con el palacio de los duques de Villahermosa, que se dispone perpendicular al templo y está adosado a él por ese lado. Puede por tanto descartarse la hipótesis de que el vano cegado situado sobre esta capilla hiciera las veces de tribuna nobiliar, como parece afirmar Pascual

Madoz: *...un antiguo palacio del Sr. duque de Villahermosa inmediato a dicha iglesia, con una tribuna que cae encima del presbiterio...*,¹¹ pues sería el espacio de la capilla el que acogería a los duques durante su presencia en los oficios religiosos. Presencia que obviamente coincidiría con las visitas periódicas y estacionales que los duques de Villahermosa, señores de la villa,¹² efectuaban a una de sus posesiones más apreciadas.

Ejemplo de esta querencia es el sermón fúnebre predicado en la parroquia de la localidad por el jesuita Pascual Ranzón en 1693 a los cinco días

11. Pascual MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Zaragoza, Valladolid, Ambito de Ediciones y D.G.A., 1985, p. 156). Esta misma idea en: Begoña ARRÚE UGARTE, B., *Inventario...*, ob. cit., p. 29.

12. Carlos de Gurrea, Aragón y Borja y su esposa María Enríquez de Guzmán eran también señores de la baronía de Torrellas, Los Fayos y Santa Cruz.

de la muerte del duque; sermón que fue mandado imprimir por la duquesa¹³ y formó parte de las exequias que celebró la Santa Iglesia de Tarazona.¹⁴ O el testamento de la duquesa (1694), por el que deja a Isabel Calvo, esposa del alcaide de la baronía de Torrellas, todas las alhajas y pinturas de su casa-palacio de Los Fayos.¹⁵ Este edificio, al que se refiere Ranzón como ...*arbol plantado en las delicias de aquel pequeño Paraíso*,¹⁶ pasa por haber sido el lugar donde pernoctó el rey Felipe IV en su viaje a Zaragoza del año 1643. El monarca permaneció nueve días en Tarazona, aposentado en el palacio Episcopal, y en ese tiempo visitó, además del monasterio de Veruela, la localidad de Los Fayos, donde ...*gustó mucho de ver...* el acueducto romano existente en esta locali-

dad¹⁷ y el convento rupestre de San Benito en el que pudo tomar los hábitos san Atilano ha. 954.¹⁸

En cuanto al encargo del retablo y su dedicación, pensamos que no sólo obedece al mantenimiento de una advocación histórica, sino que, como intentaremos demostrar a continuación, responde también a una especial devoción a María Magdalena por parte de la entonces duquesa, María Enríquez de Guzmán, quien de esta forma mostraría –una vez más– la afinidad y sintonía personal que sentía por su antecesora más ilustre, Luisa de Borja y Aragón, la *Santa Duquesa*, cuyo comportamiento y virtudes debieron ser para aquélla modelo y referencia constante. La mejor prueba de ello la encontramos en la biografía escrita por el jesuita Tomás Muniesa,¹⁹ quien no cesa de ponderar, contrastándola con su condición noble y abundancia material, la actitud piadosa, generosa y sencilla que siempre observó la *Santa Duquesa*:

...pues desde sus primeros años, hasta el último periodo, que cerró su Vida, todo fue dar, y dextrar exemplos

13. Pascual RANZÓN, *Sermon funebre en las exequias que celebros la Santa Iglesia de Tarazona, día 18 de Agosto al Excmo Señor Duque de Villahermosa en su villa de los Fayos, Zaragoza, Pascual Bueno, 1693.*

14. El cabildo turiasonense resolvió enviar a Los Fayos ese mismo día al arcediano Pérez Borgas y al racionero Ibáñez para decir una misa de difuntos con música por el alma del duque (Archivo de la Catedral de Tarazona [A.C.T.], Caja nº 152, *Libro de Resoluciones del Cabildo general desde 17 de Abril de 1682 hª. 29 de Abril de 1702*, f. 183 r.), y también tuvo participación activa en la función que se hizo en Veruela (*ibidem*, f. 185 r.). Del mismo modo, cuando falleció la duquesa, también se acordó la celebración de una misa capitular (*ibidem*, f. 225 v.).

15. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], notario José Sánchez del Castellar, inserto en el protocolo de Dionisio Antonio Sánchez del Castellar, 1695, s. f. (entre los ff. 732 v. y 733).

16. Pascual RANZÓN, *Gloria de Tarazona merecida en los siglos passados, de la antigua naturaleza de sus hazañas...*, Madrid, Imprenta Real, 1708, p. 45.

17. Justo ZUGARRAMURDI, *Antigüedades de Tarazona*, Zaragoza, imp. de El Diario Católico, 1881, p. 79.

18. Gregorio de ARGAIZ, *La soledad laureada por San Benito y sus hijos, en las iglesias de España*, vol. VII, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, Ciudad, y Obispado de Tarazona*, Madrid, Antonio de Zafra, 1675, pp. 472 y 596-597. También se hace eco de esta visita Pascual Ranzón (Pascual RANZÓN, *Gloria de Tarazona...*, ob. cit., p. 46).

19. Tomás MUNIESA, *Vida de la V. y Exma. Sra. D. Luisa de Borja y Aragón, Condesa de Ribagorza, Duquesa de Villahermosa*, Zaragoza, imp. Pascual Bueno, 1691.

de agigantadas Virtudes. Supo niña obrar como muger perfecta, y vivir en los Palacios, como en los Claustros; en las riquezas, pobre, y en medio de la mayor grandeza, con corazón humilde.²⁰

A lo largo de los cuatro libros que componen la *Vida*, el autor va desgarnando las virtudes de la biografiada –en lugar de hacerlo en un capítulo independiente, como era lo habitual–, sin que resulte difícil establecer un paralelismo, en ocasiones explícito, con la trayectoria vital –pecadora, arrepentida y penitente– de María Magdalena. Así, cuando al relatar las frecuentes visitas que, siendo niña, cursaba al monasterio de franciscanas descalzas de Santa Clara en Gandía (Valencia), donde vivían su abuela y su tía, se dice que:

...quando bolvia de ellas en casa de su Padre, ya la ofendían las ceremonias, y cortesias de Palacio, la desconsolaban, aun en otras, las galas preciosas, y joyas ricas; la entristecían las musicas, y festines; la melancolizaban los divertimientos; la amargaban los regalos; no la servían sino de pesadumbre los rendimientos officiosos de los criados, y los obsequios de los vasallos; y la desengañaban las mismas vanidades, que llevan engañado el mundo... (p. 26).

y al hablar de las virtudes en el gobierno de sus vasallos:

La Clemencia, y la Iusticia son dos Polos, en cuyo medio bien tomado, al compas de la prudencia, consisten

los aciertos de cualquier gobierno humano. En el divino lo celebró un pecador como David, alabando de una vez la misericordia, y la justicia de Dios: Misericordiam, ex iudicium cantabo tibi, Domine [al margen: Psal. 100]: y nos lo enseñó a reconocer otra grande pecadora, que fue la discretissima Madalena en observacion de San Bernardo: Osculabatur pedes Domini: pedes sunt misericordia, ex iudicium [al margen: S. Bern.]: no adorava solo el un pie de Iesuchristo; con los dos se abrazó, y los dos adorava... (p. 141).

La Magdalena también estaba presente en su oración matutina, inspirada en el salmo octavo de David:

...a ti te suplico humildemente, Señor clementissimo, me mires, aunque indigna pecadora: y acuerdate de mi, pues te acordaste de la muger Cananea, y de Maria Madalena... (p. 156).

y tenía un puesto destacado entre sus devociones:

Tambien [era devota] de los Santos Iuan Bautista, y Iuan Evangelista. De Santo Domingo, de San Martin, de Santa Ana, Santa Madalena, Santa Catalina y Santa Inés (p. 166).

De hecho, con el fin de paliar la pobreza de los altares de San Juan y de Santa María Magdalena en el monasterio de Veruela, fundación que gozó siempre de la protección de los duques, la Santa Duquesa:

Embió de su Casa dos Imágenes de buen pincel, correspondientes a los Ti-

20. En la censura del jesuita Orencio Ardanuy.

tulos de los Altares: con que quedaron acomodados, e ilustrados (p. 170).

El propio Muniesa, al ver el cuerpo incorrupto de la *Santa Duquesa*, exhumado en la iglesia de Pedrola, experimentó un consuelo similar al que la devota Magdalena sintió ante el cuerpo incorrupto de Jesucristo en el Sepulcro.²¹

La identificación de la *Santa Duquesa* con la figura de la Magdalena se demuestra también por el apelativo que ella misma se aplicaba, *vilissima pecadora*... y también por su afición a la penitencia, que practicaba mediante disciplinas sangrientas en la tribuna de la capilla del Santo Cristo de la iglesia de Pedrola, *lugar muy devoto, y apartado, que tenia destinado con transito desde su Casa para este exercicio*...²² Penitencia que también ponía en práctica con *...exercicios humildes de caridad con los pobres, y enfermos, para los que además ...usava extraordinariamente de un vestido humilde, cortado a medida de su corazon humilde, desasido de las galas superfluas, aplaudidas del mundo soberbio*...²³ Ambos ejercicios penitenciales quedaron explícitamente reflejados en un grabado que, junto con el que sirve de portada, ilustró la biografía de la *Santa Duquesa* [il. n.º 12], estampas ambas que debemos al buril de Bernardo Bordas.²⁴

21. *Ibidem*, p. 241.

22. *Ibidem*, p. 190. Recordemos que María Enríquez hizo construir, en una segunda altura de la sacristía de su capilla de San José en la iglesia zaragozana de los jesuitas, una tribuna para su oración personal.

23. *Ibidem*, p. 194.

24. Este interesante y poco conocido artista realizó también uno de los grabados más

De ese mismo talante humilde y austero, forjado a imagen y semejanza de la santa penitente, hizo gala María Enríquez al redactar sus últimas voluntades:

...que traygan mi cuerpo a dicha capilla con todo el secreto y se haga mi entierro sin aparato ni pompa de banidad sino con toda humildad y que se me hagan honrras y cavo de año y que mi cuerpo lo lleben solo mis criados, y que no sea embalsamado, y que se me amortaje mi cuerpo con el havito de la Concepcion francisca que trahen las Religiosas descalzas de la villa de Agreda.²⁵

La Magdalena estaba presente también en el pensamiento y la obra de su confesor, el jesuita Tomás Muniesa, quien en la dedicatoria de sus *Disputationes scholasticae*... (1685), dedicadas al duque, escribe:

Argute quidem ingeniorum apex, Magdalenam intuitus ad pedes Domini inter epulus irruentem: Irruens, inquit, quasi importuna convivio; oportuna beneficio.²⁶

difundidos de los monasterios viejo y nuevo de San Juan de la Peña y, según algunos datos localizados por la investigadora Natalia Juan en el *Libro de Fábrica* (1675-1733) conservado en el archivo de las benedictinas de Jaca, realizó para los monjes el primer diseño de la traza del panteón real, inicialmente proyectado para el crucero del monasterio alto.

25. A.H.P.Z., notario José Sánchez del Castellar, inserto en el protocolo de Dionisio Antonio Sánchez del Castellar, año 1695, s. f. (entre los ff. 732 v. y 733 r.).

26. *El fénix de los ingenios viendo a la Magdalena arrojarle a los pies del Señor entre los del rico banquete, dijo: su entrada es inoportuna para el*



12. Bernardo Bordas, Doña Luisa de Borja, duquesa de Villahermosa (grabado).

De acuerdo con todo lo dicho, parece que en la erección del retablo mayor de Los Fayos confluyeron una advocación preexistente y una devoción particular, la de la Luisa de Borja y Aragón, transmitida a su vez por ésta a su sucesora en el título ducal, María Enríquez, quien al sufragar el nuevo retablo y su espectacular lienzo principal con la imagen de la Magdalena arrepentida no hacía sino perpetuar dicha devoción, dando de paso continuidad a una secular y espléndida labor de mecenazgo artístico por parte de los Villahermosa. Tal vez incluso pueda irse un poco más lejos y ver en esta obra una especie de homenaje ar-

tístico 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 al de la penitencia.

De hecho, la Magdalena –como san Pedro en el episodio de las lágrimas– se convirtió para el arte postrentino en símbolo del arrepentimiento, la penitencia y la mortificación –en contraste con su anterior vida mundana y placentera–, del mismo modo que la comunión de los santos –y en especial la recibida antes de la muerte– fue el mejor argumento para la defensa de la eucaristía frente a los movimientos heréticos. Puede establecerse, por tanto una clara conexión entre el lienzo de Los Fayos y otras obras de tema sacramental ejecutadas por Berdusán para los duques (como la espléndida serie eucarística de la capilla de San José, fechada en 1693), lo que también invita a pensar en un mismo mentor iconográfico (el citado P. Muniesa) y en una cronología próxima.²⁷

Respecto de la parte escultórica del retablo, y aunque por el momento no se ha localizado ningún documento relativo a su encargo y ejecución,²⁸ no podemos dejar de señalar la similitud formal y estilística con el que preside la capilla de San Pedro de Alcántara en la parroquial de Pedrola. Este mueble litúrgico, junto con el sagrario del altar

27. Dejamos para otro momento el análisis de esta conexión, que desborda los propósitos de este artículo.

28. Con esa finalidad se han expurgado el archivo parroquial, depositado en el Archivo Diocesano de Tarazona, y el Archivo de Protocolos Notariales de Tarazona.

banquete, pero oportuna en beneficio de la Magdalena (trad.).



13. Fachada principal del palacio de los duques de Villahermosa y lateral de la iglesia parroquial de Los Fayos.
Foto: Juan C. Lozano.

mayor, fueron realizados por los hermanos José y Pedro Villanoba (Villanueva) Modrego, pertenecientes a una conocida familia de maestros ensambladores y escultores,²⁹ por encargo (1685) de José Calvo en nombre de la duquesa de Villahermosa, de quien éste era secretario.³⁰

29. Cfr. Belén BOLOQUI LARRAYA, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez 1710-1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, t. I, pp. 230-231.

30. José Antonio ALMERÍA GARCÍA, *Documentación artística años 1685-1687 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, nº 511, Zaragoza, 1980, doc. nº 12.