LA PINTURA BARROCA EN LA SEO DE ZARAGOZA: VIEJOS PROBLEMAS, NUEVAS VISIONES

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ
Universidad de Zaragoza

Un recorrido pausado y atento por la catedral de San Salvador de Zaragoza proporciona un panorama visual, no exhaustivo pero sí bastante aproximado, de lo que fue la pintura en Aragón durante el periodo barroco; panorama donde están representados muchos de los más destacados artífices pertenecientes a las tres etapas (primer barroco, barroco pleno y barroco tardío) en las que tradicionalmente se suele dividir y clasificar la plástica de los siglos XVII y XVIII hasta la entrada en escena de José Luzán Martínez[1]. No sucede lo mismo con la llamada «generación de transición», que da nombre a un grupo heterogéneo de compleja caracterización artística, todavía poco estudiado, formado por los pintores que trabajaron durante el primer tercio del siglo XVII bajo influencias diversas y con presupuestos pictóricos que, salvo excepciones aún mal conocidas, todavía no podemos calificar como «barrocos». La huella que esta primera e incierta generación dejó en la catedral fue, hasta donde sabemos, poco relevante, por lo que puede decirse que la sensibilidad barroca empieza a manifestarse en ella a partir de la década de 1630, primero a través de elementos muebles aislados (pinturas y retablos) y luego mediante modificaciones arquitectónicas y ornamentales de mayor calado, colonizando el edificio desde el pavimento y los arrimaderos hasta las cúpulas y linternas de las capillas, pasando por sus muros colaterales, que fueron «tapizados» con lienzos de gran formato, y por su parte más externa y visible, las embocaduras, verdadero preámbulo estético pero también simbólico e iconográfico de lo que se muestra en su interior; sin olvidar las construcciones efímeras o «de quita y pon» (monumentos de Semana Santa, «empaliadas» de tapices, túmulos funerarios, máquinas levantadas con motivo de acontecimientos festivos…)[2], donde el espíritu aparencial, escenográfico y de integración de las artes propio del Barroco se mostraba en todo su esplendor.

[1] El detalle de esta sistematización en: Borrás Gualis, 1987, pp. 445 y ss.

[2] El trabajo más completo y actualizado sobre el tema en: Allo Manero, 1998.

Estado de la cuestión

El estudio en profundidad de la pintura barroca en La Seo es una de las múltiples tareas que tiene pendientes la investigación del Barroco aragonés; estudio que ha de estar apoyado en un buen repertorio gráfico y en una revisión apurada de las fuentes, con el obstáculo que hoy por hoy supone el deficiente estado de conservación de algunas pinturas y el escaso conocimiento que tenemos de algunos artistas de cuya existencia y actividad sabemos sólo gracias a los archivos, así como la pérdida de algunas obras de las que hay constancia documental o el cambio de ubicación de otras, fenómenos de los que respectivamente son magnífico testimonio la cita de un «José Asensio pintor» –¿tal vez José Eléicegui, hijo del también pintor tolosano Asensio Eléicegui, fallecido en Tudela en 1743?– al que se le paga por pintar el frontal y dar colores al retablo que se puso en el nuevo Panteón que se construyó bajo la sacristía mayor[3], o los dos cuadros de *San Valero* y *San Pedro*, cuyo paradero actual desconocemos, nombrados en un papel suelto fechado en 1667[4], o la mención en uno de los inventarios catedralicios de un cuadro de *Santo Tomás de Villanueva y San Blas* ubicado en la capilla de San Blas del trascoro[5] (que suponemos es la de Santo Tomás de Villanueva) y que con toda probabilidad es el que actualmente se conserva en la sacristía de la Parroquieta.

Si bien hasta el momento no existía ningún trabajo monográfico sobre el tema que aquí se aborda, el patrimonio artístico de la catedral en su conjunto sí ha dado lugar, como es lógico, a abundantes publicaciones de enfoque diverso[6], entre las que cabría destacar por su vocación compilatoria el libro *La Seo de Zaragoza*, editado por el Gobierno de Aragón en 1998 con motivo de la reapertura de la catedral[7].

Por lo que respecta a la nueva edición (2008) de la *Guía histórico-artística de Zaragoza*, en lo referido a los bienes muebles de La Seo no amplía ni modifica el texto sobre el edificio escrito por la profesora Mª Carmen Lacarra en la edición revisada y ampliada de la *Guía* de 1991, que a su vez actualizaba lo publicado por esta misma investigadora en el libro *Las catedrales de Aragón* (1987)[8].

[3] Archivo Capitular de La Seo (ACS), Fábrica 1695-1743, «Gastos extraordinarios», 1719, f. 8.

[4] ACS, Fábrica 1651-1675.

[5] ACS, Inventarios, 1723.

[6] Véase el apéndice bibliográfico.

[7] VV.AA., 1998. Interesa especialmente el texto de Wifredo Rincón, titulado «El templo entre los siglos XVII al XIX» (pp. 301-322).

[8] Lacarra Ducay, 1991, pp. 117-165. Lacarra Ducay, 1987, pp. 307-353.

A estas referencias de carácter general cabría añadir algunas aportaciones bibliográficas puntuales sobre obras y artistas, a las que nos referiremos en su momento.

Por otro lado, el carácter de muestra o ejemplo que la catedral tiene respecto de la pintura barroca aragonesa se puede aplicar también a su fortuna historiográfica, donde ha sido moneda corriente la repetición sistemática y acrítica de informaciones –sobre todo relativas a atribuciones de obras– que el paso del tiempo y la costumbre han terminado por sancionar como datos ciertos.

En este contexto, nuestra aportación no es un mero estado de la cuestión, sino que pretende dar un paso adelante en el conocimiento del tema, en dos sentidos: por un lado, a través de la actualización de datos y de algunas aportaciones novedosas procedentes del vaciado de las fuentes escritas[9] y, por otro, delimitando las atribuciones seguras y los datos que poseen respaldo documental de los todavía numerosos problemas y lagunas existentes, de manera que este trabajo sirva también como estímulo y punto de arranque de futuras investigaciones.

Consideraciones previas

Antes de iniciar el recorrido por la catedral y para una adecuada comprensión y valoración de lo que sigue, es preciso realizar una serie de consideraciones de carácter general.

La primera de ellas se refiere al estatus de iglesia principal que posee el templo y que le otorga un valor añadido en todos los sentidos: prestigio y repercusión que supone para un artista trabajar para la catedral; lugar privilegiado para ejercer el patrocinio y mecenazgo artísticos; gran taller donde se da la colaboración entre artífices de distintas especialidades; y escenario ideal, también en el sentido teatral del término, para la recepción y exhibición de novedades, y para la difusión de modelos e influencias, es decir, la catedral como paradigma y como foco difusor.

En segundo lugar hemos de referirnos a un fenómeno de dimensión internacional bien conocido como fueron las consecuencias que para el Arte tuvieron las decretales emanadas del Concilio de Trento, entre las que destaca el papel que la plástica pasó a desempeñar al servicio del poder eclesiástico, cum-

[9] Además de las fuentes archivísticas más comunes (libros de actas capitulares y de administración de fábrica, inventarios, protocolos notariales, etc.), donde la información sobre obras y artistas suele ser bastante escasa, hemos podido consultar por vez primera en el ACS los recibos de fábrica correspondientes al periodo de estudio.

pliendo una evidente función doctrinal y didáctica y desplegando todos sus recursos escenográficos e ilusionistas con la finalidad de epatar y conmover al fiel, produciendo en él una emoción o fervor religioso que favoreciera el contacto con la divinidad y propiciara la transmisión de un mensaje. En este sentido, la pintura asumió el discurso visual, complementario del sermón –discurso verbal– y de la liturgia –discurso ritual–.

Consecuencia de Trento fue también el auge que en la época experimentó el culto a los santos, convertidos en objeto de veneración a través de sus reliquias, y cuya vida y milagros, considerados modélicos, fueron objeto privilegiado de representación. Así, en La Seo encontramos santos hispanorromanos de gran devoción local como el patrón de la ciudad, San Valero, u otros que sufrieron martirio como San Lorenzo, San Vicente y Santiago el Mayor, junto a otros de época mozárabe como Santa Orosia o del periodo bajomedieval como Santo Dominguito de Val y San Pedro Arbués, y también santos foráneos cuya presencia puede deberse a motivos históricos (advocaciones que se mantienen), devocionales o patronímicos. Del mismo modo, la plástica contrarreformista otorgó gran importancia a la exaltación de los sacramentos, en particular a los cuestionados por la reforma protestante (p. ej. la Eucaristía), lo que explica ciertos programas iconográficos como el que se desarrolla en la capilla de Santo Dominguito de Val o el aparatoso conjunto de la capilla de San Marcos.

Por último, es preciso recordar que La Seo adquirió su configuración arquitectónica durante el s. XVI, en tiempos de los arzobispos don Alonso y don Hernando de Aragón, pero fue en los dos siglos siguientes cuando casi todas sus capillas secundarias se adaptaron al estilo barroco, eliminando en ese proceso algunos elementos constructivos como las bóvedas de crucería, sustituidas por cúpulas y/o linternas, y arrumbando algunas piezas de arte mueble góticas y renacentistas. Afortunadamente, ningún hecho histórico posterior alteró de manera sustancial esa imagen híbrida y acumulativa, no exenta de cierta unidad, que ha llegado hasta nosotros. Por tanto, en el Barroco, a la cualidad intrínseca de «integración de las artes» y de un cierto *horror vacui* que lo caracterizan como rasgos de estilo, viene a sumarse en La Seo la capacidad de integración con otros estilos preexistentes, así como la importancia simbólica y sensorial que en el templo adquiere la luz natural, que ilumina las capillas de manera cenital produciendo efectos cambiantes[10]. Magnífico ejemplo de todo ello es la intervención, mediado el siglo XVII, en la capilla de San Pedro Arbués, mientras en otros ámbitos, como la capilla de San Bernardo, la presencia del Barroco se manifiesta discretamente en la linterna abierta en 1640-1643.

[10] En realidad se trataba de una combinación efectista de luz natural y luz artificial (velas y hachones) que ahora queda inevitablemente distorsionada por el uso de la luz eléctrica.

En el siguiente recorrido nos centraremos en las obras visibles situadas en las capillas, y soslayaremos las pinturas conservadas en otras dependencias catedralicias, entre las que desde luego hay piezas de indudable calidad e interés[11]. Seguiremos para ello la clasificación establecida *ut supra*: primer barroco, barroco pleno y barroco tardío.

Pintura del primer barroco

Coincidente *grosso modo* con el reinado de Felipe IV (1621-1665), la pintura del primer barroco (o barroco naturalista) se caracteriza por una dominante influencia italiana, sobre todo de la corriente clasicista y del tenebrismo riberesco-napolitano más que del caravaggismo. Son obras donde predomina el *disegno* (dibujo) sobre el color, con una apuesta decidida por la representación naturalista, el uso de composiciones simétricas y regulares algo estáticas y un gusto por el claroscuro que, en Aragón, pervivirá hasta convertirse en rasgo retardatario en algunos autores, incluso ya entrado el siglo XVIII.

Representante destacado de esta generación es Francisco Lupicini (Florencia, h. 1590–Zaragoza, 1652), quien llevó a cabo la parte pictórica de la capilla de Santa Elena (también conocida como de Nuestra Señora del Carmen y en ocasiones citada como del Santo Cristo)[12]. La dotación artística de este ámbito obedeció a la ejecución de las mandas testamentarias (1610; codicilo 1611) de Francisco Liñán, muerto en 1612, quien había ocupado cargos destacados en el municipio zaragozano[13]. Con cierto retraso y presionados por el Cabildo, los albaceas de Liñán iniciaron su labor en 1636 con la adquisición de la capilla y la terminaron en 1646 con la reja de bronce y el dorado, estofado y encarnado del retablo, si bien las reformas continuaron en las décadas siguientes (hay pagos hasta 1666)[14]. La realización del retablo fue contratada el 9 de marzo de 1637 con el escultor Raimundo (Ramón) Senz y el ensamblador Bernardo Conil, mientras la policromía y el dorado se encargaron al pintor Juan Pérez Galbán y, a la muerte de éste en 1645, a Juan Orcoyen[15].

[11] Basten como ejemplos el magnífico *San Francisco estigmatizado* de la sala de investigadores, de aire riberesco (que también tienen los cuatro Evangelistas de busto de la sacristía), o la muy digna colección de retratos de reyes de la dinastía austriaca, desde Felipe el Hermoso hasta Carlos II, situada en el vestíbulo del Archivo y que al parecer procede del castillo de Calatorao, convertido en palacio propiedad del Cabildo zaragozano, a quien perteneció el señorío, donde según Ponz se conserva «un salón, llamado de los Reyes, en el qual hay retratos desde Felipe el Hermoso y Doña Juana hasta Felipe IV, con algunos Infantes». Ponz, 1788, p. 232.

[12] Toda la documentación referida a la dotación barroca de la capilla, en: González Hernández, 1989.

[13] Un estudio heráldico y genealógico de este personaje, en: Nicolás y Minué Sánchez, 2009, pp. 74-76.

[14] Bruñén, Calvo y Senac, 1987, p. 181.

[15] González Hernández, 1979, p. 117.

Este retablo ofrece un especial interés, por ser el primero conocido de los aragoneses donde se emplea la columna salomónica, tipología que por cierto ya había representado al fresco el citado Galbán en la cúpula de la iglesia del convento de las Concepcionistas de Épila en 1628-1629 (y que a su vez remite a modelos italianos, que este artista bien pudo conocer en su *grand tour*). En el resto de Aragón esta nueva tipología de soporte, elemento caracterizador del retablo del pleno barroco, aparece casi simultáneamente: en 1648 lo hace en el retablo mayor de la basílica de San Lorenzo en Huesca y al año siguiente en el titular de capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel, generalizándose su uso a partir de 1650. Llama la atención la evolución que en unos pocos años experimenta Raimundo Senz, quien en 1628 había dado las trazas para el retablo de la iglesia zaragozana de San Gil Abad, siguiendo todavía modelos romanistas[16].

Además de esta novedad, la capilla de Santa Elena ofrece otra peculiaridad: tanto los lienzos del retablo como los rectangulares que cubren los paños laterales y los lunetos situados sobre éstos fueron contratados el 27 de enero de 1638 con el italiano Francisco Lupicini[17], hermano del rico hombre de negocios Lupicino Lupicini, cuyas buenas relaciones y posición social debieron propiciar el traslado de aquél a Zaragoza y beneficiarle a la hora de conseguir encargos. No obstante, y a pesar de los comentarios en general nada positivos que le dedica Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables*[18], tal vez por motivos de competencia profesional, Lupicini muestra una calidad pictórica bastante notable, como sí supo apreciar el cronista leonés Lázaro Díaz del Valle en su *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices* (1656-1659), para quien Lupicini «*vivió y murió en Zaragoza dejando gran fama de su nombre por sus muchas y excelentes obras que hizo en aquella ciudad y reino de Aragón*»[19]. Es un artista cuya personalidad se va conociendo poco a poco, deslindándola de la de Giambattista Lupicini, familiar suyo, que destacó como copista[20]. Además de los trabajos que realizó en Zaragoza[21], Lupicini tiene obra localizada en Florencia (Arzobispado) y en Viena (Kuntshistoriches Museum), además de algún interesante cuadro que ha salido a subasta.

[16] La documentación sobre este retablo, en: Lacarra Ducay, 1978.

[17] González Hernández, 1979, pp. 119-120. La autoría aparece ya en: Ponz, 1788, p. 32; y Ceán Bermúdez, 1800, t. II, p. 54. Sobre las dudas de Carderera acerca de la autoría, véanse: Martínez, 1866, p. 23 (nota 2); y Viñaza, 1889, t. II, p. 352.

[18] Distante de trato, derrochador de lo mucho que ganó, prolijo y cansado en su manera de pintar, lo que le dio fama *«entre frailes y gente poco entendida en este arte»*. Todas las citas de Martínez las tomamos de la edición crítica más reciente de los *Discursos:* Martínez, 2006, pp. 260-261.

[19] Díaz del Valle, 1933, vol. II, p. 373 (nota 4).

[20] Algunos datos sobre este artista, en: González Hernández, 1993, pp. 94-106.

[21] Entre sus obras documentadas pero no conservadas están el retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín (1633), un cuadro de la Concepción para el convento de Las Fuentes (1638) y seis cuadros para la iglesia de Santa Engracia (1656).

Figura 1.
Francisco Lupicini, *Invención de la Santa Cruz por Santa Elena.*

Para la capilla de Santa Elena Lupicini ejecutó en total once lienzos, siete de ellos para el retablo (aunque en la capitulación no figuran los tres del banco) y cuatro –dos de ellos medios puntos– para los muros laterales, con un programa iconográfico donde se combinan episodios del ciclo de la Pasión (Última Cena, Crucifixión y Descendimiento) con representaciones de santos considerados émulos de Cristo al haber sufrido estigmatización (San Francisco de Asís y Santa Catalina de Siena) y escenas cuya protagonista es la Santa Cruz: *Invención de la Santa Cruz por Santa Elena* (figura 1), *Milagro de la serpiente de plata en el desierto*, *Suceso del emperador Heraclio cuando lleva la Cruz al monte Calvario* y *Aparición de la Santa Cruz el día del Juicio Final.*

Contemporáneo de Lupicini fue Jusepe Martínez (Zaragoza, 1600-1682), probablemente la figura más interesante del barroco aragonés, tanto por su doble condición de teórico y práctico de la pintura como por su carácter cultivado y cosmopolita y por sus buenos contactos.

La primera intervención artística conocida de Martínez en La Seo tuvo lugar en la capilla de la Virgen Blanca (también nombrada como Nuestra Señora de la Paz o del Rosario), destinada por el Cabildo a servir de enterramiento a los arzobispos que no disponían de otro espacio para este fin en la catedral. El promotor de la reforma barroca fue el arzobispo Pedro de Apaolaza (episc.

1635-1643), quien en 1642 contrató con Miguel Pina, natural de Moyuela (localidad del prelado) la mazonería del retablo, que presenta una interesante tipología de transición, al combinar las columnas entorchadas de tercios inferiores decorados y las más novedosas de desarrollo helicoidal utilizadas por vez primera, como se ha dicho, en la capilla de Santa Elena. Muerto el arzobispo (1643), sus ejecutores testamentarios contrataron para la parte pictórica al navarro Pedro Urzanqui, quien ya había trabajado para aquél en la parroquial de Moyuela, pero el fallecimiento de éste en 1646 sólo le permitió realizar las doce pinturas de la predela, entre las que destaca un *Nacimiento de la Virgen* que ocupa la casa central. Los albaceas recurrieron entonces a Martínez[22], a quien el Cabildo había ya pedido consejo sobre el blanqueo de la capilla[23], y el pintor completó entre 1646 y 1647 el retablo con dos figuras de cuerpo entero de San Pedro y San Pablo para los laterales del banco y siete historias de la vida de la Virgen –una de ellas con un retrato de medio cuerpo de Apaolaza– para las calles extremas del cuerpo y el ático, rodeando el nicho central donde se ubicó la bellísima imagen de alabastro (s. XV) atribuida al escultor bearnés Fortaner de Usesques. La policromía y dorado del retablo correspondieron a Jusepe Altarriba y Juan Orcoyen[24].

Martínez ejecutó este trabajo en un momento importante de su carrera en el que recibe otros encargos de similar entidad (retablos para la iglesia del convento de agustinos descalzos de Zaragoza y para las parroquiales de Santa María de Uncastillo y de Nuestra Señora de la Asunción en La Almunia de Doña Godina), sin duda como consecuencia de la fama que le procuró haber recibido de Felipe IV en 1644 y con la probable mediación de Velázquez, con quien trató durante su estancia en Zaragoza, la dignidad de pintor del rey *ad honorem*.

No fue éste, sin embargo, el único encargo que Martínez recibió para la catedral, pues probablemente algunos años más tarde pintó el lienzo titular de la capilla de las Tres Santas (o Vírgenes) Mártires ubicada en el trascoro, donde se representa la glorificación (coronación) de Santa Orosia, que aparece flanqueada por Santa Bárbara y Santa Catalina (figura 2). Si bien no existe confirmación documental de la autoría, esta pintura responde por entero al estilo de Martínez, con figuras femeninas de canon alargado y cabeza pequeña, algo

[22] Ponz fue el primero que recoge la atribución de estas pinturas a Martínez, aunque equivocó la capilla con la de Nuestra Señora de las Nieves, error que luego repitió, entre otros, Ceán Bermúdez, y que ha perdurado hasta José Camón Aznar. Ponz, 1788, p. 30; Ceán Bermúdez, 1800, t. III, p. 78; Camón Aznar, 1985, p. 192. Diego Angulo se inclina por el círculo de Martínez. Angulo Íñiguez, 1971, p. 257. Véase también sobre el equívoco y la atribución: Carderera y Solano, 1866, pp. 41-42 y sobre todo pp. 47-48 (nota 1); y Gascón de Gotor Giménez, 1939, pp. 89 y ss.

[23] González Hernández, 1976, pp. 24-27.

[24] González Hernández, 1991, pp. 83-86.

Figura 2.
Jusepe Martínez, retablo de las Tres Santas Mártires.

rígidas y estáticas, ropajes voluminosos, colores tornasolados, simetría compositiva y angelitos y querubines de estilemas bien reconocibles, tal como puede apreciarse por comparación con otras obras seguras como el lienzo central del ático del retablo mayor de la parroquial de La Almunia de Doña Godina (h. 1647-1652), o con otras inéditas que podemos atribuirle con seguridad,

como el espectacular lienzo de la *Coronación de la Virgen* del recompuesto retablo mayor de la iglesia parroquial de Casetas (Zaragoza).

Sobre la historia de esta capilla únicamente podemos apuntar que el canónigo Miguel Pascual Martón de Casadiós, perteneciente a un conocido linaje sallentino, dispuso en su testamento de 1 de junio de 1689 ser enterrado provisionalmente en ella hasta que sus restos se trasladaran a la ermita de San Pedro Arbués en Sallent de Gállego, construida a sus expensas[25]. Tal vez el encargo a Martínez se produjera a raíz de su toma de posesión, que tuvo lugar en 1662, si bien la identificación completa del escudo partido timbrado con yelmo de infanzón que campea en el retablo, donde aparecen las armas de los Funes[26], permitirá clarificar esta cuestión.

A Martínez se le atribuye también la *Aparición de la Virgen a San Jacinto* que se encuentra actualmente en la sala capitular, y no descartamos que exista alguna otra obra suya en la catedral, habida cuenta su posición preeminente entre los artistas locales.

A la misma generación de Martínez pertenece Juan Pérez Galbán (Luesia, Zaragoza, 1596-Zaragoza, 1645), quien según aquél permaneció diez años en Roma[27], lugar de residencia de la familia de su esposa[28]; viaje que podría situarse entre 1619, en que se pierde su rastro documental en Zaragoza, y 1623, año en que ya aparece en los libros de fábrica de La Seo un pago de doce libras a «*Juan Galvan Pintor por una cuenta*»[29]. Sus únicas obras documentadas y conservadas son las pinturas murales al fresco de la iglesia del convento de Concepcionistas de Épila (h. 1628-1629), el lienzo titular de la capilla de San Voto en el monasterio viejo de San Juan de la Peña, firmado y fechado en 1631, y un lienzo de la *Venida de la Virgen del Pilar* del Ayuntamiento de Zaragoza, firmado con sus iniciales y fechado en 1635[30].

En La Seo, Antonio Acisclo Palomino[31] le atribuyó la pintura de la cúpula de la capilla de las Santas Justa y Rufina, obra debida al patrocinio de Mateo Virto

[25] Ypas, 1786, ff. 15 v-16 r.

[26] Creemos distinguir también las del linaje serrablés de los Palacio, lo que explicaría la presencia destacada de Santa Orosia.

[27] Martínez, 2006, pp. 257-258.

[28] Borrás Gualis, 1974.

[29] ACS, Fábrica 1620-1639, «Gastos extraordinarios» 1623, s.f. Cuenta de la que ignoramos el detalle al no haberse localizado los recibos correspondientes. Mª Elena Manrique propone situar este viaje entre una fecha posterior a su nombramiento como pintor del consistorio zaragozano (1624) y sus trabajos para las Concepcionistas de Épila (1628-1629), lapso en el que también existe un vacío documental. Martínez, 2006, pp. 257-258 (nota 327).

[30] Ansón Navarro, 2001. En este mismo catálogo, el profesor Ansón atribuye a Galbán una *Aparición y lactatio de la Virgen a San Bernardo* propiedad de la Universidad de Zaragoza (pp. 119-121).

[31] Palomino de Castro, 1986, p. 147.

Figura 3.
Juan Galbán, cúpula de la capilla de las Santas Justa y Rufina.

de Vera, arcipreste de La Seo e inquisidor apostólico del Reino de Aragón, quien en 1643 se comprometió a fundar y dotar «*una capilla insigne*» que puso bajo la advocación de las santas sevillanas[32]. Los Virto de Vera fueron una importante familia de mercaderes de origen soriano, luego asentados en Corella y una de cuyas ramas radicó en Ejea de los Caballeros, de donde pasó a Zaragoza a comienzos del s. XVII[33]; tuvieron también capilla en el Pilar (la del Espíritu Santo), y la de La Seo la heredaron los condes de Guara, para pasar luego a los duques de Villahermosa, que todavía la conservan.

Las obras se desarrollaron entre los años 1643 y 1645, si bien parte de la dotación artística, como justificaremos, pudo acometerse en la década siguiente.

La cúpula (figura 3) está organizada en gajos trapezoidales formados por los nervios, sobre los que se colocaron lienzos pintados al óleo con figuras de ángeles músicos que reflejan modelos clasicistas italianos trabajados con claroscuro,

[32] González Hernández, 1991, pp. 105-107, doc. XXXIV.

[33] Gómez Zorraquino, 1987, pp. 72-73. Arrese, 1977, pp. 542-543. Nicolás y Minué Sánchez, 2009, pp. 76-85.

«*de muy excelente gusto, y grato colorido*» en opinión de Palomino. Si bien resulta extraño el uso del soporte textil para un artista que había demostrado conocer la técnica al fresco, y aunque existen pocas obras de Galbán que nos ofrezcan términos de comparación, la autoría propuesta por Palomino puede aceptarse, al menos de manera provisional, por la fiabilidad de la fuente de la que procede.

Con el paso del tiempo, sin embargo, esta atribución se fue haciendo extensiva al resto de la pintura de la capilla, es decir, a los cuatro lienzos laterales –dos de ellos de medio punto– e incluso al gran lienzo del retablo[34], pero éste está firmado por el madrileño Francisco Camilo y fechado en 1644[35], mientras los otros cuatro, de los que hablaremos a continuación, han sido adjudicados al propio Camilo y a Francisco Jiménez Maza.

Tal vez Francisco Ximénez (Jiménez) Maza (Tarazona, 1598-Zaragoza, 1670) sea el pintor más avanzado entre los de su generación, por su sentido del color y de la composición, si bien sigue aferrado a un intenso claroscuro tenebrista que lastra su pintura. Eliminadas de su producción las pinturas del retablo de la capilla Escolano en la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza), que pertenecen en realidad al granadino Pedro Atanasio Bocanegra[36], y pendiente de confirmación documental su participación en el lienzo de la *Adoración de los Magos* del retablo de la capilla de los Santos Reyes en la catedral de Teruel, datable h. 1646-1649, que tradicionalmente se le supone pero consideramos muy dudosa, el catálogo de obra cierta y conservada de Jiménez Maza queda por ahora reducida a lo que pintó en la catedral zaragozana, destacando entre todo ello las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués, que ya le adjudicó Palomino[37]. Este ámbito fue construido a comienzos del s. xvi en un estilo de transición gótico-renacentista pero dedicado al santo de Épila, canónigo de la Seo e Inquisidor General de Aragón, a raíz de su beatificación en 1664 en tiempos del arzobispo Francisco de Gamboa. Fue en este momento cuando se produjo el traslado y reinstalación a modo de altar de la sepultura realizada en 1490 en el taller de Gil Morlanes *el Viejo*, situada hasta entonces delante del coro, en el lugar donde el *Maestrepila* fue asesinado en 1485.

[34] Ponz, que confunde esta capilla con la del Nacimiento (como hará Ceán Bermúdez), es el primero que atribuye todas las pinturas de la capilla a Galbán. Ponz, 1788, p. 32. Valentín Carderera, siguiendo a Ceán Bermúdez, le adjudica el lienzo del retablo, donde «*se observa cierta grandiosidad, pero no justifican la fama con que llegó de Italia*». Ceán Bermúdez, 1800, t. II, p. 158; Carderera y Solano, 1866, p. 27. Diego Angulo se refiere sólo a los cuadros laterales. Angulo Íñiguez, 1971, p. 257. Véase también: Lostal de Tena, 1858, p. 163; Zapater y Gómez, 1859, p. 5; Gascón de Gotor, 1891, pp. 118 y ss.; Ximénez de Embún y Val, 1901, pp. 46-50; Magaña y Soria, 1919, p. 44; Abbad Ríos, 1957, p. 57; Camón Aznar, 1985, p. 198; y Rincón García, 1987, p. 17.

[35] Si bien Diego Angulo había señalado ya la relación de esta obra con el estilo de Francisco Camilo, el hallazgo de la inscripción se debe a la profesora Mª Carmen Lacarra. Angulo Íñiguez, 1971, p. 257; Lacarra Ducay, 1991, p. 156.

[36] En la actualidad preparamos un artículo sobre este particular.

[37] Palomino de Castro, 1986, p. 205.

La reforma barroca de la capilla fue muy respetuosa con la estética preexistente, mimetizando los motivos decorativos barrocos con un resultado sorprendente por su unidad. En este caso, la típica estructura barroca de capilla con retablo en el frente y pinturas en los muros laterales es sustituida por tres enormes lienzos que ocupan las paredes y, sobre ellos, seis lunetos, dos por cada lado, todo ello presidido por un baldaquino, copia del modelo berninesco de San Pedro, que introduce en Aragón esta tipología, cuya exitosa recepción propició que se utilizara de nuevo tanto en la propia catedral (capilla de Santiago, simétrica a la de San Pedro Arbués) como en otros lugares (*v.gr.* la colegiata de Santa María de Daroca).

Los lienzos le fueron pagados en 1665 a Jiménez Maza[38] y tal vez este trabajo fue el que, a juicio de Jusepe Martínez, le causó la muerte por agotamiento[39]. Representan escenas de la vida, milagros, muerte y glorificación de Pedro Arbués, y mientras en los lunetos se desarrollan escenas únicas de carácter taumatúrgico, en los tres enormes lienzos la composición está dividida en una parte inferior terrenal, más rígida y torpe, y otra superior celestial, en la que el pincel del artista se mueve con mayor soltura[40]. Cronológicamente, la primera escena es la que ocupa el frente de la capilla, donde se muestra el asesinato y la inmediata glorificación del canónigo. En el lado izquierdo (figura 4) se ha representado el entierro, con el ataúd visible al fondo y el milagro del hervor, efervescencia y multiplicación de la sangre derramada en el suelo, siguiendo para ello la relación hecha por el notario Pedro Lalueza, luego recogida por el padre Roque A. Faci[41]. En el lado derecho, finalmente, puede verse el proceso de beatificación en Roma, con la reunión del colegio cardenalicio, la guardia suiza y la bula que uno de los religiosos muestra al espectador, ratificando *de iure* la santificación de Arbués ya admitida popularmente *de facto* desde el momento mismo de su martirio.

La composición del lienzo central demuestra que la remodelación barroca respondió a un plan de conjunto, pues antes de la colocación sobre la mesa de altar h. 1725 de la escultura del titular realizada por Juan Ramírez, la figura pintada de Pedro Arbués era perfectamente visible en el eje de la capilla a través de las columnas del baldaquino, produciendo a cierta distancia un buscado efecto perceptivo.

[38] Un pago del año 1665, sacado de libro de cuentas, aparece ya citado por Valentín Carderera. Carderera y Solano, 1866, p. 28 (nota 1). Véase también: Ceán Bermúdez, 1800, t. VI, p. 5; y Viñaza, 1894, t. IV, p. 60.

[39] Martínez alude a *«una obra de mucha consideración»* en la que puso tanto interés que se fatigó de tal forma que *«apenas tuvo la obra acabada, le dio una enfermedad del cansancio pasado, que murió de ella tan aprisa que cuando sus amigos lo supieron ya estaba enterrado»*. Martínez, 2006, pp. 262-263.

[40] Valentín Carderera aprecia en esos rompimientos de gloria *«ángeles con una elegancia y grandiosidad dignas del Guido Reni»*. Carderera y Solano, 1866, p. 28.

[41] Faci, 1979, parte primera, pp. 12-13.

Figura 4.
Francisco Jiménez Maza, *Entierro de San Pedro Arbués y milagro de la sangre* (detalle).

Completan la decoración de la capilla pinturas sobre lienzo de tema floral y cabezas de angelitos que ocupan los plementos de la bóveda de crucería estrellada, en la que en 1644 se abrió una linterna. Según el conde de la Viñaza, a finales de siglo el capítulo de La Seo pagó 285 libras por pintar los lienzos y «*galonear*» la bóveda de la capilla a «*Bernabé Polo*»[42], artista que podemos identificar con Bernardo Polo, pintor todavía mal conocido pero que fue elogiado por Juan de Moncayo, marqués de San Felices, en su *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes* (1656) como pintor de flores y frutas, y que aparece citado por Palomino en la voz colectiva que dedica a los pintores célebres de la ciudad de Zaragoza como especialista en flores[43]. Polo pudo ser también el

[42] Viñaza, 1894, t. III, p. 271.

[43] Palomino de Castro, 1986, p. 343. Recientemente, W. B. Jordan ha identificado a Bernardo Polo con el pintor llamado *Pseudo-Hiepes*, bodegonista prolífico del que se conocen un gran número de naturalezas muertas. Jordan, 2009.

autor de «*las portadas y demás lienzos que se hicieron para las fiestas de la declaración del martirio del Santo* [San Pedro Arbués]» que figuran en un recibo suelto por importe de 100 libras fechado el 14 de septiembre de 1666[44], tal como se deduce de dos capitulaciones fechadas el 12 de febrero de 1666[45], una de las cuales le relaciona con este trabajo. La primera, ajustada entre los canónigos Antonio de Segovia y José Martínez y el escultor Pedro Salado, tenía como objeto hacer un monumento de Semana Santa que debía estar acabado el 20 de abril de 1666; la segunda se firmó entre los mismos y el pintor Bernardo Polo para que éste pintase al temple el nuevo monumento, y en este contrato, además de otros muchos detalles, se hace constar que el pintor tenía que «*enmendar y reducir a su debida forma todo lo que se aprovechare en los lienzos pintados que sirvieron para la puerta de la Iglesia en la fiesta del Santo Mártir Pedro de Arbués*». Hay un recibo de 40 libras firmado por Polo en 1669 por pintar el monumento[46].

Muy próximos al estilo de Jiménez Maza son los cuatro lienzos laterales de la capilla de las Santas Justa y Rufina, donde se mezclan modos italianos y modelos flamencos, como se aprecia en la *Huída a Egipto* y en la *Adoración de los Magos*, esta última siguiendo la conocida composición rubensiana pero con enormes diferencias estilísticas con la versión turolense, de formato vertical, lo que hace inviable pensar en una misma mano, más todavía cuando las fechas de realización de ambas obras estarían muy próximas, frisando la mitad del siglo. En este sentido, un documento notarial de 1649 en el que el infanzón Diego Antonio Virto de Vera reconoce tener en comanda de Francisco Ximénez Maza 320 libras[47] podría tener gran interés si se refiriera al pago de estos cuadros. De ser así, su realización podría haberse dilatado más allá de 1653, pues en ese año Mateo Virto de Vera fue nombrado inquisidor apostólico del Reino de Aragón –Diego Antonio fue familiar o ministro de la Inquisición desde 1654–, lo que justificaría la presencia, en uno de los medios puntos, de los inquisidores Pedro Arbués (en esas fechas aún no beatificado) y el dominico San Pedro Mártir de Verona, que además sufrieron similar martirio. Por otro lado, sabemos por un documento de 1654 que Diego Antonio dio a la Iglesia la capilla de la Visitación para poder ampliar la sacristía mayor, de manera que las misas y conmemoraciones pasaron a la nueva capilla de las santas Justa y Rufina[48].

[44] ACS, Recibos sueltos 1673.

[45] *Loc. cit.* Por su interés, transcribimos la segunda capitulación en el apéndice documental.

[46] *Loc. cit.*

[47] Moneva Ramirez, s/f., doc. 7472.

[48] ACS, Fábrica, «Gastos extraordinarios», 1654, f. 9.

Figura 5.
Francisco Jiménez Maza, *Santo Dominguito de Val crucificado.*

Las pinturas del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves le han sido atribuidas, creemos que con acierto, a Jiménez Maza[49]. Esta capilla fue concedida a Ana Manrique, condesa de Puñoenrostro, para enterrar en ella a su hermano, el arzobispo Pedro Manrique (episc. 1611-1615), quien fue inhumado primero en la de Nuestra Señora la Blanca, de donde sus restos fueron

[49] Ponz, 1788, t. XV, p. 30. La atribución a Jiménez Maza, en: Ximénez de Embún, 1901, pp. 46-50; y Angulo Íñiguez, 1971, p. 257.

trasladados al destino definitivo en 1616. A mediados de siglo la capilla experimentó reformas en su arquitectura y decoración y en 1670 todavía se registran pagos para la fábrica de los sepulcros[50].

El retablo churrigueresco presenta en su lienzo central la *Fundación de Santa María la Mayor o Santa María de las Nieves en el monte Esquilino en tiempos del papa Liberio* (352-366), mientras en los laterales encontramos a *San Lorenzo* y *San Vicente* con vestimentas canonicales, en lugar de las habituales de diácono, y en el ático a *Santo Dominguito de Val crucificado* (figura 5). Dado el deficiente estado de conservación del cuadro principal, es en las otras tres pinturas donde podemos apreciar las notables cualidades pictóricas del artista, tanto en los rostros como en las calidades de las vestimentas.

Pintura del pleno barroco[51]

Coincidente aproximadamente con el reinado de Carlos II (1665-1700), en esta etapa encontramos una serie de pintores nacidos h. 1630-1640 y formados en contacto –directo o indirecto– con los grandes maestros del barroco madrileño, cuya pintura era el resultado de dos influencias fundamentales: la gran pintura veneciana del s. XVI y la barroca flamenca-rubensiana, ambas con nutrida representación en el ámbito cortesano y que alcanzaron amplia difusión gracias a la estampa. Esa nueva corriente se distingue de la anterior por el predominio del color sobre el dibujo, la predilección por formatos grandes, las composiciones dinámicas (diagonales, zig-zag) con escenarios y ambientación teatrales, la pincelada suelta y vaporosa, los efectos lumínicos y atmosféricos, y el cromatismo cálido, variado y vivo. No obstante, existen notables diferencias entre los distintos artífices que atañen principalmente al predominio mayor o menor del dibujo y el color.

Las primeras manifestaciones del pleno barroco en Aragón tienen lugar h. 1665-1670, momento en que los principales pintores de la generación anterior dejan de pintar (por muerte u otras causas), y en su introducción y asimilación desempeñaron un papel fundamental tanto la presencia de obras y artistas madrileños como la formación en esa escuela de algunos de los más destacados artífices locales. Del primer fenómeno constituye ejemplo precoz Francisco Camilo, mientras el segundo tiene su mejor expresión en los zaragozanos Bartolomé Vicente y Pedro Aibar Jiménez.

[50] ACS, Fábrica, 1651-1675, «Gastos extraordinarios», f. 9. Francisco Abbad, erróneamente, fecha el retablo a mediados del s. XVI. Abbad Ríos, 1957, p. 50.

[51] Sobre la generación de pintores aragoneses del barroco pleno, la síntesis más actualizada en: Ansón Navarro y Lozano López, 2006.

Figura 6.
Francisco Camilo, *Glorificación de las santas Justa y Rufina.*

FRANCISCO CAMILO (Madrid, 1615-1673) fue, como ya se ha dicho, el pintor elegido por los Virto de Vera para pintar el gran cuadro de altar que representa la *Glorificación* (o *Triunfo*) *de las santas Justa y Rufina* (figura 6), titulares de su capilla, y que preside un retablo de líneas clasicistas que responde a modelos cortesanos. Firmado y fechado (*1644, Franciscus Camillus Pingebat*), el lienzo resulta todavía bastante simétrico en su composición y alejado del dinamismo del pleno barroco, pero muestra ya el avance en la agitación del rompimiento de gloria, en el uso de una paleta variada y luminosa y en la soltura de la pincelada, marcando así una clara distancia con la generación anterior, como puede comprobarse al comparar esta obra con el frontero cuadro del retablo de la capilla de las *Tres vírgenes mártires* en el trascoro, obra de Jusepe Martínez de cronología seguramente más tardía.

Si bien ignoramos los detalles de este encargo artístico, sí tenemos información sobre algunos antecedentes de las relaciones profesionales de Camilo con Zaragoza, que se remontan a diez años atrás. Así, sabemos que en mayo de 1634 figuró entre los artistas que contrataron las copias de la serie de cuarenta retratos de los condes y reyes de Aragón que habían sido pintados en 1586-1587 por Felipe Ariosto para el salón principal del palacio de la Diputación del Reino de Aragón en Zaragoza; retratos que fueron pasto de las llamas, como el propio edificio, durante la guerra de la Independencia. Las copias, que habían sido solicitadas por carta desde la Corte, estaban destinadas a una sala del palacio madrileño del Buen Retiro y hoy se encuentran dispersas como depósito del Museo del Prado[52]. Junto con Camilo fueron contratados los hermanos de origen navarro Pedro y Andrés Urzanqui y Vicente Tió, todos ellos citados como «*pintores, habitantes en dicha ciudad de Caragoça*»[53], quienes hubieron de ejecutar el encargo con gran rapidez, aunque la finalización y entrega de los lienzos se produjo, con cierto retraso, tras ser examinados en marzo de 1635 por Jusepe Martínez y Juan Pérez Galbán[54]. Interesa señalar la alusión a Camilo como habitante en la ciudad, aunque ignoramos la duración de su estancia, que en ningún caso pudo prolongarse mucho, pues consta su colaboración en los retratos de reyes españoles del Salón Dorado o de las Comedias del Alcázar de Madrid, fechados en 1639.

[52] Sobre las copias: Morte García, 1990 a y 1990 b. Acerca de los motivos de la elección de Camilo, con tan sólo 19 años, para la realización de este trabajo, la profesora Carmen Morte apunta a una posible mediación de Jerónimo de Villanueva, protonotario mayor de la Corona de Aragón y hermano del entonces Justicia de Aragón, Agustín de Villanueva Díez y Villegas (casado con la zaragozana Margarita Fernández de Heredia y Aragón, hermana del conde de Fuentes), controvertido personaje involucrado en importantes empresas de promoción artística.

[53] Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), Registro de Actos Comunes (1633-1634), ff. 256-260 (Ms. 407).

[54] Morte García, 1990 a, p. 28 y nota 55.

Hay otras dos noticias no artísticas de esos mismos años que relacionan al pintor con Zaragoza: en 1634 firma como testigo en una comanda entre un cantarero vecino de Cadrete y un corredor de oreja vecino de Zaragoza, y al año siguiente lo hace en un testamento[55].

BARTOLOMÉ VICENTE (Zaragoza, 1632-1708) fue, según testimonio de Palomino, discípulo de Juan Carreño de Miranda y permaneció seis años en la Corte, regresando a Zaragoza hacia 1666-1667. Su intervención profesional en La Seo plantea algunos problemas, tanto en lo documentado como en lo atribuido. Así, sabemos que en 1672 y junto con Jerónimo Secano tenía en comanda 180 libras por unos cuadros que estaban haciendo, destinados a decorar la capilla del Santo Cristo[56]. Esta capilla es la de Santa Elena –en ocasiones llamada en la época del Santo Cristo–, que en esas fechas tenía completa su dotación artística, por lo que la única explicación es que se quisiera sustituir las pinturas de Lupicini. Sea cual fuere el destino de estos cuadros, nada sabemos de ellos.

A Vicente se le han venido atribuyendo los grandes lienzos laterales de las capillas de San Valero y Santo Dominguito de Val[57], que experimentaron su reforma barroca en los años finales del s. XVII y primeros del XVIII. La de San Valero se debió al mecenazgo del arcediano Miguel Antonio Francés de Urritigoiti[58] y sus muros colaterales están ocupados por dos enormes lienzos que rematan en medio punto y representan *La llegada del cráneo de San Valero a Zaragoza procedente de Roda de Isábena* (izquierda) y *El interrogatorio de los santos Valero y Vicente por Daciano* (derecha) (figura 7). Se aprecia claramente que pertenecen a manos distintas: el primero, más dibujístico, denso y estático, de cromatismo parduzco y composición monótona y abigarrada, bien pudiera ser uno de los últimos trabajos importantes de Bartolomé Vicente, mientras el otro presenta una pincelada más suelta, un colorido más animado, mayor dinamismo y una composición más variada y ligera, en la línea de lo que conocemos de Pedro Aibar Jiménez[59].

[55] Jodrá Arilla, 1984, docs. 264 y 569.

[56] Bruñén, Calvo y Senac, 1987, pp. 246-247, 268 y 270. El documento notarial donde se habla de ello es una contracarta otorgada por Jaime de Palafox y Cardona, dignidad de la Seo, Martín de Pomar y Cerdán, infanzón, y Francisco Sanz de Cortés, marqués de Villaverde y conde de Atarés, regidores del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia.

[57] No fue, sin embargo, José Camón quien lanzó esta atribución, como algunos autores han escrito tras una lectura errónea de su texto. Camón Aznar, 1985, p. 194. Véase también: Rincón García, 1987, pp. 22 y 25.

[58] Abbad Ríos, 1949, pp. 53-54. Las armas de los Francés de Urritigoiti, con el ruejo de molino, campean en la capilla de San Felipe Neri del trascoro, que le fue donada por el Cabildo a Miguel Antonio, como lugar de enterramiento, en 1657. San Vicente, 1991, p. 151. En los laterales cuelgan sendos lienzos de calidad discreta de la *Aparición de la Virgen a San Felipe Neri* y *San Juan Crisóstomo patriarca de Constantinopla,* este último en la línea de Juan Zabalo.

[59] Ignoramos por ahora su lugar y fecha de nacimiento y muerte, pero debió de nacer h. 1630 y morir h. 1710.

Figura 7.
Pedro Aibar Jiménez, *El interrogatorio de los santos Valero y Vicente por Daciano.*

La reforma barroca de la capilla de Santo Dominguito de Val fue contemporánea de la anterior y se debió a la iniciativa del canónigo Félix Amada[60]. En sus muros laterales cuelgan dos grandes lienzos apaisados y, sobre ellos,

[60] Existe un pequeño embrollo a propósito del promotor de la obra, pues algunos autores señalan al diputado del Reino José Félix Amad. Por ejemplo: Abbad Ríos, 1949, p. 58.

Figura 8.
Pedro Aibar Jiménez y Juan Zabalo Navarro,
El arzobispo de Zaragoza contemplando el milagro de la hostia convertida en Niño.

sendos lunetos, donde se representa un suceso milagroso ocurrido en la iglesia de San Miguel de La Seo (la Parroquieta) en 1427 cuyo relato aparece recogido en cuatro cartelas incorporadas a los marcos: por consejo de un moro alfaquí, una mujer cristina robó durante la comunión una Sagrada Forma para que aquél hiciera un hechizo con el fin de recuperar el amor de su marido (escena 1); al llegar a casa la hostia se convirtió en un hermoso niño que, al ser arrojado al fuego, todavía lucía con mayor esplendor (escena 2); avisado el arzobispo, acudió a la casa de la mujer impía para contemplar el milagro (escena 3) (figura 8) y organizó una procesión desde allí hasta la Seo (escena 4), siendo depositado el niño tres días en la capilla de San Valero; el domingo, durante la misa de pontifical, el niño volvió a convertirse en hostia; en recuerdo de este suceso se quiso dedicar un altar, y cuando se edificó la de Santo Dominguito se inmortalizó mediante estos cuadros. Todo ello fue relatado por Jaime Roig, médico de doña María de Castilla, esposa del rey Alfonso V, quien al parecer fue testigo de los hechos.

Pensamos que el grueso del trabajo en las cuatro pinturas recayó en Pedro Aibar, quien pudo contar en esta ocasión con la ayuda de un joven Juan Zabalo Navarro, cuyos estilemas se adivinan en algunas figuras. En apoyo de la

participación de Aibar podemos señalar la utilización de algunos grupos humanos que aparecen casi idénticos en los lienzos laterales de la capilla de San Juan Bautista en la colegiata de Santa María de Calatayud, que recientemente le hemos atribuido y podemos situar en torno a 1690[61]. Respecto de la colaboración Aibar-Zabalo, hay otras dos obras –ambas además relacionadas con la catedral– que parecen demostrar la vinculación, tal vez de maestro-discípulo, existente entre ambos: el lienzo central del retablo mayor de la iglesia parroquial de Farasdués, obra encargada por el racionero de La Seo Agapito Andreu (a cuyo mecenazgo se debe también el retablo de la capilla de San Pedro y San Pablo en la cabecera de la catedral) y que Aibar firmó en 1702, donde la mano de Zabalo es muy evidente, y una *Inmaculada* (figura 9) conservada en el despacho del Deán de La Seo que responde al estilo de Zabalo y cuyo modelo obedece por entero al utilizado por Aibar en varias obras, alguna de ellas firmada, prototipo que a su vez remite a sendas inmaculadas conservadas en la catedral de Málaga y en el Museo Goya de Castres (Francia), cuya atribución a Claudio Coello o a Mateo Cerezo *el Joven* sigue en discusión[62].

Idéntica colaboración pudo producirse en los lienzos laterales, muy alterados, de la capilla de Santa Marta del trascoro, que representan *La resurrección de Lázaro* y *Santa Marta ahuyentando al dragón con un hisopo*. La capilla, propiedad del cabildo, recibió su retablo, con imagen titular atribuida a Gregorio de Mesa, h. 1701-1702, cronología que se aviene a la de las pinturas.

También en el trascoro, la capilla de San Leonardo está presidida por un cuadro que representa *La Virgen con el Niño, San Leonardo abad y confesor y San Francisco Javier*. Es obra que podemos atribuir con cierta seguridad a Pedro Aibar, pues existe un cuadro de propiedad particular, firmado en la parte posterior del bastidor, con idéntica imagen de la Virgen rodeada por orla de flores. Los lienzos colaterales, con escenas de la vida del santo titular, son algo posteriores y de inferior calidad.

Pablo Rabiella y Díez de Aux (¿Zaragoza?, h. 1660-Zaragoza, 1719), miembro intermedio de una saga de pintores, es el artista que marca la transición entre la generación del pleno barroco y la del barroco tardío, con una técnica abreviada y fogosa, a veces despreocupada en exceso del dibujo, con pervivencias tenebristas y sobre todo muy dinámica y expresiva, lo que ha hecho que se le

[61] Arce Oliva y Lozano López, 2007, p. 75. En este texto indicábamos que el lienzo central del retablo de la capilla bilbilitana presenta un estilo cercano a Claudio Coello, pero tal vez habría que pensar mejor en su colaborador en las pinturas de la Mantería, Sebastián Muñoz, lo que afianzaría las relaciones ya conocidas de Aibar con el círculo coellesco (recordemos que Aibar fue padrino del bautizo en El Pilar de una hija de Coello en 1684).

[62] Sobre estas inmaculadas y el problema de su atribución, véase: Gutiérrez Pastor, 2006, pp. 47-49 y nota 104; Ansón Navarro y Lozano López, 2006, pp. 89-90.

Figura 9.
Juan Zabalo Navarro, *Inmaculada Concepción*.

relacione estilísticamente con el sevillano Juan de Valdés Leal. Ya señalada por Palomino su especial destreza para las pinturas de batallas[63], en La Seo se le han atribuido los tres enormes lienzos que tapizan la capilla de Santiago el Mayor[64], pero únicamente el que representa *La batalla de Clavijo* (h. 1700) se le puede adjudicar con cierta seguridad. En esta obra (figura 10), Rabiella recurrió a una estampa de Antonio Tempesta para el caballo del jefe islámico, mientras las figuras centrales se inspiran en la composición ideada para el mismo asunto por Juan Carreño de Miranda (1660; Museo de Budapest).

La reforma y dotación artística de la capilla de Santiago el Mayor se debió al mecenazgo del arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, a quien el Cabildo se la cedió para «*la construcción, ornato y conclusión*» en 1695. Ese año se trasladó el retablo renacentista preexistente a la capilla de San Agustín, excepto la imagen titular, que se ubicó sobre el altar y bajo un baldaquino hecho a semejanza del frontero de la capilla de San Pedro Arbués, buscando seguramente una intencionada simetría. Varias donaciones documentadas del fundador permitieron que ya h. 1704 estuviera terminada, aunque los restos del prelado (†1710) no se trasladaron desde Madrid hasta 1780, tal como figura en la inscripción del monumento funerario. Los otros dos lienzos, con la *Decapitación de Santiago* (izda.) y la *Aparición de la Virgen del Pilar* (frente) son de manos muy distintas, como lo es también la pintura mural de la cúpula que representa el *Juicio Final*, sin que por el momento podamos establecer una atribución consistente para todo ello.

Varios autores señalan la existencia de bocetos para estos cuadros entre los fondos de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País[65], pero no nos consta que así sea en la actualidad.

---

[63] Palomino de Castro, 1986, p. 343.

[64] Ponz señala que en esta capilla «*hay algunas pinturas de Raviela, Pintor de batallas, que pintó aquí la de Clavijo*», y al hablar de la de San Marcos dice que «*se ven algunas pinturas de Rabiela*». Ponz, 1788, p. 32. Ceán Bermúdez sigue a Ponz. Ceán Bermúdez, 1800, t. IV, p. 141. La atribución de los tres lienzos aparece, por ejemplo, en: Lostal de Tena, 1858, p. 162; Zapater y Gómez, 1859, p. 7; y Gascón de Gotor, 1891, pp. 118 y ss. El conde de la Viñaza atribuye a Pablo Raviella y Sánchez los de la capilla de San Marcos, y otros sin especificar a Pablo Rabiella y Díez de Aux. Viñaza, 1894, t. III, p. 288. Tomás Ximénez de Embún le adjudica estos cuadros a «*Pablo Raviella el mayor*», y los de la capilla de San Marcos a «*su hijo que tuvo el mismo nombre*». Ximénez de Embún y Val, 1901, pp, 46-50. Francisco Abbad relaciona los tres lienzos con «*Pablo Raviella*», y los de los muros laterales de la capilla de San Marcos a «*Pablo Raviella, hijo, imitador de Lucas Jordán y pintor del Arzobispo Agüero*». Abbad Ríos, 1949, pp. 72-74; Abbad Ríos, 1957, pp. 56 y 58. Diego Angulo, José Camón y Wifredo Rincón le siguen atribuyendo los tres lienzos. Angulo Íñiguez, 1971, p. 333; Camón Aznar, 1985, p. 194; y Rincón García, 1987, p. 15.

[65] Viñaza, 1894, t. III, p. 288; Gascón de Gotor Giménez, 1939, p. 101 y ss.; Abbad Ríos, 1949, pp. 72-73; y Abbad Ríos, 1957, p. 56.

Figura 10.
Pablo Rabiella y Díez de Aux, *Santiago en la batalla de Clavijo.*

Pintura del barroco tardío

Los artistas de la llamada generación tardobarroca o de los pintores-decoradores, que enlaza con la pintura rococó representada por José Luzán, comienzan a trabajar en los años finales del s. XVII y desarrollan su actividad en la primera mitad del XVIII. En la producción de estos pintores se imponen, como rasgos comunes, las grandes composiciones escenográficas y ornamentales, los retablos fingidos y los grandes cuadros de altar con elevado número de personajes, pero en la forma de pintar encontramos grandes diferencias según los autores.

En La Seo, esta generación está representada por Francisco del Plano, Jerónimo Lorieri y Juan Zabalo Navarro.

A Francisco del Plano y García de la Cueva (¿?, h. 1658-Zaragoza, 1739) y a Miguel Jerónimo Lorieri y Cuenca (Zaragoza, 1690-1749), pertenecientes ambos a familias de artistas, se les atribuye los cuadros[66], fechables h. 1722-1725, que ocupan los muros laterales de la capilla de San Agustín, espacio cuya remodelación tuvo lugar en la década de 1720 por iniciativa del Cabildo, cambiando en ese momento la advocación de Santa Isabel de Hungría que tenía desde su fundación a comienzos del s. XVI. El retablo renacentista (1520-1522) que la preside, como ya se ha dicho, procede de la capilla de Santiago el Mayor, sin otra modificación que la sustitución de la imagen titular por otra nueva de madera y telas encoladas realizada por José Sanz en 1722.

El lienzo de la izquierda, que representa a la *Virgen de la Esperanza*, se atribuye a Lorieri, y el de la derecha, con la *Presentación de la Virgen en el templo*, responde al estilo de Plano. En el primero, de color desabrido, su autor hizo uso de varias estampas a partir fundamentalmente de modelos franceses[67], pero el conjunto adolece de falta de unidad iconográfica y compositiva. Más conseguido, pese a la inclusión de santos y escenas diversas que distraen del asunto central, es el segundo, con un cromatismo claro y un dibujo y modelado más correctos.

Al parecer, en la sacristía de esta capilla existía un retablo fingido pintado en el muro, del que nada podemos decir porque hasta ahora nos ha sido imposible acceder a este lugar.

Muy distinto del de los anteriores es el estilo de Juan Zabalo Navarro (Zaragoza, 1684-ídem, 1746), que sin embargo conecta mejor con la línea expresionista –dentro de la «veta brava» de la pintura española, denominación acuñada por Elías Tormo y desarrollada por Enrique Lafuente Ferrari–[68] que representa Pablo Rabiella y Díez de Aux, lo que ha generado algunos equívocos historiográficos entre ambos artistas.

[66] Gascón de Gotor Giménez, 1939, pp. 131 y ss. Abbad Ríos, 1949, p. 62. Abbad Ríos, 1957, p. 53.

[67] Jiméno, 2006, pp. 173-180.

[68] Lafuente Ferrari, 1987, pp. 53 y ss.

La intervención en La Seo de Zabalo, destacado proyectista y escenógrafo, se inició seguramente a través de la colaboración (o aprendizaje) con Pedro Aibar Jiménez en las pinturas de las capillas de Santo Dominguito de Val y Santa Marta, de las que ya se ha hablado, alcanzó su punto culminante h. 1711-1713 con la capilla de San Marcos o del Monumento, y continuó con otras obras documentadas como las pinturas del órgano, además de su intervención h. 1720 como tracista del baldaquino para la capilla del Santo Cristo en los pies del trascoro.

Fundada en 1579 como enterramiento familiar por Domingo Marco, hermano del abad de Veruela Lope Marco, la capilla de San Marcos evangelista[69] fue reedificada a comienzos del s. XVIII (1709-1713) por Manuel Marco, canónigo penitenciario, para cumplir la función de monumento de Semana Santa de manera estable, frente a la práctica habitual de construir monumentos provisionales, «de quita y pon», que se ubicaban en diferentes capillas y que había que restaurar o sustituir cada cierto tiempo. Así, sabemos que en 1605 se realizó uno para la de San Valero con trazas de Pedro de Armendia o Aramendía[70]; en las décadas de 1620 y 1630 constan pagos a Jerónimo Guillén y Rafael Pertús por hacer reparos en el monumento[71]; en 1642 se le paga al escultor Pedro de Ruesta por los modelos y trazas del monumento[72]; y en 1666, como ya se ha visto, se contrató otro con el escultor Pedro Salado y el pintor Bernardo Polo.

Zabalo realizó el diseño integral de este ámbito, con una serie de espacios sucesivos de distintas dimensiones dispuestos en perspectiva acelerada[73]. El primero de estos espacios, cubierto por cúpula sobre pechinas, adquiría normalmente configuración de capilla cuando un lienzo-telón pintado con un retablo fingido se elevaba mediante un sistema de poleas desde un cilindro oculto. Tanto ese retablo «*de perspectiva*» como los dos grandes lienzos laterales, que representan la *Entrada de Jesús en Jerusalén* (izquierda) y *El prendimiento* (derecha), y la pintura mural –muy perdida– de la cúpula, con una gloria con ángeles portadores de las *Arma Christi*, y las cuatro Virtudes de las pechinas, son obra documentada de Zabalo[74] y buena prueba de su estilo algo desmañado e incorrecto pero tremendamente animado y expresivo.

[69] Sobre esta capilla y la intervención de Zabalo, véase: Esteban Lorente, 1977.

[70] ACS, *Gesta Capituli* 1593-1610, 25 de junio de 1605, f. 174 v.

[71] ACS, Fábrica, «Gastos extraordinarios», 1626, 1638 y 1639, s.f. Y Recibos sueltos, 1638-1639.

[72] ACS, Fábrica, «Gastos extraordinarios», 1642, f. 6.

[73] Los pagos por todos estos trabajos y otros menores ejecutados por Zabalo, en: ACS, Fábrica, «Gastos extraordinarios», 1710, f. 8; 1711, f. 7; 1712, f. 8; 1713, ff. 8 y 10.

[74] A modo de ejemplo y como curiosidad, hay anotaciones de los pagos por «varas de angeo» (lienzo de estopa o lino basto y grueso llamado así por haberse fabricado en la provincia de Anjou) para los cuadros. ACS, Fábrica 1695-1743, «Gastos extraordinarios» 1711-1713.

Figura 11.
Juan Zabalo Navarro, *Santa Tecla.*

El retablo fingido[75], enrollado desde la década de 1970, nos es conocido únicamente por fotografías, y en él se distinguen escenas del *Prendimiento* y *Martirio de San Bartolomé* (banco), las figuras de *San Marcos y San Bartolomé* (centro del cuerpo) y de *Santa Isabel de Hungría* y *Santa Teresa de Jesús* (laterales del cuerpo) y de un santo sin identificar en hornacina (ático).

Además de esta importante empresa artística y de su intervención en el diseño y ejecución de arquitecturas efímeras, los servicios de Zabalo fueron requeridos para trabajos de menor entidad en la catedral de los que tenemos constancia documental. Así, en 1713 se le pagan 40 libras «*por haber pintado a San Valero en el Cuadro, que está en el nuevo Archivo, y otras obras, como se dice en su Cuenta*»[76]; en 1716 se le dan 30 libras «*por lo pintado en la caja del órgano*», si bien hay otro apunte de 38 libras a favor de Francisco Pimpinela «*por lo pintado en las puertas de dicho órgano y frontis*»[77]; y en 1722 recibe 5 libras «*por un lienzo que pintó del Espíritu Santo, para el relicario de la sacristía*»[78].

No muy alejadas del estilo de Zabalo pero más en línea con la «pintura clara» dieciochesca están las pinturas de la capilla de San Juan Bautista; en concreto, las del retablo, con *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*, y el lienzo de *Santa Tecla* que ocupa el muro de la izquierda (figura 11).

A este mismo momento, las primeras décadas del s. XVIII, pertenecerían las pinturas murales decorativas y de trampantojo de la capilla de las Reliquias (o de San Mateo) (figura 12), propiedad del Cabildo, si bien las puertas pintadas, en cuyo exterior se representó la *Vocación de San Mateo*, podrían ser anteriores, pues las reliquias se trasladaron en 1698.

Una hija de Juan Zabalo, Teresa Zabalo, contrajo matrimonio en 1743 con José Luzán, estableciendo así el nexo con la pintura rococó de filiación napolitana que éste representa y que podemos ver en las magníficas puertas del armario de la sacristía de La Seo (1757).

[75] Anselmo Gascón de Gotor, quien atribuye las pinturas laterales a Pablo Rabiella y Sánchez, en lugar de un retablo fingido habla de «*puertas historiadas*», y Francisco Abbad de «*dos puertas decoradas con pinturas que cierran el Monumento*». Gascón de Gotor Giménez, 1939, pp. 107 y ss.; Abbad Ríos, 1957, p. 58.

[76] ACS, Fábrica 1695-1743, «Gastos extraordinarios 1713, f. 8.

[77] *Loc. cit.,* 1716, f. 8.

[78] *Loc. cit.,* 1722, f. 8.

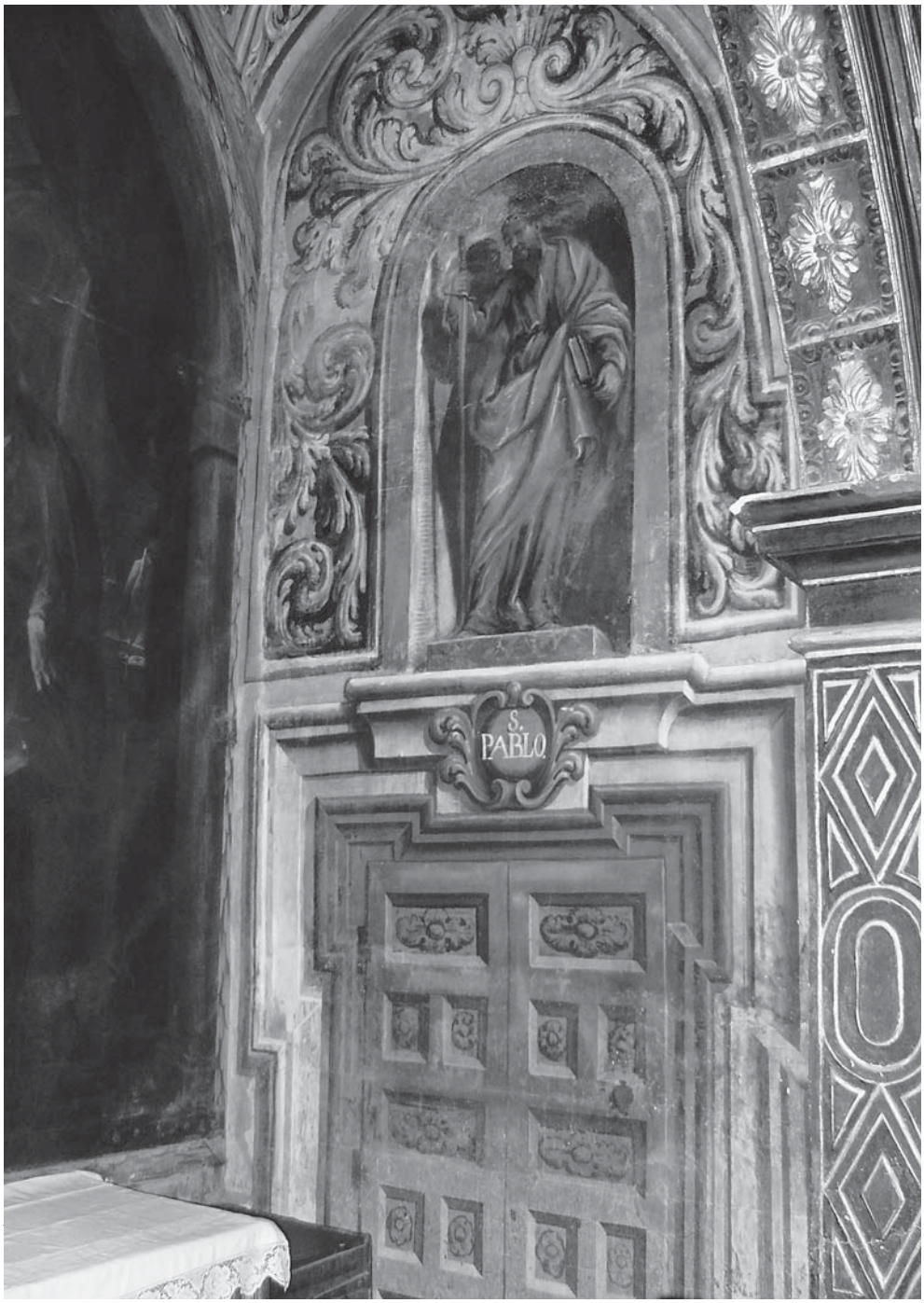

Figura 12.
Autor desconocido, pinturas de trampantojo en la capilla de las Reliquias.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

ABBAD RÍOS, Francisco (1949): *La Seo y el Pilar de Zaragoza*, «Los monumentos cardinales de España» V. Madrid, Ed. Plus Ultra.

ABBAD RÍOS, Francisco (1957): *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*. Madrid, CSIC.

ALEGRE, Mariano y otros (1980): *La Seo de Zaragoza*, colección «Dalmau de Mur» 1. Zaragoza, Heraldo de Aragón.

ALLO MANERO, M.ª Adelaida (1998): «Exequias reales y arquitecturas provisionales en La Seo de Zaragoza», en *La Seo de Zaragoza*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 481-491.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1971): *Pintura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico», vol. XV. Madrid, Ed. Plus Ultra.

ANSÓN NAVARRO, Arturo (2001): «Aparición de la Virgen del Pilar en Zaragoza a Santiago y los Convertidos», en *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián*. Zaragoza, Ayuntamiento, pp. 115-116.

ANSÓN NAVARRO, Arturo y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2006): «La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán», en *Vicente Berdusán (1632-1697): el artista artesano* (dir. Juan Carlos Lozano). Zaragoza, Diputación Provincial, 2006, pp. 75-111.

ARCE OLIVA, Ernesto y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2007): «Una visita guiada a la Colegiata», en La Colegiata de Santa María de Calatayud. Zaragoza, Grupo de Investigación *Vestigium*.

ARRESE, José Luis de (1977): *Colección de biografías locales*. San Sebastián.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1974): «Apuntes sobre la vida y la obra del pintor aragonés Juan Galbán (1596-1658)», en *Seminario de Arte Aragonés*, núm. XIX-XXI. Zaragoza, I.F.C., pp. 47-59.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo (1987): *Enciclopedia Temática de Aragón, t. 4. Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*. Zaragoza, Ed. Moncayo.

BRUÑÉN, Ana Isabel, CALVO, M.ª Luisa y SENAC, M.ª Begoña (1987): *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*. Zaragoza, IFC.

CAMÓN AZNAR, José (1985): *La pintura española del siglo XVII*, «Summa Artis» t. XV. Madrid, Espasa-Calpe.

CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1866): «Vida de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón», en MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, Imp. Manuel Tello, pp. 1-50.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols. Madrid, Real Academia de San Fernando.

DÍAZ DEL VALLE, Lázaro (1933): *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios, 1656-1659*; en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, v. II.

ESTEBAN LORENTE, Juan F. (1977 «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 (1977), pp. 97-103. Idem, *Seminario de Arte Aragonés*, XXII-XXIII-XXIV, pp. 175-180.

FACI, Roque Alberto (1979): *Aragón, Reyno de Christo y dote de Marúa Santisima* (edición facsímil de la primera edición de 1739). Zaragoza, DGA.

GASCÓN DE GOTOR, Anselmo y Pedro (1891): *Zaragoza artística, monumental e histórica*, t. II. Zaragoza, Impr. Calixto Ariño.

GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, Anselmo (1945): *Nueve catedrales de Aragón*. Zaragoza, Librería General.

GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, Anselmo (1939): *La Seo de Zaragoza. Estudio histórico-arqueológico*, col. «Arte aragonés». Barcelona, Ed. Luis Miracle.

GÓMEZ ZORRAQUINO, José I. (1987): *Zaragoza y el capital comercial. La burguesía mercantil en el Aragón de la segunda mitad del siglo XVII*. Zaragoza, Ayuntamiento.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1976): *Jusepe Martínez, pintor de S.M. Felipe IV y la Zaragoza de su tiempo (siglo XVII)*, «Cuadernos de Zaragoza» nº 7. Zaragoza, Ayuntamiento.

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

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1989): «La Capilla de Santa Elena de la Catedral de la Seo Cesaraugustana», *Aragonia sacra* IV, pp. 95-114.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1991): «Prontuario breve documental sobre el barroco aragonés. Siglo XVII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XLVI, pp. 81-107.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1993): «Prontuario breve documental sobre el barroco aragonés. Siglo XVII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LII, pp. 79-107.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2006): «La pintura madrileña del Pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1632-1697)», en *Vicente Berdusán (1632-1697): el artista artesano* (dir. Juan Carlos Lozano). Zaragoza, Diputación Provincial, 2006, pp. 15-73.

JIMÉNO, Frédéric, «La influencia de Simon Vouet en Goya y sus contemporáneos», en *Goya y el palacio de Sobradiel*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2006, pp. 167-211.

JODRÁ ARILLA, Guillermina (1984): *Documentación artística del siglo XVII en los años 1634-1636 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita, depositada en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, registro núm. 742].

JORDAN, William B. (2009): «El Pseudo-Hiepes es Bernardo Polo». *Archivo Español de Arte,* LXXXII, pp. 393-424.

LACARRA DUCAY, M.ª Carmen (1978): «El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza: 1628-1631», *Seminario de Arte Aragonés*, XXV-XXVI, pp. 57-64.

LACARRA DUCAY, M.ª Carmen (1987): «La catedral metropolitana de Zaragoza», en *Las catedrales de Aragón* (dir. Domingo J. Buesa). Zaragoza, CAZAR.

LACARRA DUCAY, M.ª Carmen (1991): «Iglesia Catedral de San Salvador o la Seo», en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza* (dir. Guillermo Fatás). Zaragoza, Ayuntamiento.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1987): «La situación y la estela del arte de Goya. Cap. V: Goya y la tradición pictórica española», en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid, Amigos del Museo del Prado (reedición del catálogo editado en Madrid por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1947).

LOSTAL DE TENA, José (1858): *Zaragoza histórica y descriptiva*. Zaragoza, Imp. Cristóbal Juste y Olona.

MAGAÑA Y SORIA, Antonio (1919): *Zaragoza monumental o sea descripción de sus edificios y monumentos más notables, vol. I. Edificios religiosos*. Zaragoza, Imp. Gregorio Casañal.

MARTÍNEZ, Jusepe (2006): *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ed. crítica a cargo de Mª. Elena Manrique). Madrid, Ediciones Cátedra.

MONEVA RAMÍREZ, Lourdes (s.f.): *Documentación artística del siglo XVII en los años 1649-1651 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza* (dir. Gonzalo M. Borrás Gualis). [Tesis de licenciatura inédita depositada en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, registro núm. 739].

MORTE GARCÍA, Carmen (1990 a): «Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I)», *Boletín del Museo del Prado*, t. XI, núm. 29, pp. 19-35.

MORTE GARCÍA, Carmen (1990 b): «Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (II)», *Boletín del Museo del Prado*, t. XII, núm. 30, pp. 13-28.

NICOLÁS Y MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J. (2009): «Capillas y panteones de La Seo del Salvador (Zaragoza): heráldica y genealogía», *Emblemata*, XIV, pp. 45-99.

PALOMINO DE CASTRO, Antonio A. (1986): *Vidas* (introducción y notas a cargo de Nina Ayala Mallory). Madrid, Alianza Editorial.

PONZ, Antonio (1788): *Viaje de España*. Madrid, Imp. Ibarra.

QUADRADO, José M.ª (1937; reimpresión de la 1ª ed. de 1844): *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*. Zaragoza, SIPA.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo (1987): *La Seo de Zaragoza*, colección «Ibérica». Madrid, ed. Everest.

SAN VICENTE, Ángel (1991): *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad*. Zaragoza, Ibercaja.

VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la (1889-1894): *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, Tip. de los Huérfanos.

VV.AA. (1998): *La Seo de Zaragoza*. Zaragoza, Gobierno de Aragón.

XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, Tomás (1901): *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y sus términos municipales.* Zaragoza, Librería Cecilio Gasca, 1901.

YPAS, Joseph (1786): *Catalogo cronologico de los Deanes, Dignidades y Canonigos del Santo Templo del Salvador de Zaragoza desde la Bulla de Secularidad hasta la de Union* (ms.). [Biblioteca Capitular de La Seo de Zaragoza].

ZAPATER Y GÓMEZ, Francisco (1859): *Apuntes histórico biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura.* Madrid.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1666, 12 de febrero — Zaragoza

ACS, Recibos sueltos, 1673

Capitulación entre los canónigos de La Seo Antonio de Segovia y José Martínez, por un lado, y el pintor Bernardo Polo, por otro, para pintar el monumento de Semana Santa realizado por el escultor Pedro Salado.

Queda pactado y acordado por el presente cartel entre el Canónigo Segovia y Martínez por parte del Cabildo de la Iglesia Metropolitana de Zaragoza y por la otra por Bernardo Polo pintor, que en la fábrica del monumento debe pintar al temple todo lo que en él se hubiese de hacer, es a saber enmendar y reducir a su debida forma todo lo que se aprovechare en los lienzos pintados que sirvieron para la puerta de la Iglesia en la fiesta del Santo Mártir Pedro de Arbués. Ittem La escalera que está en el diseño fingiendo en ella ser de mármol haciendo una forma de cornisa en cada frente y todo lo demás con sus almohadillas, o, piedras realzadas en la forma que dirá Pedro Salado. Ittem Las dos barandillas que están en el diseño con su cornisa y basa perfilados los valagostes [balaustres] *de color de oro, y la caña de mármol. Ittem en todas las gradas que dividen los pilastrones en la misma forma que las que suben al monumento. Ittem en todos los pilastrones de adentro por la frente se ha de pintar en tabla columnas salamonicas* [salomónicas] *con el adorno que ellas piden que es vestidas de parra, y por los lados en dichos pilastrones que hacen al monumento y se ven se ha de fingir mármol con sus cuadros, y almohadillas divididas, pintando en ellas instrumentos de la pasión; por los otros dos lados de los pilastrones que no se ven ha de fingir mármoles sin más hechura en cada una, columna salamónica de los frentes ha de fingir su pedestal debajo de ella, haciendo su forma de cornisa, y basa, y en el medio, unos con óvalos, y otros con grano de hordio, pintando en medio instrumentos de la pasión. Todos los arcos en los frentes han de llevar fingida su cornisa sobre tabla, haciendo sus hojas en el papo de paloma de color de oro realzadas con una aguada, y por la parte de adentro de dichos arcos de color de mármol, y por abajo todo el grueso de la tabla del arco de color de oro. Las bóvedas se*

han de pintar en lienzo fingiendo en los arcos que las cruzan lo que en los otros, y en los espacios que dejan por campo, o casco de las bóvedas se ha de variar los florones, y adorno que dirá el canónigo Segovia, según un diseño que le ha dado Pedro Salado de color de oro realzado con sus aguadas, y perfiles conforme a arte de pintura, y lo mismo en los florones que son la llave de las bóvedas. Ittem más. Los lienzos de los lados del primer cuerpo han de llevar cada uno su perspectiva con sus columnas y bóvedas según el diseño principal siendo las columnas salamonas, en la forma figura, y colorido que las demás de dentro del monumento, y lo mismo ha de ser en los // arcos de dichas perspectivas fingiendo lo mismo que en lo de adentro. Ittem mas. Los lienzos que han de correr desde el primer cuerpo por los lados hasta la capilla de San Valero, y dentro de la capilla hasta el altar, se ha de fingir en ellos sus pilastrones y arcos correspondientes a los de adentro en la misma figura, forma, y colorido, que los de adentro, con su cornisa sobre los arcos. Ittem más en el lienzo del frente sobre el arca ha de pintar un sol en la forma que se le tiene comunicado, o, otra cosa que pareciere. Ittem más. Debe pintar en la misma forma, y que diga [combine] *con la obra la media naranja pedestal, y linterna, y virtudes, así de las ventanas de la linterna, como las demás virtudes que han de estar sobre los macizos de las columnas. Ittem queda aclarado por el presente cartel, que todo lo demás que se añadiere que no estuviese en él, y añadido a lo dicho, como es, el lienzo que hará frente a la pabostría, con su cornisa a la parte de arriba de orden dórica. Como también el cordero que se ha de pintar sobre la linterna, y si algo se hubiere de pintar en los dos lienzos, o, recodos de la testera de San Valero. Todo lo sobredicho lo ha de dar cumplido, y ejecutado Bernardo Polo para el sábado de Ramos corriendo por su cuenta toda la pintura, y aparejo de lienzos, según arte buena pintura, y forma, por precio de ciento y ochenta libras jaquesas pagaderas por el Cabildo en tres tercios el primero al principio de la obra, el segundo a la mitad del tiempo de ella, y el tercero, y último habiendo entregado toda obra arriba dicha que le toca ejecutar. Ittem. queda acordado, que si dentro del dicho tiempo no cumpliere lo aquí dispuesto ha de pagar por pena Bernardo Polo quinientos reales de plata, a que se obliga por el presente cartel, y por el mismo el Cabildo queda obligado por las personas abajo firmadas en su nombre al cumplimiento de lo que le tocare, quedando por el presente cartel una y otra parte con obligación de cumplir lo que respectivamente tocare a cada uno, y por la verdad lo firmamos en Zaragoza a 12 de febrero de 1666.*

[Firmas]
D. Antonio de Segovia
por el Cabildo de la Santa Iglesia
Joseph Martínez
Bernardo Polo