

# 17

**JESÚS CRIADO MAINAR**

Universidad de Zaragoza

**Daniel Martínez en el taller  
de Felices de Cáceres  
y la renovación  
en clave flamenca  
de la pintura zaragozana  
en la década  
de 1570**



Según refiere el Conde de la Viñaza,<sup>1</sup> en 1648 el célebre pintor y tratadista Jusepe Martínez (nac. 1600, act. 1627-1682, †1682) al declararse hijo del también pintor Daniel Martínez (nac. 1555, act. 1575-1636, †1636) en el marco del interrogatorio practicado en torno a varios retratos del inquisidor y mártir Pedro Arbués (†1485, beatificado en 1662), señaló que su progenitor había sido *de nación flamenco*. Hace ya tiempo que Vicente González constató la relación paterno-filial de Daniel y Jusepe con abundantes argumentos documentales compendiados en la puntillosa biografía que dedicó al autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*;<sup>2</sup> sin embargo, la fortuna no se había mostrado propicia hasta ahora respecto al origen septentrional de Daniel, cuestionado por la historiografía en más de una oportunidad.<sup>3</sup>

Deseamos, por ello, dar a conocer la más temprana noticia localizada de la presencia de Daniel Martínez en Zaragoza, donde residía ya el 30 de noviembre de 1575 cuando entró a servir en el taller de Juan Felices de Cáceres (nac. 1546, act. 1560-1618, †1618) para un periodo de dos años. Según refiere esta *firma famuli*, Daniel era *natural de la ciudad de Amborg [sic] del Reyno de Flandes y de presente residente en la ciudad de Caragoça* –doc. 1–.

No queda, pues, duda alguna de su origen septentrional –quizás de Amberes, en cuyo caso el notario habría realizado una defectuosa transcripción fonética– y, por tanto, de la veracidad de lo que su vástago atestiguó en 1648. De hecho, la adscripción de Daniel a ese ámbito artístico ha sustentado la atribución por parte de la crítica de varias pinturas aragonesas caracterizadas por una apreciable calidad y, sobre todo, una exquisita técnica *delgada y muy gentil*, propia de la *manera flamenca*, que se asocia con dicha escuela.<sup>4</sup> Permite, además, ponerlo en relación con los también flamencos Paulo Scheppers (doc. 1565-1576, †1577) –a quien Arturo Ansón<sup>5</sup> propuso como su

1 CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de Juan Agustín Ceán Bermúdez, Madrid, Imprenta y litografía de los Huérfanos, 1894, t. III, pp. 21 y 23-24.

2 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1981, p. 126, doc. 3.

3 Empezando por el propio CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones...*, *op. cit.*, t. III, p. 21; y también Julián Gállego en el texto introductorio a su edición de MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Akal, 1988, pp. 14-16.

4 Según las palabras de MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA, ed.), Madrid, Cátedra, 2006, p. 253.

5 ANSÓN NAVARRO, A.: «Pintura», en CASTILLO MONTOLAR, M. (coord.): *Tesoros artísticos de la villa de Tauste. Monasterio de San Jorge*, Tauste, Horcona, 2004, p. 170.

posible maestro– y Rolan Moys (doc. 1571–1592, †1592) –con quien las fuentes lo asocian en una oportunidad–, impulsores de la renovación de la pintura zaragozana a partir de los años setenta<sup>6</sup> más allá de que, a diferencia de estos, la llegada de Daniel Martínez a Zaragoza no parezca depender de la labor de mecenazgo artístico de Martín de Gurrea y Aragón, IV duque de Villahermosa.<sup>7</sup>

### Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres

La *firma famuli* acordada entre Daniel Martínez y Felices de Cáceres prescribía la permanencia durante dos años de aquel a las órdenes de este, hasta el 29 de noviembre de 1577. Felices se comprometía a mostrarle el oficio de pintor *quanto en vos fuere posible*, a tenerlo y alimentarlo en su casa tanto sano como enfermo; además, en cada año le satisfaría 200 sueldos *en lugar de soldada*. Daniel observaría una conducta ejemplar sirviéndole fielmente hasta agotar el plazo pactado y si se marchaba antes le indemnizaría abonándole *todo el tiempo que en vuestra casa habre estado, lo que es costumbre entre pintores de la presente ciudad*.<sup>8</sup> Finalmente, por cada día que Daniel estuviese enfermo en el hogar de su maestro le dedicaría otros dos adicionales –doc. 1–.

Estas condiciones son las habituales en otros acuerdos coetáneos, si bien podían variar en aspectos esenciales.<sup>9</sup> La más relevante es la estipulación de una *soldada* anual que el maestro entregaría al discípulo,<sup>10</sup> circunstancia indicativa de que este se encontraba ya en la fase final de su adiestramiento y frisando la mayoría de edad legal de veintiún años. Como refieren otras fuentes, la aportación del discípulo al funcionamiento del taller era entonces muy rentable.

Dado que en el momento de su muerte, acaecida el 19 de junio 1636,<sup>11</sup> se hizo constar que Daniel contaba con ochenta y un años, en noviembre de 1575 su edad sería de veinte y ya habría completado una buena parte de su formación. Además, según prescribían las ordenanzas del gremio de San Lucas de los pintores de Zaragoza, antes de abrir obrador en la ciudad los artífices foráneos debían servir al menos seis meses junto a un pintor examinado *ganando su soldada en casa de los oficiales de la dicha ciudad* y, por supuesto, pasar el preceptivo examen de maestría.<sup>12</sup> Es, pues, probable, que las dos circunstancias descritas concurrieran en Daniel Martínez, quien más allá

6 Una reciente aproximación en CRIADO MAINAR, J.: «El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571–1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales», *Artígrama*, 26, Zaragoza, 2011, pp. 557–581.

7 MARTÍNEZ, J.: *Discursos...*, *op. cit.*, pp. 253–255 de la ed. de M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA. Un exhaustivo análisis del problema en MOREJÓN RAMOS, J.A.: *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526–1581)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 309–339.

8 Que otros acuerdos tasan en 8 dineros por cada día que el neófito hubiera permanecido en casa del maestro. Véase la firma de aprendizaje suscrita el 14 de marzo de 1578 entre Jaime de Casanova y el pintor Juan de Ribera, en MORTE GARCÍA, C.: «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI–XXXII, Zaragoza (1988), pp. 248–249, doc. 203.

9 Una aproximación a las relaciones laborales en el seno de los obradores de pintura y escultura zaragozanos de esos años en CRIADO MAINAR, J.: *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540–1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses / Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 23–35.

10 Su montante puede calificarse de estándar. El acuerdo rubricado por Vicente de Asín y Francisco Metelín –calificados ya de pintores– con el propio Felices de Cáceres en 1578 prevé el pago de 400 sueldos al primero por dos años de servicio y de 220 al segundo por tan sólo un año. Véase MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, pp. 252–253, doc. 207.

11 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Jusepe Martínez...*, *op. cit.*, p. 154, doc. 40.

12 MORTE GARCÍA, C.: «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX, Zaragoza (1987), pp. 133–135, doc. 2.

de su buena preparación se vería compelido a colocarse a las órdenes de un pintor local durante un tiempo prudencial antes de poner en marcha su propio negocio.

Juan Felices de Cáceres constituyó, sin duda, una buena elección para el joven Daniel Martínez. Mencionado en los *Discursos practicables...*,<sup>13</sup> su biografía profesional presenta aún hoy sombras demasiado extensas motivadas por la pérdida de la mayoría de su producción documentada. Hijo y padre de pintores –respectivamente, de Pedro y Felices Vicente–, si atendemos a las aseveraciones del tratadista se habría formado junto al italiano Tomás Peliguet (doc. 1537–1578) –algo que no ha sido posible<sup>14</sup> confirmar– siendo su ocupación fundamental, al igual que la de Peliguet, *pintar de blanco y negro al temple*, mostrando predilección por una *generosa manera del grande*.

Algunas noticias lo presentan, en efecto, pintando mamparas de retablos –las del titular del convento de San Lamberto de Zaragoza<sup>15</sup> (1572) o las del retablo de San Jerónimo<sup>16</sup> (1584) de la Seo de Jaca–, monumentos pascuales –los de los templos zaragozanos de Santa María Magdalena<sup>17</sup> (1578) y San Miguel de los Navarros<sup>18</sup> (1591)– y series de murales como los que en su día ornaron la capilla



fig. 1. *Ecce Homo*.  
Convento de San Jorge de Tauste  
(fot. Montse de Vega).

13 En términos, pese a todo, algo severos. Véase MARTÍNEZ, J.: *Discursos...*, *op. cit.*, p. 263 de la ed. de M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA.

14 Lejos de ello, consta que en 1560, con catorce años, entró en el estudio del modesto pintor Rafael Juan de Monzón en Tudela. CASTRO, J.R.: «Pintores navarros del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, 10, Pamplona (1943), pp. 33–34).

15 MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, pp. 229–231, doc. 173.

16 *Ibidem*, pp. 275–276, doc. 244.

17 ABIZANDA BROTO, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes el Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. III, 1932, pp. 34–35.

18 *Ibidem*: pp. 36–37.



fig. 2. Retablo del Ecce Homo. Parroquia de la Asunción de Sádaba (fot. Rafael Lapuente).



fig. 3. San Juan Bautista, retablo del Ecce Homo. Parroquia de la Asunción de Sádaba (fot. Rafael Lapuente).

mayor de la desaparecida iglesia de Santo Domingo de Zaragoza<sup>19</sup> (1589) o los que hizo en 1584-1585 para el arzobispo Andrés Santos en sus aposentos del palacio arzobispal,<sup>20</sup> donde se han rescatado algunos vestigios de dicha actuación.<sup>21</sup> Tampoco faltan en su producción retablos como el de Santa Ana en la parroquia de San Lorenzo de Torralbilla<sup>22</sup> (1584-1585) y, en especial, el de la Virgen del Rosario de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Paniza<sup>23</sup> (1596), que tras su limpieza y pese a su deficiente estado ha proporcionado un punto de partida fiable para la atribución de otras creaciones en Calatayud –donde residió entre 1594 y 1600– y su entorno,<sup>24</sup> inclui-

19 MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, pp. 325-327, doc. 326; y CRIADO MAINAR, J.: «La dotación de la capilla mayor del convento de Santo Domingo de Zaragoza (1497-1589), reflejo de las mutaciones en las artes plásticas del Renacimiento aragonés», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 322-325 y 345-348, doc. 6.

20 De acuerdo con los albaranes publicados *ibidem*: pp. 339-340, n. 83.

21 AZNAR RECUENCO, M.: «El valor del prestigio: introducción a la biografía y empresas artísticas financiadas por el arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1579-1585)», *Aragonia Sacra*, XXI, Zaragoza (2011), pp. 19-21.

22 ABIZANDA BROTO, M.: *Documentos...*, *op. cit.*, t. III, p. 36; y MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, pp. 292-293, doc. 272.

23 *Ibidem*: p. 371, doc. 397.

24 Estudiadas por CRIADO MAINAR, J.: *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos / Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 180-186.





fig. 4a-b. *Virgen Dolorosa*, retablo del Ecce Homo. Parroquia de la Asunción de Sádaba (fot. Rafael Lapuente). *Virgen Dolorosa*, Thomas de Leu.

das las grisallas del trasagrario de San Pedro de los Francos y el interesantísimo retablito de San Pedro Arbués de la ermita de la Virgen de Jaraba.<sup>25</sup>

Varias referencias de archivo nos informan de la familiaridad que Felices de Cáceres alcanzó con Rolan Moys, para quien pintó y doró el techo de la Sala Real del palacio de la Diputación de Reino<sup>26</sup> (1587). Asimismo debieron colaborar en el retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Fitero (1590-1591), a cargo de Moys, sin que sea posible establecer el alcance exacto de la contribución de Cáceres.<sup>27</sup> El pintor de Bruselas actuó, además, en 1588 como supervisor de los mu-

25 Conforme a la declaración que Jusepe Martínez efectuó en 1648, Felices era autor del primero de los retratos de San Pedro Arbués que motivaron el interrogatorio (CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones...*, *op. cit.*, t. III, p. 22).

El retablo de Jaraba fue publicado por MORTE GARCÍA, C.: «Dos obras no conocidas de los pintores Jerónimo Cósida y Felices de Cáceres», en *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1989, pp. 400-402 y 408-409, figs. 6 y 7.

26 SAN VICENTE, Á.: *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 439, doc. 352; y MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, p. 316, doc. 308.

27 FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Aportaciones a la obra de Rolan Moys en Fitero», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, Zaragoza (1981), p. 62. Es muy probable que Juan Felices se responsabilizara de las labores de policromía, incluidas las magníficas aplicaciones a punta de pincel de las sobrepuestas de la zona baja y los frisos de toda la máquina (ECHEVERRÍA GOÑI, P.: «Retablo mayor: policromía», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (comis.): *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 222-229). También es factible que inter-



rales que su colega debía confeccionar en una capilla de la iglesia de San Pablo de Zaragoza<sup>28</sup> y se comprometió a dibujar y acabar las ocho pinturas sobre lienzo que Juan Felices contrató en 1590 para el adorno del consistorio de invierno de las casas del concejo cesaraugustano.<sup>29</sup>

Cabe, pues, concluir que el paso de Daniel Martínez por el estudio de Juan Felices de Cáceres le permitiría entrar en contacto con una buena parte de las modalidades de trabajo a las que debía enfrentarse un pintor de la época, desde la pintura mural a la de retablos, sin olvidar la realización de sargas al temple e, incluso, de retratos. También interesa recordar las buenas relaciones que el zaragozano mantenía con la colonia de pintores de los Países Bajos instalados en la ciudad del Ebro a comienzos de la década de los setenta, en particular con Moys; un grupo del que Daniel formaba parte por nacimiento aunque sean muy escasas las noticias conocidas que lo asocien al mismo.

### Los primeros años de actividad de Daniel Martínez

La etapa inmediata a la estancia de Daniel Martínez en el obrador de Juan Felices de Cáceres transcurrió a caballo entre Zaragoza y varias poblaciones de las Cinco Villas. Las más tempranas referencias documentales publicadas hasta ahora correspondían a la celebración de su matrimonio con Isabel Lurbez en Ejea de los Caballeros (Zaragoza) el 19 de junio de 1581, al bautismo en esa localidad de Gabriel, su primer hijo, el 24 de noviembre de ese mismo año y al de Ginés, su segundogénito, el 19 de diciembre de 1583.<sup>30</sup>

El 28 de octubre de 1584, calificado aún como vecino de Ejea, suscribió en Zaragoza una comanda de 784 sueldos a favor de Rolan Moys que no se cancelaría hasta el 28 de junio de 1595, tiempo después de su muerte.<sup>31</sup> En diversas ocasiones se ha apuntado la participación de Daniel Martínez en las deterioradas pinturas murales de la iglesia funeraria de San Andrés de Uncastillo<sup>32</sup> (Zaragoza), fechadas en 1584 en la cartela que corona la puerta de ingreso por la parte interior; para Carmen Morte el verdadero responsable de esta empresa, en la que aprecia el trabajo de varias manos, sería Moys y la comanda anterior respaldaría la implicación de Martínez como ayudante.<sup>33</sup>

Los albaranes de fábrica de la Seo de Zaragoza informan de su colaboración en la renovación del monumento pascual del templo catedralicio en 1585 y en la pintura del retablo del fosal en 1586-1587.<sup>34</sup> Nada queda de todo ello, pero en el Museo de Tapices se custodia una delicada tabla de la *Sagrada Familia con San Juanito*, procedente del antiguo altar de la sacristía y cuyo di-

viniera en la ejecución de las pinturas murales que según estipula el contrato debían hacerse en la capilla sacramental, no conservada.

28 SAN VICENTE, Á.: *Lucidario...*, *op. cit.*, pp. 448-449, doc. 364.

29 *Ibidem*: pp. 461-462, doc. 376.

30 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Jusepe Martínez...*, *op. cit.*, pp. 14 y 125, docs. 1 y 2.

31 SAN VICENTE, Á.: «Anotaciones documentadas para la Historia del Arte en Cinco Villas durante el siglo XVI», *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1977, p. 395, n. 302. La cancelación en MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, pp. 367-368, doc. 386.

32 Por vez primera, que sepamos, en BAYARTE ARBUNIÉS, E.: «El arte en la villa de Uncastillo», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, 2, Zaragoza (1942), p. 63.

33 MORTE GARCÍA, C.: «La iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza), edificio funerario del siglo XVI del obispo Pedro del Frago», *Artigrama*, 1, Zaragoza (1984), pp. 147-176, esp. p. 155.

34 MORTE GARCÍA, C.: «Obras para definir la personalidad artística del pintor Daniel Martínez, padre de Jusepe Martínez», *Archivo Español de Arte*, 285, Madrid (1999), p. 75.



bujo preparatorio está en la Biblioteca Nacional de Madrid, que Carmen Morte ha vinculado con nuestro artifice; existe, además, una segunda versión con donante –el canónigo Pascual Mandura– fechada en 1602 y conservada en la parroquia del Salvador de Ejea de los Caballeros.<sup>35</sup> Como ha señalado esta investigadora, ambas pinturas denotan un profundo estudio del retablo mayor del monasterio cisterciense navarro de La Oliva (1571-1587).

En la capital de las Cinco Villas estaba, al parecer, de nuevo en 1588 para entender en el ornato del monumento de Semana Santa de una de sus parroquias.<sup>36</sup> Nada más sabemos de él hasta la cancelación en 1595 de la deuda con los herederos de Moys y aunque en diciembre de 1600 su hijo Jusepe nacería ya en Zaragoza, en 1601 aún se decía residente en Uncastillo –donde, pese a todo, no tiene documentado trabajo alguno– al recibir 1040 sueldos en parte de pago de las pinturas y la policromía del desaparecido retablo mayor de Longás, un pequeño enclave de las Altas Cinco Villas.<sup>37</sup> Debíó mantener una estrecha vinculación con esta comarca durante algún tiempo más, pues consta que en 1615 tasó el retablo mayor de Urriés<sup>38</sup> y varias noticias de los siguientes años, siendo ya vecino de Zaragoza, atestiguan el cobro de pensiones censales en Uncastillo, Layana y [Salvatierra de] Escá.



fig. 5. Detalle de la *Adoración de los pastores*, antiguo retablo mayor del monasterio de La Oliva (fot. José Latova).

35 *Ibidem*: pp. 76-80; y MORTE GARCÍA, C.: «13. Sagrada Familia con San Juanito. Iglesia del Salvador, sacristía. Ejea de los Caballeros», en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup>C. *et alii* (comis.): *Joyas de un Patrimonio. MDCCCCLXXXVIII*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1999, pp. 183-191.

36 MORTE GARCÍA, C.: «Obras...», *op. cit.*, p. 75.

37 SAN VICENTE, Á.: «Acotaciones...», *op. cit.*, p. 395, n. 303.

38 *Ibidem*: p. 395, n. 304.

## Daniel Martínez y la renovación de la pintura zaragozana

La aparición en Zaragoza de Daniel Martínez en 1575 acaeció cuatro años después de la instalación en la ciudad de sus compatriotas Paulo Scheppers y Rolan Moys, llegados a Aragón junto al duque de Villahermosa hacia 1559 para servirle, según Jusepe Martínez, como pintor de historias el primero y como retratista el segundo.<sup>39</sup> Tras varios años de actividad como artistas de corte junto al noble marcharon a Italia con su permiso para ampliar su formación o quizás buscando un nuevo horizonte. Sea como fuere, está confirmada la presencia de Scheppers en Nápoles entre 1565 y 1567, donde desarrolló varios proyectos de decoración mural, en especial el de la cúpula de la iglesia de los Santos Severino y Sossio, y la de Moys en Roma a comienzos de 1571.<sup>40</sup>

Los dos habían retornado a Aragón para el otoño de 1571, cuando contrataron el retablo de La Oliva.<sup>41</sup> Aunque el acuerdo establecía un plazo de tres años y medio para su conclusión, la empresa se retrasó por los problemas económicos del cliente y más tarde se complicó por la muerte de Scheppers entre julio de 1576 y marzo de 1577, a quien los últimos estudios juzgan como un artista más cualificado para la pintura narrativa que su compañero, un consumado retratista.<sup>42</sup> No obstante, tras la desaparición de micer Pablo, su socio asumió la prosecución del retablo, en el que de nuevo se trabajaba en 1579; luce en el ático la fecha 1587, que ha de corresponder a su finalización.<sup>43</sup>

Los paneles que Scheppers y Moys hicieron para este retablo representan mejor que ninguna otra obra la renovación que la pintura zaragozana emprendió en esos años en sintonía con los postulados de la Contrarreforma. Este trabajo tuvo continuidad en el de otros artífices de su círculo, como el romano Silvestre Estanmolín (doc. 1577-1627, †1630) –cuñado de Scheppers– y los aragoneses Francisco Metelín<sup>44</sup> (doc. 1573-1614, †1614) o Antón Galcerán (doc. 1578-1609, †1613), ambos adiestrados junto a Moys.

En este contexto hay que situar las escasas obras que pueden relacionarse con el todavía enigmático Daniel Martínez, entre las que sobresalen el panel del Museo de Tapices (ca. 1586-1587) y el de la parroquia del Salvador (1602) de Ejea, creaciones exquisitas en sintonía con la manera *delgada y muy gentil* que Jusepe Martínez asociaba con Scheppers y que la tabla de *Nuestra Señora del Pilar entre Santiago apóstol y un donante de la Compañía de Jesús*, fechada en 1575, firmada por el artista de Malinas y conservada en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, ha confirmado.<sup>45</sup>

A estas pinturas hay que sumar un *Ecce Homo* [fig. 1] del convento de San Jorge de Tauste (ca. 1600) y un retablo presidido por una tela del mismo título de la parroquia de la Asunción de Sádaba [fig. 2], proveniente del convento de carmelitas calzados que existió en la localidad<sup>46</sup> y que

39 MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, op. cit., pp. 253-255 de la ed. de M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA.

40 MOREJÓN RAMOS, J.A.: *Nobleza y humanismo...*, op. cit., pp. 317-324.

41 CASTRO, J.R.: «Los retablos de los monasterios de La Oliva y Fitero», *Príncipe de Viana*, III, Pamplona (1941), pp. 18-21, doc. I.

42 BENITO DOMÉNECH, F.: «Anotaciones al pintor flamenco Pablo Scheppers», *Academia*, 73, Madrid (1991), pp. 459-476. La faceta de Moys como retratista en MORTE GARCÍA, C.: «Roland Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa», *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez del CSIC, 1999, pp. 445-468.

43 Una reciente revisión en CRIADO MAINAR, J.: «El retablo mayor...», pp. 557-581; donde se da cuenta de la extensa bibliografía anterior sobre la máquina.

44 De quien nos hemos ocupado en CRIADO MAINAR, J.: *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel / Centro de Estudios Turiasonenses, 2006.

45 BENITO DOMÉNECH, F.: «Anotaciones...», op. cit., pp. 464-466.

46 RÁBANOS FACI, C.: «Sádaba», en RÁBANOS FACI, C. (dir.): *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 311; y ASÍN GARCÍA, N.: *Santa María de Sádaba. Un tem-*

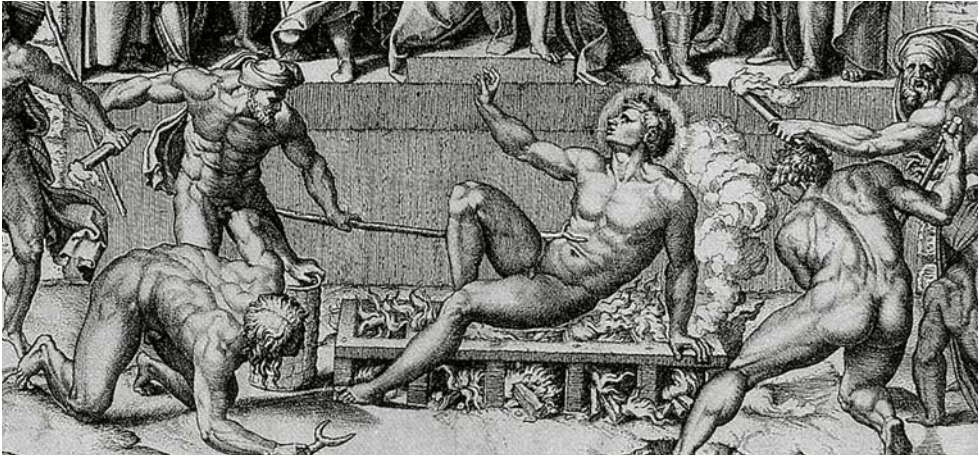


fig. 6a-b. *Martirio de San Lorenzo*, retablo del *Ecce Homo*. Parroquia de la Asunción de Sádaba (fot. Rafael Lapuente). *Martirio de San Lorenzo*, Marcantonio Raimondi.

luz sobre la casa central la fecha 1611. Estas obras cincovillesas, atribuidas a Martínez por Arturo Ansón,<sup>47</sup> nos sitúan en el ámbito de la pintura devocional, una modalidad de raíces bajomedievales que experimentó un fuerte impulso en los años centrales del siglo XVI<sup>48</sup> y que, sin duda, se acomodaba bien a las dotes de nuestro pintor.

*pló de arte y fe*, Zaragoza, Fundación Uncastillo-Centro del Románico, 2005, p. 51, donde se confirma esta procedencia y se indica que llegó a la parroquia en 1786.

47 ANSÓN NAVARRO, A.: «Pintura...», *op. cit.*, pp. 168-171.

48 Véanse las reflexiones apuntadas por MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: «El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma», *Boletín de Arte*, 24, Málaga (2003), pp. 23-26.

El *Ecce Homo* de Tauste [fig. 1] es una creación notable que deriva de algunas de las versiones que Luis de Morales (†1586) elaboró de esta iconografía, en particular un ejemplar del Museo del Prado, la tabla del Museo de Budapest o el tríptico del Museo de Cádiz, aunque a diferencia de estas la tela aragonesa muestra al protagonista hasta debajo de la cintura. Su ejecución preciosista, evidente en el rostro y las manos, unida a un mensurado juego de luces y sombras, hacen de ella un hito en el contexto regional.

Arturo Ansón la pone en relación con una anécdota referida por Jusepe Martínez según la cual Scheppers habría hecho una versión de cierta *cabeza de Ecce Homo* de mano de Morales llegada a Zaragoza,<sup>49</sup> suceso con el que también se asocia el magnífico *Ecce Homo* de Nuestra Señora del Pilar –de iconografía más compleja–, atribuido por Fernando Benito al de Malinas y del que existen varias copias.<sup>50</sup> No en vano, aún en 1620 su cuñado Silvestre Estanmolín conservaba un *Ecce Homo* descrito como *de mano de micer Pablo*.<sup>51</sup> Todo ello hizo proponer al profesor Ansón la hipótesis de que Daniel Martínez fuera discípulo de Scheppers, a cuyo servicio ciertamente pudo estar antes de que en 1575 rubricara su *firma famuli* con Felices de Cáceres.

Menos conocido y de más difícil análisis es el retablo de Sádaba [fig. 2]. Necesitado de una limpieza que permita evaluar su mérito, la fecha de 1611 que exhibe debe corresponder a su ensamblaje y policromía, así como a la realización de las tablas del banco. Sin embargo, los siete lienzos, de calidad desigual y dotados de sus propios marcos, quizás se hicieron un poco antes.

Las pinturas del cuerpo y el ático representan a personajes de tres cuartos: el primer piso, de izquierda a derecha, a *San Juan Bautista*, el *Ecce Homo* y *San Blas de Sebaste*; en el segundo un *Salvator mundi*, las *Lágrimas de San Pedro* y una *Dolorosa*; completa la serie *San Vicente Ferrer* en el remate. El banco contiene tres paneles apaisados con el *Martirio de San Lorenzo*, el *Lamento ante el cuerpo de Cristo* y una composición con las figuras de medio cuerpo de *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Orosia* y *Santa Juliana*.

Las telas más notables son, a nuestro juicio, las de *San Juan Bautista* y *San Blas de Sebaste* del registro inferior, junto al *Salvator mundi* y la *Dolorosa* del segundo piso, con unos parámetros de calidad cercanos al *Ecce Homo* de las clarisas de Tauste que justifican la atribución del conjunto a Martínez. El *Precursor* [fig. 3] es una obra excelente, construida a partir de un dibujo preciso y coloreado con maestría en tonos cálidos, a los que el artista otorga volumen con un delicado *sfumatto* que alcanza su máxima expresión en la cabeza, dispuesta ante un cuidado paisaje. Hace pareja con un *San Blas* no menos interesante, cuyos ornamentos se describen de forma puntillosa para revestir al prelado de una gran dignidad; el modelado del rostro es aquí algo más contrastado y se aproxima al de las figuras de Ejea de los Caballeros.

El *Salvator mundi* y la *Dolorosa* lucen marcos idénticos entre sí y distintos a los del resto de las pinturas, evidenciando que formaban pareja aun antes de su ensamblaje en el mueble; siguen casi al pie de la letra sendas estampas del flamenco Thomas de Leu<sup>52</sup> (†1612). La *Dolorosa* [fig. 4a]

49 MARTÍNEZ, J.: *Discursos...*, *op. cit.*, p. 253, de la ed. de M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA.

50 BENITO DOMÉNECH, F.: «Anotaciones...», *op. cit.*, pp. 468–470. Sobre las copias véase MORTE GARCÍA, C.: «44. *Ecce Homo*. Anónimo aragonés c. 1600. Museo de Zaragoza», en MORTE GARCÍA, C. (comis.): *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1990, pp. 224–225; y CRIADO MAINAR, J.: *Francisco Metelín...*, *op. cit.*, pp. 70–76.

51 LÓPEZ PEÑA, C.: *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624*, en BRUÑEN IBÁÑEZ, A.I. et alii (coords.): *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. IV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, doc. 3-3925(4502), en ed. electrónica.

52 Incluidas en el repertorio que publica FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Estampa, Contrarreforma y Carmelo teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*, Pamplona, Seden, 2004, s.p., donde hay reproducción.



es una pintura de más calidad y, más allá de su inequívoca relación con la fuente impresa [fig. 4b], trae a la memoria la imagen de María en la tabla de la *Adoración de los pastores* del retablo de La Oliva [fig. 5].

Menos sugerentes son los tres lienzos de la calle central. El *Ecce Homo* sigue el modelo de Tauste, pero su factura más dura lo distancia del anterior e, incluso, de otras réplicas de mejor calidad como la del Ayuntamiento de Tarazona;<sup>53</sup> también cuenta con un marco diferente al resto. La calidad se resiente aún más en las *Lágrimas de San Pedro*, obra de taller o de un pincel menos perito construida a partir de la inversión de una estampa de Hendrik Goltzius, fechada en 1589 e incluida en su apostolado.<sup>54</sup> Otro tanto cabe decir de *San Vicente Ferrer*, de estilo similar y que traslada la *vera efigies* del predicador que Juan de Juanes (†1579) había creado décadas atrás, en particular la versión del Colegio del Corpus Christi de Valencia,<sup>55</sup> que parece la referencia para la cabeza pero, evidentemente, no del resto de la composición.

Entre las tablas del banco, la de *Santa Catalina*, *Santa Orosia* y *Santa Juliana* es una creación amable y de colorido agradable, en la que el artista acredita una elevada capacidad para describir personajes, pese a todo, algo estereotipados. Se atiene a principios similares a los de algunos lienzos del cuerpo –compárese, en particular, con la *Dolorosa*–, confirmando una autoría común para todo el trabajo con matices, como se ha visto, para las tres telas de la calle central.

Por último, el *Martirio de San Lorenzo* y el *Lamento* son composiciones con muchas figuras y de notoria ingenuidad, en las que el nivel artístico decrece para asumir unos parámetros formales más convencionales que lo aproximan al estilo de otros pintores coetáneos como el tudelano y formado en Zaragoza Juan de Lumbier<sup>56</sup> (1578-1626, †1626). Para su construcción el artista acude de nuevo a fuentes impresas; al menos, en el episodio martirial [fig. 6a], donde traslada una estampa de Raimondi sobre idea de Baccio Bandinelli<sup>57</sup> [fig. 6b].

El retablo del *Ecce Homo* de Sádaba no es, ni mucho menos, el único caso de las primeras décadas del siglo XVII en el que un proyecto de esta naturaleza se supeditó a la necesidad de dar cobijo a una serie de pinturas preexistentes, pero se encuentra particularmente cerca del retablo mayor (hacia 1640-1644) de Fuentes de Jiloca, en la Comarca de la Comunidad de Calatayud, cuya mazonería alberga un conjunto de lienzos que representan al *Salvator mundi*, la *Dolorosa* y ocho apóst-

El lienzo de *San Blas* ha de inspirarse en otra incisión de este grabador que no hemos podido localizar, pues el tratamiento de la cabeza y los detalles de la indumentaria están muy cerca de su *San Dionisio Areopagita*, contenido en la recopilación de las carmelitas pamplonesas.

53 CRIADO MAINAR, J.: *Francisco Metelín...*, op. cit., p. 75, fig. 24.

54 STRAUSS, W.L.: *Netherlandish artists. Hendrik Goltzius*, en *The Illustrated Bartsch*, vol. 3 (parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1980, núm. 44 (24).

A destacar su correlación iconográfica con el *Salvator Mundi*, al modo de algunas versiones tempranas de las *Lágrimas de San Pedro*, como señala PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: «Las lágrimas de San Pedro: iconografía de San Pedro penitente en la pintura española», en *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000, pp. 17-20.

55 BENITO DOMÉNECH, F.: «73. San Vicente Ferrer», en *Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000, pp. 176-177.

56 GARCÍA GAINZA, M<sup>o</sup>C.: «Sobre el pintor Juan de Lumbier», en *Homenaje al Profesor Juan Miguel Serrera en Laboratorio de Arte*, 12, Sevilla, 1999, pp. 103-114; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: «Pintura», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 366-367; y CRIADO MAINAR, J. / CARRETERO CALVO, R.: *Las tablas de Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2008.

57 GNANN, A.: «268/269. Il martirio di San Lorenzo», en OBERHUBER, K. (a cura di): *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Milán, Electa, 1999, pp. 358-359.





toles como figuras de tres cuartos que, al parecer, los comitentes habían adquirido en la almoneda de bienes de Juan de Lumbreras, deán de la catedral de Tarazona entre 1614 y 1620.<sup>58</sup>

## Apéndice documental

### 1

1575, noviembre, 30

Zaragoza

*Daniel Martínez, natural de la ciudad de Amborg, en Flandes, y residente en Zaragoza se firma como aprendiz con Felices de Cáceres, pintor, vecino de Zaragoza, al dicho su oficio por tiempo de dos años con una soldada de 200 sueldos en cada año.*

AHPZ, Lorenzo Bierge, 1575, ff. 424v-426.

[Al margen: Firma famuli].

Eadem die.

Yo, Daniel Martinez, natural de la ciudad de Amborg del Reyno de Flandes y de presente residente en la ciudad de Caragoça, de grado, et cetera, me firmo a mozo aprendiz al officio de pintor con vos, el honorable Felices de Caçeres, pintor, vezino de la ciudad de Caragoça, a tiempo y por tiempo de dos años continuos de oy en adelante contaderos, y fenesceran el veynte y noveno dia del mes de noviembre del año mil quinientos setenta y siete. Con las condiciones siguientes.

Et primeramente es condicion que durante el dicho tiempo me ayays de mostrar el officio de pintor quanto en vos fuere posible, y darme de comer y vever, y tenerme sano y enfermo a vuestra propia costa en vuestra casa.

Item es condicion que vos, el dicho Felices de Caçeres [*tachado*: por] me ayais de dar en cada uno de dichos dos años en lugar de soldada docientos sueldos dineros jaqueses.

Y yo, el dicho Daniel Martinez, durante el dicho tiempo hos aya de servir bien y fielmente, y procurarvos todo provecho y evitaros todo daño. Y no yrme de vuestro servicio sin acabar de serviros todo el dicho tiempo. Y si me fuere hos aya de acabar de servir todo el tiempo que faltado habre de cumplir o pagaros todo el tiempo que en vuestra casa habre estado lo que es costumbre entre pintores de la presente ciudad. Y assimesmo por cada un dia que en vuestra casa estuviere enfermo hos haya de servir dos. E con esto prometo y me obligo tener y cumplir todo lo sobredicho y no contravenir, et cetera. E si expensas, et cetera, aquellas prometo pagar, et cetera, e por todas y cada una cosas sobredichas tener, servir y cumplir, obligo mi persona y todos mis bienes, assi mobles como sitios. Y quiero que sea variado juizio, et cetera, renunçio, et cetera, sometome, et cetera.

Et yo, el dicho Felices de Caçeres, que a lo sobredicho presente soy, acepto, et cetera, y prometo tener y cumplir, y no contravenir, et cetera. E si expensas, et cetera, aquellas prometo pagare, et cetera, y por todas y cada unas cosas sobredichas tener, et cetera, obligo mi persona y todos mis bienes, assi mobles como sitios, et cetera. Y quiero que sea variado juyzio, et cetera, renunçio, et cetera, sometome, et cetera. Fiat large, et cetera.

Testes los dichos Martin Beuso y Matheo Villanueva.

58 CARRETERO CALVO, R.: «Estudio histórico y artístico», *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2007, pp. 29-89.