

LOS LIENZOS DE LA CAPILLA DE LA VIRGEN BLANCA DE LA COLEGIATA DE CALATAYUD Y JUSEPE MARTÍNEZ (1600-1682), PINTOR DE FELIPE IV

Álvaro VICENTE ROMEO*

Resumen: En el banco del retablo de la capilla de la Virgen Blanca de la colegiata de Santa María de Calatayud se disponen dos lienzos de gran interés que adjudicamos a los pinceles del zaragozano Jusepe Martínez (1600-1682) a los que se suma un tercero, ubicado en el ático, vinculable al círculo de este artífice. En este estudio justificaremos dicha atribución, propondremos la cronología de las pinturas y realizaremos un análisis iconográfico señalando sus posibles fuentes visuales. Asimismo, expondremos los nexos que pudieron unir al pintor de Felipe IV con la ciudad de Calatayud y su área de influencia.

Palabras clave: pintura, Colegiata de Santa María de Calatayud, retablo, Jusepe Martínez, Felipe IV.

THE CANVASES OF THE CHAPEL OF THE WHITE VIRGIN OF THE
COLLEGIATE CHURCH OF CALATAYUD AND JUSEPE MARTÍNEZ (1600-
1682), PAINTER OF PHILIP IV OF SPAIN

Abstract: In the bench of the altarpiece of the chapel of the White Virgin of the Collegiate Church of Santa María de Calatayud there are three canvases of great interest that we believe correspond to the brushstrokes of Jusepe Martínez (1600-1682). In this study we will justify this attribution, giving them a chronology and performing an iconographic analysis, proposing their visual sources, and pointing out the relationships that may

*Doctorando en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza y Becario documentalista de Bienes Culturales Histórico-Artísticos en la Sección de Restauración de Bienes Muebles del Servicio de Coordinación, Asistencia Técnica y Arquitectura de la Diputación Provincial de Zaragoza. Realiza su tesis doctoral sobre el catálogo razonado del pintor zaragozano Jusepe Martínez (1600-1682) y las relaciones de su producción artística con el extranjero. Correo electrónico: avguiu@gmail.com.

have linked the painter of Philip IV with the city of Calatayud and its area of influence.

Keywords: painting, Collegiate Church of Santa María de Calatayud, altarpiece, Jusepe Martínez, Philip IV.

La primera capilla del lado de la epístola de la colegiata de Santa María de Calatayud está dedicada a la Virgen Blanca [fig. 1].¹ La historiografía había prestado poca atención a este ámbito litúrgico hasta la actualidad, siendo los datos que de ella se conocen reunidos en estudios generales sobre el templo, destacando los debidos a Gonzalo Borrás y Germán López, y los más recientes de Juan Carlos Lozano y Ernesto Arce (Borrás y López, 2002; Lozano y Arce, 2007). Sin embargo, debemos tener en cuenta la importancia de las aportaciones históricas de los eruditos Mariano del Cos, Felipe de Eyaralar y Vicente de la Fuente que vieron la luz en el siglo XIX (Cos y Eyaralar, 1845; Fuente, 1880).

La capilla, como el resto del templo que ha llegado a nuestros días, fue erigida entre los años 1597 y 1614, periodo en el que se



Fig. 1. Capilla de la Virgen Blanca de la Colegiata de Santa María de Calatayud.

¹ En esta nota queremos manifestar nuestra más sincera gratitud a don Jesús Vicente Bueno, delegado de patrimonio de la diócesis de Tarazona, por facilitarnos el acceso al templo y a diferentes archivos, a Luísa García de la Asociación Torre Albarrana por las fotos efectuadas del retablo y sus pinturas y a la profesora Rebeca Carretero por sus recomendaciones y sugerencias. Igualmente queremos expresar nuestro agradecimiento a Daniel de Arcocha.

renovó casi por completo.² Al igual que todos estos ámbitos litúrgicos, se abre al cuerpo de naves a través de arcos de medio punto contando con accesos ricamente monumentalizados mediante portadas de yeso. El frente de la que nos ocupa tiene una altura considerable y por ello se antepone a la cornisa interior de la iglesia. El orden que la articula es el corintio, lo que le otorga una mayor riqueza ornamental que aumenta en las pilastras cajeadas decoradas con series *a candelieri*. Estos motivos, junto a los ángeles de las enjutas, la disposición de figuras recostadas sobre el frontón curvo partido y las bolas sobre el mismo, aconsejan su datación entre 1625 y 1630, tal y como propuso el profesor Jesús Criado (Criado, 2013, 130-131).

Entre las dos volutas del frontón partido se localiza una gran águila con cuyas garras sostiene el escudo heráldico de la familia García de Vera –o Vera–, propietaria de la capilla, pues en la parte superior, bajo la corona, figura el lema “VERITAS VINCIT”. Estas armas también las hallamos en los lunetos y en los plintos de las columnas del retablo. Actualmente nada se sabe sobre el momento en que la capilla fue cedida a dicha familia, puesto que no se conservan las actas capitulares del periodo cronológico transcurrido entre 1591 y 1788, una fuente fundamental en la que habitualmente se refleja la deliberación, autorización y entrega por parte del cabildo a diferentes comitentes de estos ámbitos (Ibáñez y Alegre, 2012, 37).³ Mariano del Cos y Felipe Eyaralar, seguramente guiados por esta inscripción, ya propusieron que la familia García de Vera fuese su poseedora y que en ella tenían “sepultura y escudo de armas” (Cos y Eyaralar, 1845, 10), al igual que hizo unos años después Vicente de La Fuente (Fuente, 1880, 460). A tenor de la investigación llevada a cabo en los libros parroquiales de la ciudad del Jalón, podemos asegurar que en el siglo XVII en Calatayud primaba fundamentalmente el apellido Vera o Vera Cabeza de Vaca.

Seguramente, esta familia quiso embellecer su capilla sin renunciar, al parecer, a mantener y conservar un mueble antiguo, ya que el retablo que la preside en la actualidad se compone de mazonería de dos cronologías diferentes (Criado y Cantos, 2008, 24-25). La parte central y principal es la más antigua, pues se trata de un fragmento del siglo XVI, atribuido a Juan de Moreto (¿h. 1590?-1547), que tal vez procede del templo anterior, y que alberga una serie de tablas pintadas. En la parte inferior se reproducen la *Resurrección de los Muertos*, y la *Misa de San Isidoro* y la de San Gregorio. En el cuerpo principal, las dos tablas de mayores dimensiones contienen

² Es el año que se refleja en el libro que sostiene San Lucas en una de las cuatro pechinas (Martín Marco, 2023, 388). Sin embargo, el templo no debió culminarse hasta 1616, momento en que se finalizó el retablo mayor (Criado, 2010, 13-45).

³ En los libros parroquiales de Santa María tampoco se anotó la fecha en la que se asentó el retablo u otros datos de interés.

representaciones de santos y santas respectivamente, y se encuentran bajo los tondos de San Gabriel y San Rafael (Borrás y López, 2002, 62-62; Lozano y Arce, 2007, 78-79). En la casa central hay una hornacina donde debería estar dispuesta la Virgen Blanca –actualmente sobre la mesa de altar– fechable en el segundo cuarto del siglo XIV y que parece estar relacionada con el taller francés de Rieux, así como con otros ejemplos a nivel nacional de primer orden según estudios muy recientes (Yanguas Jiménez, 2022, 113-136).



Fig. 2. Retablo de la capilla de la Virgen Blanca de la Colegiata de Calatayud.

El retablo más moderno [fig. 2] consta de sotabanco –presidido por una mesa de altar probablemente del siglo XVIII–, banco y ático de cuerpo único, lo que le confiere una apariencia unitaria. A pesar de que el banco y el ático del mueble se completan con lienzos –circunstancia poco habitual en este contexto geográfico en estas fechas pues se prefiere la labor escultórica–, la disposición del retablo primitivo parece evocar los vanos centrales de las máquinas de la zona mediante la reutilización de un mueble más antiguo. En el banco se localizan dos pinturas de formato apaisado –de las que trataremos enseguida– que ocupan la calle central y están flanqueadas por los triples pedestales de las columnas. En el frente de cada una de ellas se disponen dos imágenes escultóricas, una de San Jerónimo, que viste muceta, capelo y va acompañado del león, y otra de San Juan Bautista, que se apoya sobre el alcorque de un árbol y a cuyos pies tiene al cordero. Lucen unas vestimentas ricamente ornamentadas mediante las técnicas del estofado y esgrafiado.

Las columnas que articulan el orden y el cuerpo principal son corintias y triples con fuste decorado con escamas. El entablamento está presidido por un friso decorado con roleos vegetales y flores en cuyo centro aparecen dos bichas que sostienen un tondo ovalado que alberga un verado antiguo en onda, motivo heráldico que alude al apellido de la familia propietaria de este espacio litúrgico. Sobre todo ello se despliega un frontón curvo, partido y avolutado que abraza el cuerpo del ático. Esta última parte alberga una pintura rodeada por un marco con orejas y pilastras ganchudas, está sostenida por dos columnas entorchadas y flanqueada por aletones antropomorfos de raigambre vignolesca.⁴ Por último, un frontón semicircular partido con molduras denticuladas y con puntas de diamante en su interior, acoge un busto de Dios Padre que, levantando la mano en actitud de bendecir, preside todo el conjunto.

La morfología de este retablo sigue la fijada por los efectuados para la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, confeccionados probablemente por Jaime Viñola y Antonio Bastida entre 1622 y 1626, año en el que fueron dorados por Francisco Florén. Estos iniciaron toda una tipología y numerosos altares de la zona los siguieron con pocas modificaciones.⁵ De hecho, la basílica hierosimitana completó su serie de retablos entre 1658 y 1664 con dos más de idéntica estructura a los primeros, debidos al escultor Bernabé de Jáuregui y al ensamblador Jusepe de Campos, y dorados por Juan Florén en 1666 (Rubio, 1980, 31).

El frontón curvo partido, los motivos decorativos –puntas de diamante, escamas, encadenado de rectángulos y óvalos, florones, roleos, etc.–, las pilastras cajeadas a modo de guardapolvo y, sobre todo, las columnas triples de este retablo continúan la tradición retablística bilbilitana que se perpetuó más allá de la primera mitad del Seiscientos, como demuestra el retablo de la Venida de la Virgen del Pilar de la parroquia de Fuentes de Jiloca, muy similar al que nos ocupa. Las agrupaciones de tres columnas –según la documentación, “quarteronadas”– como elemento articulador del orden se popularizaron en este territorio y tienen su inspiración en las del retablo mayor de la catedral de Sigüenza (1608-1610), según argumentó la profesora Rebeca Carretero (Carretero, 2010, 442). Por lo tanto, debemos adscribir este retablo a la estela de los

⁴ El repertorio decorativo y formal de los retablos bilbilitanos de la primera mitad del siglo XVII remite a las láminas de la *Regola delli cinque ordini d'Architettura* de Jacopo Barocci da Vignola, editado en 1562 en Roma, y muy popularizado posteriormente con reediciones, destacando la española de Patricio Cajés (Criado, 2013, 49 y 54-55).

⁵ Como los de la Misa de San Gregorio y la Exaltación de la Vera Cruz de la cercana localidad de Velilla de Jiloca (Carretero, 2012, 250-258). Aunque de menor tamaño y más sencillos, los retablos de la iglesia parroquial de San Miguel de Sestrica también reflejan estas características.

muebles de la tercera etapa (1625-1633) de la evolución del retablo romanista bilbilitano que tuvo largo recorrido en esta zona.⁶ Sin embargo, a pesar de todas estas pistas y rasgos, no estamos en condiciones de atribuirlo a ningún artífice en concreto, si bien las esculturas siguen modelos del escultor Pedro de Jáuregui (doc. 1604-1630, †1635).⁷

Los lienzos del banco del retablo

Como hemos avanzado, en el banco de este retablo se alojan dos lienzos de mediano tamaño y de formato apaisado que presentan mal estado de conservación y abundante suciedad. Por la perfección con la que encajan en el mueble, ambos fueron concebidos, sin duda, para colocarse en la mazonería actual. En ellos se representan dos parejas de santos siguiendo un esquema idéntico, ocupando cada uno una mitad del lienzo. En ambas telas los representados aparecen en un entorno paisajístico con árboles y montañas, aunque a los lados parecen intuirse elementos arquitectónicos.

El primero de los lienzos –el de la izquierda desde el punto de vista del espectador– nos plantea algunas incógnitas en cuanto a su identificación puesto que no porta ningún atributo que revele su identidad [fig. 3]. De lo que estamos seguros es de que representa a un santo obispo, dado que luce una capa pluvial en rojo con un ancho orfrés en dorado que lo bordea. Quizá pueda tratarse de uno de los doctores de la iglesia como San Agustín, San Ambrosio o San Gregorio representado a la forma latina, con mitra. No obstante, debemos tener en cuenta que en el retablo más antiguo aparecen el último citado y San Isidoro, también representados de este modo.⁸

Al lado contrario, y enfrentado a este, aparece otro santo obispo, que en este caso es San Nicolás de Bari. La forma de resolverlo es muy similar al anterior y por ello guardan una perfecta simetría, diferenciándose el color

⁶ Para todas las cuestiones relativas a la morfología de la retablística bilbilitana de la primera mitad del siglo XVII remitimos a Criado, 2013; mientras que para la segunda mitad de la misma centuria a Carretero, 2019.

⁷ La figura de San Juan Bautista se asemeja mucho a la del retablo mayor de la parroquial de Aranda de Moncayo, culminado en 1628. A pesar de que hemos efectuado diferentes prospecciones archivísticas en Calatayud no hemos logrado hallar ningún documento acerca del mismo, si bien esta investigación continua en curso. Para una biografía de este artífice véase Criado, 2013, 307-319.

⁸ Forma parte de la representación latina también el báculo, pero en este caso no aparece. En cuanto a la identificación del santo obispo, descartamos a San Jerónimo, ya que se encuentra efigiado en uno de los pedestales de las columnas y por lo mismo creemos que tampoco se trata de San Gregorio o San Isidoro, dado que ambos aparecen en el retablo del Quinientos.

de la capa, que el que fuese obispo de Mira (Asia Menor) luce en color azul. El atributo que lo identifica son las tres bolas de oro dispuestas sobre el libro del Evangelio, que se sitúa en el suelo. Aluden a un episodio de su hagiografía en el que dotó a tres doncellas que se habían visto obligadas a prostituirse ya que su padre, un noble venido a menos, no podía hacer frente a ese gasto (Réau, 2001, 428-433).

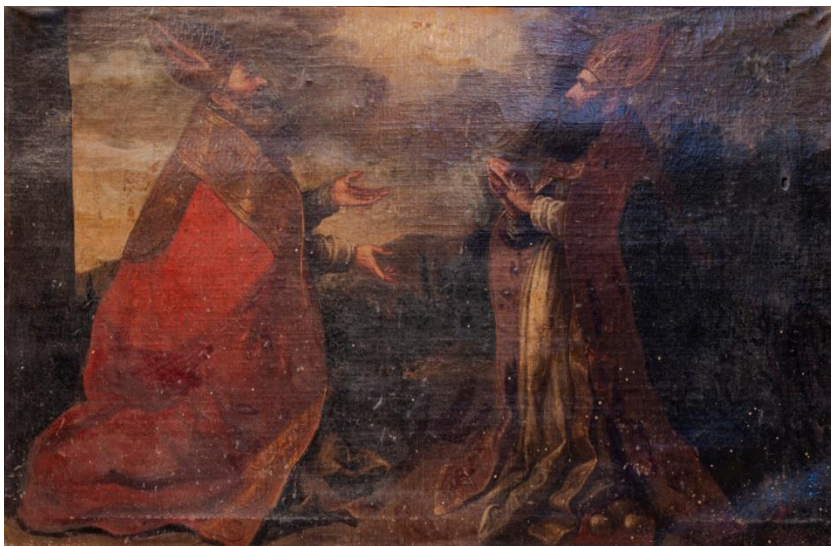


Fig. 3. Jusepe Martínez (atrib.), *Santo obispo y San Nicolás de Bari*, h. 1653.



Fig. 4. Jusepe Martínez (atrib.), *San Anastasio y San Eloy*, h. 1653.

En el otro lienzo [fig. 4] se representa, a la izquierda, a San Anastasio mártir. Según la rica hagiografía pergeñada por el historiador y teólogo José de Santa Teresa, fraile de la Orden de los Carmelitas Descalzos, este santo era de origen persa, de padres gentiles y fue soldado del ejército de Cosroes II. Por ello, fue testigo del robo de la Vera Cruz y, tras oír a fieles cristianos hablar de ella, se convirtió en el año 620. Este mismo rey lo decapitó y por ello se le venera como mártir sobre todo entre los carmelitas, ya que, según su hagiografía, profesó en un convento de Tierra Santa (Santa Teresa, 1678, 10-25). Además de su hábito de monje, el artífice de la pintura colocó la palma, que representa el martirio, al igual que una inscripción con letras mayúsculas –la única en ambos lienzos– que lo identifica en el lado contrario.

De frente al santo persa, aparece San Eloy o Eligio de Noyon. Fue un santo francés, hijo de padres paganos, que llegó a ser un reputado orfebre al servicio del rey de los francos Clotario II y a trabajar de monedero del rey Dagoberto I, quien le confió importantes misiones. A la muerte de este rey y por su gran vocación religiosa fue ordenado sacerdote y posteriormente fue nombrado obispo de la diócesis de Noyon (Nordeste de Francia y Bélgica), difundiendo a lo largo de esos territorios la fe cristiana. Por su oficio, ha sido considerado el patrón de los plateros, orfebres y herreros, y es por ello por lo que se representa frente a él un martillo, una herramienta habitual en ese oficio (Carmona, 2003, 116-118).

Ambas telas consideramos que corresponden a los pinceles del zaragozano Jusepe Martínez (1600-1682), pintor de Felipe IV desde 1644 y de don Juan José de Austria.⁹ Este artífice, además de ser conocido por ser el autor de un tratado artístico titulado *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1673-1675), tiene obra distribuida por todo el territorio aragonés. En su producción artística se cuentan además de numerosas obras devocionales, los retablos mayores de las parroquiales de La Almunia de Doña Godina (1647-1651/1652), de Santa María de Uncastillo (1647-1650) o de Sabiñán (1653), todas en la provincia de Zaragoza. A este último conjunto nos volveremos a referir en breve.

Se trata de las primeras obras en la capital bilbiliana que se atribuyen al pintor y pudo efectuarlas por una serie de causas. En primer lugar, no resulta extraño que recibiese un encargo destinado a esta ciudad pues tenía mucha importancia y era un centro artístico de consideración. Además, constituía una etapa en el viaje a Madrid, donde sabemos que Martínez se desplazó al menos en dos ocasiones, en 1634 y en torno a 1640 según sus propias declaraciones vertidas en su tratado (Martínez, 2006, 238).

⁹ Previamente se había sugerido la similitud con el estilo de este pintor (Lozano y Arce, 2007, 79).

Por otra parte, y siguiendo igualmente su testimonio, conocía a ilustres hijos de esa ciudad que pudieron ser intermediarios en el encargo que nos ocupa, como el afamado pintor Josepe Leonardo de Chabacier (1601-h. 1653). Con él tuvo que tratar muy estrechamente ya que en sus *Discursos practicables* –donde le dedica unas líneas– se refiere a él como «muy amable pintor» y declara que «sus amigos y conocidos quedamos con mucho dolor de perder un ingenio tan soberano» (Martínez, 2006, 237).

Otro pintor natural de Calatayud, del que poco se sabe y que el ilustrado Ceán Bermúdez¹⁰ hace discípulo del propio Martínez, es Francisco de Vera Cabeza de Vaca (¿h. 1637-h. 1700?). Desde que Antonio Palomino lo puso por escrito se ha venido afirmando que aprendió el oficio con don Juan José de Austria, virrey de Aragón entre 1669 y 1675,¹¹ de quien supuestamente fue paje.¹² Siguiendo a este mismo tratadista, al final de su trayectoria se retiró a su ciudad natal habiendo pedido licencia a su señor, donde continuó pintando «para iglesias pobres y para regalar a algunos amigos, especialmente con retratos que los hizo con excelencia» donde, además, se le apareció la Virgen para que la pintase (Palomino, 1724, 460). Su primer apellido, nos ha llevado a pensar que fuese miembro de la familia Vera y que tramitase el contacto entre Martínez y los propietarios de la capilla. En este sentido, Josepe Martínez estableció relación con personas de este apellido entre 1645 y 1660 en Zaragoza.¹³ En suelo bilbilitano, uno de los miembros más señalados –probablemente– de esa familia en el siglo XVII fue

¹⁰ Se le atribuye una *Sagrada Familia* que se encuentra en la actualidad en la nave de la colegiata sin más fundamento que lo narrado por Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez y que ha sido repetido incesantemente por la historiografía posterior (Palomino, 1724, 460), (Ponz, 1785, 81-82), (Ceán Bermúdez, 1800, t. V, 181-182; t. VI, 89-90).

¹¹ El virrey visitó la ciudad de Calatayud y efectuó una estancia en el balneario de Alhama de Aragón en 1675. En su llegada a la misma lo recibió, entre otras autoridades, el justicia, don Gerónimo de Vera, que destacamos por su apellido. A la capital bilbilitana guardó mucho afecto, según sus propias declaraciones. Para más información véase el completo estudio de Perruca Gracia, 2019, 528-539.

¹² Las investigaciones de Elvira González Asenjo sobre don Juan José de Austria y las artes no revelaron dato alguno sobre este bilbilitano, que en caso de que fuese paje del hijo natural de Felipe IV, tuvo que formar parte de la casa de Su Alteza (González Asenjo, 2005, 493).

¹³ Fue testigo en la venta de un campo a Martín de Vera, vicario de la iglesia parroquial de San Andrés de Zaragoza. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [en adelante AHPNZ], Juan Francisco Ibañez de Aoiz, 1645, ff. 342 v.-343 (Zaragoza, 11-IV-1645). Su regesta en González Hernández, doc. 49, p. 159; y AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1660, ff. 1579-1581 (Zaragoza, 23-VIII-1660). Su regesta en Bruñén Ibáñez, 1982, doc 2612.

Juan de Vera Cabeza de Vaca, gentilhomme de la Casa Real de Felipe IV,¹⁴ título que ostentó desde 1628 según Vicente de La Fuente. Este bilbilitano se casó con Maria Sessé y Heredia el 7 de julio de 1604,¹⁵ también de familia hidalga de Calatayud, y fruto de ese matrimonio nació Francisco Galacián de Vera Cabeza de Vaca el 15 de mayo de 1615,¹⁶ que quizá podría identificarse con el misterioso pintor mencionado.¹⁷ Asimismo, Juan de Vera Cabeza de Vaca, por su relación con la corte, quizá pudo coincidir con Jusepe Martínez en algún momento ya que el pintor zaragozano disfrutó de una plaza de pintor *ad honorem* de Felipe IV desde 1644 hasta su fallecimiento.

Aunque no resta importancia a las mencionadas hipótesis, el motivo principal que nos ha llevado a atribuir al aragonés estas pinturas es la similitud formal que guarda con numerosas obras de su producción artística. Principalmente presenta concomitancias con un lienzo que se encuentra muy próximo a Calatayud. Nos referimos a la tela principal del retablo mayor del municipio de Sabiñán (Zaragoza), una de las últimas obras documentadas del maestro (Carretero, 2021, 117-132).

Colocado en un gran mueble de altar, el lienzo titular representa a *San Pedro en cátedra* [fig. 5], un tema que fue recuperado en el pontificado de Alejandro VII Chigi (1655-1667), como atestigua el gran proyecto del mismo tema llevado a cabo por Gian Lorenzo Bernini en la basílica de San Pedro de Roma (1656-1666) a instancias del pontífice. La composición sabiñanera llama la atención por su acusado naturalismo, contundencia y el tratamiento de la perspectiva, que se inserta en una simétrica composición piramidal de raigambre clasicista. En primer término, localizamos dos figuras que asisten a la escena celestial que destacan por el aplomo con el que están resueltas. La profesora Rebeca Carretero señaló que podía tratarse de dos padres de la Iglesia, en concreto, San Ambrosio y San Agustín. Son prácticamente iguales y expresan a través de la gestualidad actitudes devotas pues uno extiende las manos abiertas y el

¹⁴ Así lo atestigua un documento que elevó al Consejo de Aragón para solicitar uno de los cuatro títulos de caballero que podía otorgar para a Bartolomé Guerta, natural de Maluenda. Archivo de la Corona de Aragón, Legajos, 0050, n.º 001, 1641-1643.

¹⁵ Datos dados a conocer por Vicente de La Fuente y cotejados en los libros parroquiales bilbilitanos (Fuente, 1880, 458).

¹⁶ Archivo parroquial de San Pedro de los Francos, Libros parroquiales, tomo V (1678-1726), f. 102 (Calatayud, 6 de mayo de 1623).

¹⁷ Actualmente, estamos efectuando una investigación sobre este poco conocido artífice. Los primeros datos de archivo revelan que había muchos bilbilitanos con el apellido Vera o Vera Cabeza de Vaca y distribuidos por toda la ciudad. Por el momento, no estamos en condiciones de establecer más parentescos y relaciones y, por lo tanto, nuestras hipótesis forman parte de lo conjetural.

otro las une en señal de oración, mientras dirigen su mirada al primero de los pontífices.



Fig. 5. Josepe Martínez, *San Pedro en cátedra*, retablo mayor de San Pedro de Sabiñán, 1653.



Fig. 6. Sup. Jusepe Martínez (atrib.), *Santo obispo y San Nicolás de Bari*, h. 1653 / inf.: Jusepe Martínez, detalle, *San Pedro en cátedra*, retablo mayor de San Pedro de Sabiñán.

Esta parte inferior sigue el mismo esquema que el *Santo obispo y San Nicolás de Bari*, el primero de los lienzos que hemos analizado. Las diferencias son mínimas y las que hay se deben a variaciones en lo representado –por un lado, celaje y, por el otro, paisaje, además de los atributos– y el formato de la obra. Quizá el ejemplo de Sabiñán es más luminoso que el de la colegiata, aunque no podemos aseverarlo con seguridad por el estado en el que se encuentra el segundo conjunto. Además, parece que los detalles de la primera composición están tratados con mayor precisión. Lamentablemente, al no haber localizado ningún documento relativo a esta capilla o a sus lienzos no podemos establecer cuál de las dos composiciones fue la precedente. Pese a ello, la proximidad entre las telas y el conocimiento datación del conjunto de Sabiñán aconsejan datar los lienzos bilbilitanos en torno a 1653 [fig. 6].¹⁸ Es preciso señalar que hay demostración documental que certifica que Martínez se desplazó hasta Sabiñán a recibir el pago y llevar la obra en marzo de ese mismo año (Carretero, 2021, 131).



Fig. 7. Izq, Josepe Martínez (atrib.), detalle, *San Anastasio y San Eloy*, h. 1653/ dcha. Josepe Martínez, *San Agustín*, retablo mayor de Santa María de Uncastillo, 1647-1650.

¹⁸ En este momento Martínez estaba alcanzando su plenitud como pintor ya que entre 1646 y 1652 están documentados sus principales empresas artísticas, conservadas y no conservadas.

El lienzo que representa a *San Anastasio* y *San Eloy* [fig. 7 izq.] sigue el mismo esquema simétrico y clasicista, haciendo un *pendant* perfecto y nada arriesgado. Los representados expresan, a través de la teoría de los *affetti*, actitudes devotas con las manos cruzadas en el pecho o unidas en oración. Una de las principales diferencias con su pareja, es que en ésta los personajes no aparecen de perfil absoluto, como gustaba hacer al autor. Parece más acertada la comparación de la figura del patrón de los plateros con el *San Agustín* del retablo mayor de Santa María de Uncastillo, realizado entre 1647 y 1650 (Manrique, 2002, 132-133) [fig. 7 dcha].

Las fuentes de las que se sirvió Martínez para crear estos tipos humanos debemos buscarlas en Italia, donde el pintor realizó un viaje de formación entre 1622 y 1625. Según su propio testimonio, allí conoció a uno de los más importantes pintores de la época, el boloñés Guido Reni (1575-1642), con quien según sus palabras «comunique mucho» (Martínez, 2006, 187) y de quien estudió profundamente su producción artística, recibiendo considerable influencia, cuestión que ya fue objeto de varios estudios por nuestra parte (Vicente Romeo, 2023 y Vicente Romeo, en prensa). En concreto se asemejan al San Petronio presente en la obra *La piedad con los santos Petronio, Prócolo y Carlos Borromeo*, más conocida como *Pietà dei Mendicanti* (1616) [fig. 8], conservada en la Pinacoteca Nacional de Bolonia, uno de los más famosos cuadros de altar del boloñés (Morselli, 2023, 65), en cuyos dibujos preparatorios conservados ya se esboza esta contundente figura (Eclercy, 2023, 180-183).

El tratamiento del personaje es prácticamente el mismo, al igual que el rostro y la cabeza, sobre la cual el zaragozano colocó una mitra de obispo en dorado. Con este mismo patrón compositivo aparece un personaje similar en otras composiciones de Reni un poco más tardías como la *Pala della Peste* (1630) personificando al patrón de Bolonia, o incluso se puede asemejar al protagonista de la *Visión de San Andrés Corsini* (1630), aunque en menor medida, ya que el estatismo y la posición de perfil absoluto aparecen solo en el primer ejemplo dado que fue el único que Martínez pudo conocer en su estancia italiana, si bien pudo mantenerse al tanto de las novedades de su maestro una vez regresó a su patria.¹⁹

¹⁹ Con los viajes a Madrid o con la adquisición de estampas o grabados (Vicente Romeo, 2023).



Fig. 8. Izq. Josepe Martínez, *San Pedro en cátedra*, retablo mayor de San Pedro de Sabiñán 1653 / dcha. Guido Reni, *La piedad con los santos Petronio, Francisco, Domingo, prócolo y Carlos Borromeo o Pietà dei Mendicanti*, 1614, Pinacoteca Nacional de Bolonia.

La Natividad de la Virgen del ático del retablo

En el ático del retablo se localiza una Natividad de la Virgen. Se trata de una escena que presenta un gran desarrollo espacial con un tratamiento acertado de la perspectiva que se ubica en un interior doméstico [fig. 9]. En primer término, se encuentra María, fajada y en su cuna, con una aureola alrededor de su cabeza. A uno de los lados del pequeño lecho su artífice añadió una inscripción en latín que reza: *Nativitas tua, Dei genitrix Virgo, annuntiavit universo mundo*, cuya traducción es «Tu nacimiento, Virgen Madre de Dios, llenó de alegría al universo mundo». Esta alusión al nacimiento de María, y, por lo tanto, a la iconografía de la pintura, es la antífona del *Magnificat* de las segundas vísperas de la Natividad de Nuestra

Señora. En torno a ella, cuatro ángeles que tocan instrumentos de cuerda y que la acunan ocupan el espacio en diferentes posiciones con unos gestos bastante rígidos. Al lado contrario aparece Santa Ana, la madre de la Virgen, sentada en una silla de tijera frente a la chimenea. En la parte superior se despliega una apertura celestial en cuyo centro sobrevuela la paloma del Espíritu Santo, siendo recibida por una corte de ángeles dispuestos sobre las nubes que entonan cantos celestiales.



Fig. 9. Izq., Anónimo, *Natividad de María*, retablo de la Virgen Blanca, Calatayud. / dcha. sup. e inf. Jusepe Martínez, *Natividad de María*, retablo mayor de Santa María de Uncastillo (1647-1650).

Se trata de una forma poco habitual de representar el Nacimiento de la Madre de Dios, ya que normalmente la madre de María aparece tumbada en la cama acompañada de las parteras asistiendo a la criatura recién nacida. En este caso, Santa Ana no fue ideada así sino en una escena que parece más de corte costumbrista haciendo algo tan mundano como

extender sus manos a una lumbre, pues este tema iconográfico se prestaba a este tipo de concepción más hogareña (Carmona, 2010, 155).

A diferencia de los anteriores lienzos cuya atribución a Martínez consideramos indudable, esta composición no es fruto directo de sus pinceles. El análisis de los detalles y de la *maniera* revelan que fue efectuada por un pintor que, si bien es resuelto, no demuestra la habilidad del *pintor de su Majestad*. No obstante, creemos que se debe a algún miembro de su taller dado que sigue modelos similares a otras composiciones documentadas de nuestro pintor. Nos referimos a las dos telas que se encuentran en el banco del retablo mayor de Santa María de Uncastillo, llevadas a cabo entre 1647 y 1651. Este par de pinturas representan un único tema y muestran numerosas concomitancias con la del ático que nos ocupa [fig. 9 izq. sup. e inf.].

Ambas escenas reflejan un ambiente típicamente cotidiano pues las parteras lavan al neonato con un aguamanil y una jarra en un extremo –muy similar a los elementos del ángulo inferior derecho de la natividad bilbilitana– y transportan diferentes objetos en torno a una chimenea muy parecida a la de la tela anterior. La calidad de estas pinturas de Uncastillo llevó a la doctora M.^a Elena Manrique a proponer que fuesen efectuadas por algún miembro del obrador de Martínez bajo diseño y composición del maestro (Manrique, 2002, 125-129), razonamiento que compartimos y que hacemos extensivo a la *Natividad* que nos ocupa, que fue pintada seguramente por un artífice distinto a las telas uncastillanas cuya identidad desconocemos.²⁰

A pesar de que no hay una repetición exacta del tema a componer –de hecho, en las de Uncastillo Santa Ana sí que aparece tendida en un lecho, siendo alimentada por una partera y con otra mujer acompañándola–, las posturas, el tratamiento de la luz puramente naturalista al igual que el color y los perfiles netamente dibujados, demuestran que tuvo que ser obra de otro pintor de la órbita de Martínez.

Conclusiones

Como hemos podido comprobar, este retablo de filiación puramente bilbilitana cobija tres pinturas de gran interés. En primer lugar, destacan por ser obra de Josepe Martínez y, por similitud formal, consideramos que

²⁰ Josepe Martínez tuvo algunos discípulos documentados como Diego González, Luis Purroy o Agustín de la Fontana y, si obedecemos a Ceán Bermúdez, el bilbilitano Francisco de Vera Cabeza de Vaca. Todos los documentos de *firma famuli* localizados están recogidos en González Hernández, 1981, 139, docs. 20, 34 y 35, 139-140 y 150-152.

deben datarse en torno a los primeros años de la década de 1650, probablemente fruto del mismo viaje que lo llevó a Sabiñán a entregar las telas para el mueble principal de su parroquial.

El periodo transcurrido entre 1646 y 1652 fue el momento de apogeo del pintor pues estaba trabajando simultáneamente en sus encargos más importantes, teniendo en cuenta los conocidos hasta el momento. A través del estudio de estas obras y por su puesta en relación con otras pinturas del maestro, hemos analizado el funcionamiento de su taller. Martínez organizaba las composiciones siguiendo su *maniera* y, luego, otros aprendices las llevaban a cabo dando lugar, generalmente, a obras de menor calidad.

Las directrices que el pintor daba eran fruto de su ingenio, pero no por ello tenían que ser completamente originales. La huella en la pintura de Martínez de los estilemas y modelos de Guido Reni arribaron hasta los lienzos de este mueble bilbilitano, trasladados en este caso de forma relativamente literal. El resultado es el de tres pinturas que no manifiestan estridencias, sino que su objetivo es estar al servicio de la devoción de la época basada en los preceptos de la Contrarreforma y del fiel, lo cual acredita a Martínez como pintor católico y dotado de una profunda religiosidad.

Con plena seguridad, las pinturas simbolizan las devociones de los comitentes que fueron los Vera, como atestiguan las armas distribuidas por los lunetos, retablo y portada de la capilla. La carencia de documentos relativos a este ámbito no nos permite, de momento, ir más allá en el nexo que pudo existir entre Martínez y esta importante familia. No obstante, según los datos expuestos, parece que el encargo pudo ser fruto de un conocimiento y unas relaciones entre el pintor de Felipe IV y esta familia que también mantuvo vínculos con la monarquía hispánica.

Bibliografía

- BORRÁS GUALIS, G. y LÓPEZ SAMPEDRO, G. (2002), *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, ed. facsímil, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución Fernando el Católico, Calatayud.
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I. (1982), *Documentación artística de los años 1658, 1659 y 1660, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza.
- CARMONA MUELA, J. (2003), *Iconografía de los Santos*, Akal-Istmo, Madrid.
- CARMONA MUELA, J. (2010), *Iconografía cristiana*, Akal-Istmo, Madrid.
- CARRETERO CALVO, R. (2010), «*De barrios colores y con mucha hermosura*. Escultura y pintura en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Tarazona» (1649-1653), *Artigrama*, 25, pp. 433-463.

- CARRETERO CALVO, R. (2012), «Retablo de la Misa de San Gregorio», *Joyas de un patrimonio IV. Estudios*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
- CARRETERO CALVO, R. (2019), *El retablo mayor de San Pedro de los Francos de Calatayud*, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución Fernando el Católico, Calatayud.
- CARRETERO CALVO, R. (2021), «Las pinturas del retablo mayor de Sabiñán (Zaragoza): aportación al catálogo crítico de obras de Josepe Martínez, pintor de Felipe IV», *Archivo Español de Arte*, XCIV, 374, pp. 117-132.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800), *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Viuda de Ibarra, Madrid, t. V y VI.
- COS, M., y EYERALAR, F. (1845), *Glorias de Calatayud y su antiguo partido*, Imprenta de Celestino Coma, Calatayud.
- CRIADO MAINAR, J. (2010), «El retablo mayor de la colegiata de Santa María y la consolidación de la escultura romanista bilbilitana», *Actas del VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, t. I, pp. 13-45.
- CRIADO MAINAR, J. (2013), *La escultura romanista en la comunidad de Calatayud y su área de influencia 1589-1639*, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución Fernando el Católico, Comarca Comunidad de Calatayud, Calatayud.
- CRIADO MAINAR, J. y CANTOS MARTÍNEZ, O. (2008), *Conservación preventiva*, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, Tarazona.
- FUENTE, V. de la, (1880), *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud*, Imprenta del Diario, Calatayud.
- ECLERCY, B. (2023), «Three compositional Studios for the Pieta dei Mendicanti», *The Divine Guido Reni*, cat. expo., 25 de noviembre al 5 de marzo de 2023, Städel Museum, Frankfurt, pp. 180-183.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V. (1981), *Josepe Martínez (1600-1682)*, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza.
- GONZÁLEZ ASEÑO, E. (2005), *Don Juan José de Austria y las artes*, Centro de Estudios de la Europa Hispánica, Madrid.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ALEGRE ARBUÉS, F. (2012), *Documentos para la historia de la Colegiata de Santa María de Calatayud*, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución «Fernando el Católico», Zaragoza.
- LOZANO LÓPEZ J. C. y ARCE OLIVA, E., (2007) «Una visita guiada a la Colegiata» en *La Colegiata de Santa María de Calatayud*, Vestigium, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- MANRIQUE, E. (2002), *Josepe Martínez y el Retablo Mayor de Santa María de Uncastillo. Estudio histórico-artístico y de restauración*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
- MARTÍN MARCO, J. (2023). «Santa María de Calatayud y el "falso salón" en el contexto arquitectónico de los siglos XVII y XVIII», en *Santa María de Calatayud: Investigación y restauración (2021-2022)*, Calatayud-Zaragoza, 2023, pp. 387-408.

- MARTÍNEZ, J. (2006), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1673-1675), ed. crítica y notas de M.^a Elena Manrique Ara, Cátedra, Madrid.
- MORSELLI, R. (2023), «El “sò insign cumpatriott Guido Reni”, gloria de Bolonia», *Guido Reni*, cat. expo., Museo Nacional del Prado, 28 de marzo al 9 de julio de 2023, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- PALOMINO, A. (1724), *El parnaso Español Pintoresco Laureado*, t. III, Lucas Antonio de Bedmar, Madrid.
- PONZ, A. (1785), *Viage de España*, Imp. de Joachim Ibarra, Madrid, t. XIII.
- PERRUCA GRACIA, M. (2019), «La entrada en Calatayud del Virrey Juan José de Austria y su viaje al balneario de Alhama de Aragón», *Actas del X Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, vol. 2 dedicado a La Antigüedad, Historia, Etnología, Folklore y Literatura, pp. 528-539.
- RÉAU, L. (2001), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O*, t. II, vol. IV, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RUBIO SEMPER, A. (1980), *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Centro de Estudios Bilbilitanos-Institución Fernando El Católico, Zaragoza.
- SANTA TERESA, fr. J. de (1678), *Flores del Carmelo. Vidas de los Santos de Nuestra Señora del Carmen*, Imp. de Antonio González de Reyes, Madrid.
- VICENTE ROMEO, A. (2023). «Desde Italia a Aragón: la influencia de Guido Reni en la producción artística de Jusepe Martínez (1600-1682), pintor de Felipe IV», *Congreso Internacional Guido Reni: nuevas investigaciones*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- VICENTE ROMEO, A., «Guido Reni y Aragón. La Visión de San Felipe Neri y su interpretación por Jusepe Martínez (1600-1682), pintor de Felipe IV», *Relecturas del Pasado. Reflexiones sobre el gusto VI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Pressas Universitarias de Zaragoza, pp. 640-650.
- YANGUAS JIMÉNEZ, N. (2022). «La intervención de conservación-restauración en la Virgen Blanca de la Colegiata de Santa María de Calatayud», *Informes y trabajos: Instituto del Patrimonio Cultural de España*, 20, Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 113-136.