

APORTACIONES A LA OBRA DE VICENTE BERDUSÁN

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ*

Resumen

El artículo pretende completar algunos aspectos de la producción artística del pintor barroco aragonés Vicente Berdusán, mediante la presentación de dos lienzos firmados y fechados, localizados en sendas colecciones particulares, que en este estudio se analizan desde el punto de vista formal e iconográfico dentro del contexto de su obra documentada. Se estudian también cuatro cuadros de este mismo artista que formaban parte de tres retablos de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora del Pilar en Huesca, estableciendo además una serie de interrelaciones (especialmente en lo que se refiere a los donantes) con el retablo de la capilla de San Martín de la catedral oscense, cuya atribución se ha podido demostrar por primera vez.

L'article prétend compléter quelques aspects de la production artistique du peintre baroque aragonais Vicente Berdusán, moyennant la présentation de deux toiles signés et datés, localisés à une chacune collections particulières, qu'on analyse dans cet étude au point de vue formaliste et iconographique dans le contexte de son travail documenté. On étudie aussi quatre tableaux de cet artiste qu'ils faisant parti de trois retables de l'église du monastère de Nuestra Señora del Pilar à Huesca, et on établit en plus des rapports (spécialement à ce qu'on fait allusion aux donateurs) avec le retable de la chapelle du San Martín à la cathédrale, dont l'attribution on a pu démontrer par première fois.

* * * * *

Dentro del panorama todavía bastante confuso del arte barroco aragonés, la personalidad artística de Vicente Berdusán es, al mismo tiempo, una de las más atractivas y complejas. A su mejor conocimiento global han contribuido una serie de estudios y exposiciones temporales realizados en los últimos diez años que han permitido, entre otras cosas, zanjar definitivamente el problema de sus orígenes, al documentar su nacimiento en Ejea de los Caballeros (Zaragoza) en el año 1632¹, así como localizar obras a las que durante años se había perdido la pista.

* Profesor Asociado de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arte aragonés moderno y contemporáneo.

¹Esta y otras aportaciones sobre Berdusán, referidas fundamentalmente al ámbito navarro, se deben a Isidro López Murías, autor de una tesis doctoral cuyos contenidos básicos quedaron plasmados en LÓPEZ MURÍAS, Isidro. *La Pintura de Vicente Berdusán*, Biblioteca de temas locales «Manuel Castel Ruiz», 1. Tudela: Centro Cultural Castel Ruiz, 1990. En ese mismo año el Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra decidió la preparación de una exposición sobre el artista en el entonces remodelado Museo de Navarra y en el Centro Castel Ruiz de Tudela, de cuyo comisariado se encargó el mencionado López Murías. Con estas nuevas aportaciones se completaba el mejor estudio de síntesis realizado hasta el momento, en CASADO ALCALDE, Esteban. Berdusán. *Revista Príncipe de Viana*, año 39, núm. 152-153. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, p. 507-546.

La preeminencia y éxito que llegó a alcanzar Berdusán con su arte en tierras aragonesas y navarras le facilitaron numerosos encargos, a los que sólo pudo hacer frente gracias a la formación de un taller; resultado de todo ello es una amplísima producción pictórica de calidad desigual y la consiguiente dificultad para establecer el porcentaje de participación del artista en las obras a él adjudicadas. A esta dificultad se añaden algunas atribuciones erróneas a un supuesto padre pintor de igual nombre —tesis que ha quedado definitivamente desechada—, así como la existencia en el taller —ésta sí documentada— de un hijo pintor, de nombre Carlos², y la pervivencia palpable de una «escuela» de imitadores y seguidores que participan de un modo de pintar sumamente personal que José Camón Aznar³ definió acertadamente como «un arte suelto, chisporroteante, de una tonalidad azulenca, de gran claridad de luces y de vivos contrastes...», aunque sin llegar a las cotas de calidad del maestro; este fenómeno, que podríamos englobar bajo el término *berdusanismo* o *modo berdusanesco*, perdura y es detectable tanto en Aragón como en Navarra hasta los primeros años del s. XVIII.

Queda pues una ardua tarea de depuración y de búsqueda de nuevos datos que ayuden a perfilar su biografía, principalmente en lo que se refiere a su formación como pintor⁴ y a su producción artística⁵. A ese propósito pretende colaborar este artículo en el que se presentan dos nuevas obras firmadas por Berdusán, localizadas en sendas colecciones particulares⁶ y que proceden de una rama del linaje de los Arévalo

²Es por ello que algunos investigadores hablan de hasta tres generaciones sucesivas de artistas de idéntico apellido, como ocurre en ARRESE, José Luis. *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid, 1963.

³CAMÓN AZNAR, JOSÉ. *La pintura española del siglo XVII*, Summa Artis, vol. XXV, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1979, p. 194.

⁴Sobre este particular, me remito a las observaciones realizadas en ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, vol. XV. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1971, p. 332-333. Recogidas y matizadas también en ALVARO ZAMORA, M.^a. Isabel. y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. Algunas dotaciones barrocas de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Magallón. En *Actas del III Coloquio de Arte Aragónés: El arte barroco en Aragón* (Huesca, 19-21 diciembre, 1983, Sección 1.^a). Huesca: Diputación Provincial, 1985, p. 275-293. Igualmente en GARCÍA GAÍNZA, M.^a. Concepción. Nuevas obras de Vicente Berdusán. En *Actas del III Coloquio de Arte Aragónés: El arte barroco en Aragón* (Huesca, 19-21 diciembre, 1983, Sección 1.^a). Huesca: Diputación Provincial, 1985, p. 295-308. Y de forma tangencial en AGUERA ROS, José Carlos. La pintura española foránea del XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión. *Príncipe de Viana*, año LIV, núm. 198, enero-abril. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1993, p. 29-41.

⁵En el momento de escribir este artículo hemos tenido noticia de la preparación de una gran exposición sobre Berdusán que, en conmemoración del tercer centenario de su fallecimiento en Tudela (1697), se presentará en enero de 1998 en el Museo de Navarra para itinerar posteriormente al Museo Camón Aznar de Zaragoza. Será ésta una buena ocasión para actualizar los avances en la investigación y para poder reunir, analizar y comparar obras habitualmente dispersas. Para el catálogo de dicha exposición el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis ha realizado un estado de la cuestión sobre la pintura de Berdusán en Aragón.

⁶En ambos casos se ha mantenido el anonimato de la propiedad de las obras por expreso deseo de ésta.

que, al menos desde el s. XVI, tuvo su casal en la localidad de Villafranca, en la Ribera de Navarra⁷, probable origen de ambas obras. A este respecto hay que señalar que la crisis general del s. XVII coincide en esta zona no sólo con la llegada de numerosas órdenes religiosas, que influirán decisivamente en el desarrollo de una importante producción artística, sino también con una considerable actividad civil, materializada en encargos para palacios, casas señoriales y otros monumentos localizados en poblaciones de cierto relieve como eran Corella, Cintruénigo o la propia Villafranca⁸. En el presente artículo se analiza también un conjunto de obras pertenecientes a un convento de la ciudad de Huesca, entre las que destaca un lienzo de grandes dimensiones, firmado y fechado, que representa la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los Convertidos*⁹, y se aportan algunos datos de interés para otras obras del artista localizadas en la capital oscense.

San José con el Niño

Se trata de un óleo sobre lienzo (Fig. 1), de 173 × 133 cms. (193 × 150 cm. con el marco de época, de madera dorada), y está firmado y fechado en el lado izquierdo, junto a la pierna derecha del Niño: «Vic^{te} Berdusan / fac^t, 1692». Su estado de conservación es bastante bueno, aunque se aprecia un ligero resecaimiento de la capa pictórica y los arrastres de pintura causados probablemente por una gotera, visibles en la mitad derecha de la tela.

Correspondiente a la última producción del artista, esta obra resume su madurez y experiencia artística en un tema muy habitual en el «catálogo» iconográfico del s. XVII¹⁰ y el encargo pudo deberse a la devoción de un particular villafranqués que quiso para su casa un cuadro

⁷HUARTE Y JÁUREGUI, José M.^a de y RUJULA OCHOTORENA, José de. *Nobiliario del Reino de Navarra*, Tomo I. Madrid: Tipografía Católica, 1923, p. 367, 443 y 471. El registro más antiguo de nobleza «ejecutoriada» de los Arévalo en los Tribunales de Corte y Consejo de Navarra data de 1534, año en que un «Juan de Arebalo (sic) vezino de Villafranca» hizo constar «que de Padre, y Abuelos, era Hixo-Dalgo tenido y reputado por tales...» y tres años más tarde se concede a este mismo individuo Ejecutoria de Hidalguía. En otro registro posterior de principios del s. XVIII Don José de Arebalo y Erguía, también vecino de Villafranca, solicita continuar en el asiento en Cortes que habían tenido sus antepasados, privilegio que le fue concedido por Real Cédula de 27 de febrero de 1702.

⁸GARCÍA GAÍNZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SVATTE, M. *Catálogo Monumental de Navarra, vol. I. Merindad de Tudela*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1980, p. XXXI-XLIV.

⁹Dimos a conocer la obra por primera vez con la atribución a Vicente Berdusán en VV.AA. *Catálogo de la exposición El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*. Zaragoza: Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, p. 75.

¹⁰Ver a modo de ejemplo el CATALOGO de la exposición *San José en el arte español*. Madrid: Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1972. En esta exposición figuró la obra de Berdusán *San José y el Niño* del Museo de Zaragoza, citada más adelante.



Fig. 1.

de un afamado pintor como Berdusán, cuyas obras habría podido contemplar en su entorno geográfico inmediato. El lienzo presenta a un José de aspecto joven ocupando el centro de la composición, de pie, llevando con su mano derecha al Niño mientras con la izquierda sujeta la vara florida. Ambos personajes se muestran en un movimiento contenido de avance, con el cuerpo en suave ondulación y una pierna levemente flexionada, según un modelo de inspiración rubeniana¹¹. Entre los dos se establece un cruce de miradas que viene a remarcar, junto con la delicada unión de las manos, el sentimiento y la relación paterno-filial. Los protagonistas avanzan por un «decorado» en el que no faltan las habituales arquitecturas monumentales y un cortinaje —más discreto que en otras ocasiones— (en la mitad izquierda) y una balaustrada que da paso a un fondo abierto de paisaje con un celaje de gran densidad que anuncia la presencia divina, sin que ésta se manifieste de forma explícita (mitad derecha). En el ángulo inferior derecho el artista ha dispuesto, en el suelo, algunos utensilios de carpintería (azuela, cepillo...) que aluden a la profesión de José pero que aquí parecen obedecer más bien a una función compositiva. Entre las columnas acanaladas y las pilastras cajeadas del fondo aparece una escultura que representa a un hombre de edad avanzada en torsión algo forzada y que sujeta un gran libro (?); aunque resulta difícil su identificación, puede tratarse de Moisés, cuya presencia se justificaría como símbolo de la Antigua Ley frente a Jesús, que se presentaría así como encarnación de la Nueva Ley. La corporeidad y «humanidad» de los personajes, remarcadas por alguno de sus atributos terrenales (el zurrón del Niño o los útiles de carpintería de José), encuentran su complemento en el carácter divino expresado por el halo de santidad y la presencia sobrenatural simbolizada por la luz tormentosa del fondo. Esta luz forma parte de un paisaje natural, es decir no humanizado, de creación divina, que comparte el decorado con elementos arquitectónicos que conforman un paisaje debido a la mano creadora del hombre. Se trata en todos los casos, como vemos, de la coexistencia de conceptos contrarios, o más bien complementarios, que crean una cierta tensión interna en el cuadro; tensión que contrasta con la amabilidad del asunto representado. Incluso se diría que en el carácter tenebrista de la obra, en las nubes amenazadoras y en las aguas turbulentas, más allá de la pura experi-

¹¹ Los tipos y escenas creados por Rubens se divulgaron y popularizaron gracias a los grabados, entre ellos los del célebre Schelte à Bolswert, como queda demostrado en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. Rubens y la pintura barroca española. *Goya*, núm. 140-141. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1977.

mentación pictórica y estética, se vislumbra un cierto sentido apocalíptico y premonitorio.

En cuanto a los elementos plásticos, la obra presenta una tonalidad predominantemente cálida en los primeros planos y algo más fría en el fondo, con la utilización sabia del claroscuro y de los efectos lumínicos, destacando las carnaciones, los celajes y los toques de luz selectivos en las vestiduras. La paleta es la habitual, con el acertado uso de los carmines y «dorados» y de ciertos tonos tornasolados en las túnicas. La pintura de mancha de Berdusán alcanza en esta obra gran perfección, contrarrestando ciertas carencias del dibujo y dando al conjunto una sensación veraz de corporeidad y de sentido atmosférico. En una visión cercana al cuadro la pincelada parece desmadejada, rota y difusa en los contornos, pero en la distancia propia para su contemplación la «impresión» y el efecto general hacen olvidar las imprecisiones del detalle. Los difuminados, la luz vibrante y los paños blancos que zigzaguean tras los personajes cumplen su función plástica y además incrementan el sentido dinámico de la escena.

El asunto, por otra parte, era como se ha dicho muy común en la época, sin duda por tratarse de una devoción universal y de una composición acertada que debió suscitar una gran demanda de encargos, y fue tratado por el pintor en otras ocasiones, aunque con ligeras variantes¹². Al éxito de la iconografía debió ayudar también la creciente revalorización de la figura de José, padre adoptivo de Jesús, que se produce en el arte español tras el Concilio de Trento¹³. Su recuperación llega en ocasiones a convertirle en protagonista de algunas obras, como plasmaron de forma magistral los coetáneos Alonso Cano y Bartolomé Esteban Murillo; así sucede también en el lienzo titulado *Sagrada Familia* (Museo de Navarra)¹⁴, boceto al óleo de dudosa atribución a Berdusán en el que aparece san José en el centro, sentado y sosteniendo al Niño sobre su regazo, asumiendo así la función que en estas escenas suele desempeñar la Virgen, quien en esta ocasión se sitúa a la derecha, junto a sus padres, san Joaquín y santa Ana, bajo un cortinaje sostenido por columnas monumentales.

¹²GARCÍA GAÍNZA (1985), op. cit., p. 300. También en LÓPEZ MURIAS, op. cit., pp. 75-77.

¹³En este proceso fue fundamental la actividad religiosa de santos reformadores como Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola y Francisco de Sales. José, que hasta el s. XVII había ocupado un segundo plano en escenas de la Sagrada Familia (Trinidad de la Tierra) o de la Triple Generación, pasa a ser representado por sí mismo, dedicado a su profesión de carpintero o bien asociado a episodios de la infancia de Jesús, siguiendo en su mayor parte relatos de los Evangelios Apócrifos y con una presencia que se aleja bastante de su prototípica imagen de anciano venerable.

¹⁴GARCÍA GAÍNZA, M.^a. Concepción. Renacimiento y barroco. En VV.AA. *Museo de Navarra*. Navarra: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1989, p. 136 y 177-188.

En las representaciones pintadas por Berdusán en las que sólo aparecen José y el Niño se dan dos tipologías básicas. La más común es, como ya se ha descrito, la que presenta a ambos personajes de pie, en un paisaje abierto con elementos naturales y arquitectónicos enmarcando la escena; esta misma disposición es la utilizada en otras combinaciones de dos personajes igualmente repetidas con éxito por Berdusán: santa Ana y la Virgen Niña, san Joaquín y la Virgen Niña, santa Ana y el Niño Jesús, etc.

Ejemplo de esta primera tipología es el lienzo que forma parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago en Funes (Navarra), firmado y fechado en 1666. Por las mismas fechas se data una composición muy similar a la anterior que se conserva en el Museo de Zaragoza¹⁵, procedente del Colegio de San Vicente de Zaragoza; pintado al óleo sobre lienzo, tiene unas medidas de 134 x 98 cm. y está firmado: «Vic^{te} Ber / dusan fac^{to}» (áng. inf. dcho.). Está tratado con mayor delicadeza técnica y presenta una tonalidad más clara que el de Funes, pero a su vez contrasta con el resto de obras del artista que procedentes del Monasterio de Veruela (Zaragoza) se conservan en el Museo, correspondientes a los años 1671-73, en las que se aprecia un mayor dinamismo y acentuados contrastes lumínicos¹⁶. Las diferencias entre el lienzo del Museo y el que nos ocupa se refieren tanto a los contenidos iconográficos como a determinados detalles técnicos. En el del Museo los personajes se sitúan en un paisaje abierto, sobre un montículo, con un punto de vista bajo; el fondo resulta algo confuso y plano, con la presencia añadida de un rompimiento de gloria entre nubes con Dios Padre, la paloma del Espíritu Santo y cabezas de angelotes. Destaca el buen tratamiento de las cabezas y las tonalidades apasteladas empleadas, aunque la obra adolece de una deficiente solución dada a las extremidades y de falta de corporeidad, de «masa» y de modelado en las figuras; defectos estos que ya no aparecen en el cuadro de Villafranca, realizado como hemos dicho veinticinco años después, pero que en buena medida habían sido ya corregidos por Berdusán en obras como *Santa Ana y el Niño Jesús* o el formidable *San Joaquín y la Virgen Niña*, pareja del anterior, fechados h. 1671-73 y procedentes del Monasterio de Veruela (actualmente en el Museo de Zaragoza). Parece confirmarse,

¹⁵Ver CASADO ALCALDE, op. cit., p. 509-510. Véase un resumen de la historia y fortuna crítica de los cuadros de Berdusán en el Museo de Zaragoza en DÍAZ DE RABAGO CABEZA, Belén. El pintor Vicente Berdusán en los fondos del Museo de Zaragoza. *Museo de Zaragoza, Boletín*, n.º 8. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1989, p. 31-62. Y un análisis plástico de los mismos en LÓPEZ MURIAS, I. Los cuadros de Vicente Berdusán en el Museo de Zaragoza. *Museo de Zaragoza, Boletín*, n.º 8. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1989, p. 63-72.

¹⁶ANGULO IÑIGUEZ, op. cit., p. 332-333.

también en este caso, la tesis que sostiene que los años finales de la década de 1660 fueron para el artista un momento crucial en que su arte se perfeccionó de forma sustancial, aunque esta afirmación debe ser convenientemente matizada debido a nuestro desconocimiento acerca de la intervención del taller.

Dentro de esta misma iconografía, Casado Alcalde¹⁷ cita la existencia «...de un tercer ejemplar, también firmado por Berdusán, en una colección particular de Zaragoza», sin aportar ilustración; carecemos de más datos, por lo que no podemos afirmar que se trate del cuadro que aquí presentamos.

La segunda tipología es la que presenta a José sosteniendo al Niño en sus brazos, escena que suele ser representada en un interior. El primer ejemplo documentado es el lienzo que forma parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro en Olite (Navarra), fechable entre 1681-1683¹⁸. En esta obra, san José, de pie, inclina su cabeza sobre el Niño al que sostiene erguido sobre un pañal blanco. García Gainza¹⁹ destaca en la obra el cuerpo desnudo del Niño, «modelado con blandura en tonos nacarados avivados con golpes de carmín que se hacen más intensos en el rostro» y la «silueta en exceso perfilada» de san José, así como el plegado de la túnica y el manto, trabajados de forma sumaria. En 1689 se fecha otro ejemplo similar al anterior y también firmado, que forma parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel en Villafranca de Ebro (Zaragoza). Abbad Ríos²⁰ alude a este retablo, dedicado al titular, «... con columnas salomónicas decoradas con vides y lienzos de no gran interés». La pintura de *San José con el Niño* presenta a los dos protagonistas en un interior; en la parte derecha se dispone una mesa cubierta con un paño cuyos pliegues han sido tratados con minuciosidad y sobre la que se sitúa la vara florida y un plato con un interesante estudio de bodegón con frutas (similar al que sostiene uno de los ángeles del cuadro *San Joaquín y la Virgen Niña* del Museo de Zaragoza). Las figuras están bien trabajadas en su modelado, con el Niño esta vez recostado, resultando una escena de gran intimismo.

¹⁷CASADO ALCALDE, op. cit., p. 509.

¹⁸Atribuido por primera vez en ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. Vicente y Carlos Berdusán, pintores de Santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano. En VV.AA. *Santa Teresa en Navarra*. Pamplona, 1982, p. 287.

¹⁹GARCÍA GAINZA (1985), op. cit., p. 300

²⁰ABBAD RÍOS, Francisco. *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, 2 vol. Madrid: Instituto «Diego Velázquez» (CSIC), 1957. También citado en ARCO Y GARAY, Ricardo del. La pintura en Aragón en el siglo XVII. *Seminario de Arte Aragonés*, núm. VI. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1954, p. 68-70.

A la misma tipología corresponde un lienzo ubicado en las dependencias situadas tras la cabecera de la iglesia parroquial de Santa Eufemia en Villafranca de Navarra, firmado y fechado en 1692. Obra de muy buena factura, ya destacada por Angulo²¹, con un san José monumental que ocupa casi toda la superficie del lienzo, vestido con amplios ropajes y que sostiene en sus brazos al Niño.

Hay que reseñar, como lo hace el Catálogo Monumental de Navarra²², que en esta misma localidad se halla la iglesia de la Virgen del Portal, edificio del s. XVI remodelado a finales del s. XVII y cuyo retablo mayor se relaciona con el de las Dominicas de Tudela. Las pinturas del retablo villafranqués se consideran, por su estilo duro y lineal, del taller de Berdusán. Es evidente pues la relación profesional del artista y su taller con esta población de la Ribera de Navarra, circunstancia que aquí nos interesa subrayar ya que, como se ha comentado, probablemente sea ésta la procedencia de los cuadros que aquí presentamos. No puede descartarse la posibilidad de que, dada la coincidencia de fecha, 1692, del lienzo que estudiamos y el de la parroquial de Villafranca, ambos fueran encargados al mismo tiempo y por la misma persona.

Obviamos aquí otros ejemplos cuyo análisis sería complicado y engañoso debido al mal estado de las obras o a restauraciones abusivas. Citaré únicamente entre este grupo el lienzo de *San José y el Niño* que forma parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Lorenzo en Magallón (Zaragoza), datable entre 1676-1680, atribuido a Berdusán por M.^a Isabel Alvaro y Gonzalo M. Borrás²³.

Por último, mencionaremos algunas obras de Berdusán donde aparecen tres personajes y cuya resolución compositiva suele basarse en sencillos esquemas simétricos. Es el caso de la *Sagrada Familia* de la Sala Capitular de la Catedral de Tudela, obra documentada en 1669-1671 y en la que tempranamente vemos ya ese movimiento ondulante pero contenido y algunas de las características técnicas arriba apuntadas. La figura del Niño, que dirige su mirada angelical hacia su madre, es casi una réplica invertida de la del cuadro que presentamos, lo que denota un modelo común. También de composición simétrica pero de tema teresiano es la obra titulada *La Virgen y san José imponiendo el collar a santa Teresa*, fechado en 1696, conservado en el Convento de Capuchinas de Tudela; su interés para nosotros radica en la figura de san José, tratada

²¹ ANGULO IÑIGUEZ, op. cit., p. 332-333. De la producción navarra de Berdusán fuera de Navarra, este autor señala las obras «... de las iglesias de Villafranca y del Rosario de Corella». También citada en CASADO ALCALDE, op. cit., p. 531 (nota 28 bis). Y en GARCÍA GAÍNZA et al., op. cit., p. 430.

²² GARCÍA GAÍNZA et al., op. cit., p. 435-438.

²³ ALVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, op. cit., p. 280.

con el mismo atrevimiento formal y seguridad técnica que el que nos ocupa, igual que sucede con ese mismo personaje en el cuadro de la *Huida a Egipto*, ubicado en el mismo lugar y cuya realización parece corresponder también a la última etapa artística de Berdusán.

Ángel de la guarda

Se trata de un óleo sobre lienzo (Fig. 2) de 109 × 75,5 cm. (128 × 94 con el marco de época, de madera con moldura dorada), firmado por dos veces en la parte inferior: «Vic^{te} Berdusan fac^t / 1691» (ángulo inferior izquierdo) y «[...] Berdusan [...]» (ángulo inferior derecho, casi oculto por la moldura del marco). El lienzo fue limpiado y reentelado y presenta bastante pérdida de capa pictórica. En la parte posterior del marco lleva dos etiquetas: «n.º 4» y «R 79»; la primera de ellas puede corresponder a un reparto de lotes y la segunda al registro del restaurador.

Es ésta una obra singular, fundamentalmente por tratarse de la única representación conocida de este tema hecha por Berdusán. Este introdujo en sus escenas, siguiendo modelos muy al uso, cabezas de angelotes y querubines y ángeles músicos en rompimientos de gloria, e incluso hizo intervenir a los ángeles, bien como personajes secundarios o bien como protagonistas, en múltiples historias de sus cuadros, de tal forma que únicamente sus atributos alados nos permiten distinguirlos del resto de personajes; sirva como ejemplo de esto último el lienzo de la *Transverberación de Santa Teresa* (1676) de la iglesia de Santiago en Funes, o el mencionado de *San Joaquín y la Virgen Niña* (Museo de Zaragoza). Por último, resulta también habitual en el «catálogo» *berdusanesco* la representación del arcángel san Miguel, jefe de la milicia celeste, victorioso de las fuerzas del mal, convertido tras el Concilio de Trento en símbolo del triunfo de la Iglesia sobre la herejía protestante. Puede aparecer en actitud triunfante y pacífica, vestido de soldado romano, como sucede en el Convento de Clarisas de Tudela (1671), o bien alanceando y pisoteando al dragón como en el citado retablo mayor de Funes o como en el lienzo principal del retablo mayor de la parroquial de Villafranca de Ebro (Zaragoza), firmado y fechado en 1689, composición de extraordinario dinamismo y vivacidad, con un san Miguel vestido a la romana que, interpretando el modelo inventado por Guido Reni para la iglesia de los Capuchinos de Roma (1635), pisotea a las huestes del infierno y blande su espada, enmarcado por el círculo que tras él forma caprichosamente el manto; los personajes monstruosos de la parte inferior se retuercen, a veces en posturas excesivamente forzadas, con evidentes defectos anatómicos pero con gran expresividad. En todos los casos mencionados se aprecia un cierto sentido «expansivo» (término utilizado por López Mu-



Fig. 2.

rías) en la efectista disposición de los ropajes ampulosos y rítmicos. Aún podríamos señalar otra interesante representación del arcángel en el retablo de Nuestra Señora del Pilar de la iglesia parroquial de San Lorenzo en Magallón (1688), atribuido como otras obras ya citadas de este mismo edificio al taller de Berdusán²⁴.

El ángel que presentamos blande la espada con la mano derecha mientras extiende la izquierda, en torsión algo forzada, sobre la cabeza del niño desnudo que le abraza en busca de su protección. Es un ángel que ofrece una actitud firme y que, al contrario de lo que sucede con los ejemplos descritos, se muestra estático, en posición frontal y con una mirada serena dirigida al espectador. El fondo es de paisaje abierto, aunque el estado del lienzo no permite una descripción más exhaustiva, pues se halla casi perdido. El tratamiento dado a la figura principal es casi retratístico, aunque el modelo de ángel mancebo e imberbe lo encontramos ya en el cuadro de la *Transverberación* de Funes, y de forma más evidente y en una fecha más próxima vuelve a aparecer en el personaje alado que da la comunión a san Buenaventura en uno de los lienzos de la magnífica serie pintada en 1693 para la capilla de San José o de los Duques de Villahermosa de la iglesia de la Inmaculada (Real Seminario de San Carlos Borromeo) en Zaragoza.

Iconográficamente lo hemos identificado como un ángel de la guarda, acompañante habitual de inocentes y justos. Tiene una cierta afinidad con representaciones del arcángel san Rafael, pues éste es el protector de jóvenes (como lo fue de Tobías), jefe de los ángeles custodios y, por tanto, el ángel custodio de toda la humanidad. El aspecto de todos los ángeles guardianes suele ser amable, sin atisbo de violencia (al contrario que san Miguel) pero con gesto seguro; sus ropas son de gran riqueza y se adornan con broches y prendedores. El tema, aunque extraño en Berdusán, se adaptaría bien a un encargo particular, dadas las cualidades protectoras y apotropaicas de estos seres divinos, así como su carácter de guía.

La obra está trabajada con toques muy sueltos y poca materia pictórica²⁵ con una tonalidad cálida y dorada muy acusada y los habituales efectos lumínicos en el cuerpo del niño, en las carnaciones del ángel y en pinceladas vibrantes de gran soltura en la túnica y las alas de éste. Casado Alcalde²⁶ habla en su artículo de este cuadro, sin ofrecer ilustra-

²⁴ÁLVARO ZAMORA y BORRÁS GUALIS, op. cit., p. 284-285.

²⁵LÓPEZ MURIAS, op. cit., p. 75. El autor analiza en la monografía citada la textura pobre de las obras de Berdusán, ocasionada según él por una ejecución rápida, lo que da a aquéllas una apariencia general de «lavado» pictórico.

²⁶CASADO ALCALDE, op. cit., p. 525.

ción del mismo; lo sitúa en la colección del señor Badarán (en realidad cónyuge de la propietaria) de Pamplona, lo data en 1661 (fecha que creemos se debe a una mala lectura), y lo califica como de muy poca calidad, atribuyendo estas deficiencias a la participación de un ayudante. Pensamos, por el contrario, que la factura descuidada y a veces poco consistente del maestro pueden ser propias de su última etapa artística y vital.

Obras de Berdusán en el Monasterio de Nuestra Señora del Pilar de Huesca

Se trata de un grupo formado por cuatro lienzos que fueron realizados con un plan de conjunto y que formaban parte de tres retablos (el mayor y dos laterales) que decoraban la iglesia del monasterio de Nuestra Señora del Pilar de madres capuchinas de Huesca. Antonio Durán Gudiol²⁷ recoge las noticias dadas por el P. Ramón de Huesca²⁸, también capuchino, referentes a la fundación del convento. Según estos datos, dicha fundación fue promovida por Ana María de Latrás, quien tras enviudar de su primo, el segundo conde de Plasencia (hijo de Pedro de la Nuza y Pocellos y de María Sanz de Latrás, tía de Ana María) ingresó en el convento de la orden en Zaragoza (1645) y dos años después consiguió la licencia del obispo de Huesca Esteban de Esmir y el permiso del Concejo oscense para la instalación en esta localidad, no sólo por ser hija de la ciudad, sino en señal de agradecimiento «por las honras que habían recibido de ella sus padres y abuelos, especialmente su hermano el conde de Atarés»²⁹. En un primer momento la sede fue la casa de la fundadora, de donde se trasladaron en 1652 a una casa adquirida en el Coso. La primera piedra recibió la bendición del obispo Fernando de Sada y Azcona el 13 de abril de 1668 y el conjunto conventual, dedicado a Santa María del Pilar, fue terminado en 1671³⁰. En los años siguientes a la conclusión de la obra y gracias a la munificencia de su principal benefactor, Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés, her-

²⁷ DURÁN GUDIOL, Antonio. *Iglesias y procesiones. Huesca, siglos XII-XVIII*. Zaragoza: Ibercaja, 1994, p. 72-73.

²⁸ HUESCA, Ramón de y ZARAGOZA, Lamberto. *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, 9 vols. Pamplona, 1780-1807, tomo VII, p. 104.

²⁹ MUR, Luis. Los Sanz de Latrás. *Linajes de Aragón*, tomo III, núm. 20, 15 de octubre. Huesca: Establecimiento Tipográfico de Leandro Pérez, 1912, p. 371.

³⁰ El convento se demolió en 1977 y de él únicamente se ha conservado —gracias a la presión popular que se opuso al derribo— la iglesia. Los bienes muebles que contenía fueron trasladados a la nueva sede de la comunidad, ubicada en la avenida Doctor Artero (carretera de Pamplona), tras la terminación de la nueva iglesia en 1970. Para más datos sobre la fundación, remitimos a la tesis doctoral que sobre la arquitectura religiosa oscense del s. XVII ha defendido recientemente M.^a Celia Fontana Calvo.

mano de la promotora³¹, se procedería a la decoración de sus dependencias. En su testamento el citado conde ordenó lo siguiente:

«Item por el mucho amor a mi hermana Sor Ana Maria Sanz de Latras religiosa fundadora del convento de la virgen del Pilar de las madres capuchinas de la presente ciudad de Huesca y por el buen afecto que he tenido siempre a dicho convento Dexo de gracia especial a dichas religiosas y convento ochocientas libras jaquesas las cuales quiero que hayan de servir y sirvan precisamente para la fabrica de la iglesia de las madres capuchinas»³².

Fue en el templo donde se ubicaron los retablos citados: el mayor, situado en el presbiterio, y dos laterales situados en el lado este de los brazos del transepto, de forma que los tres eran visibles de frente desde la nave y formaban una unidad visual e iconográfica, remarcada como veremos por la composición de las escenas. El retablo central, que ha sido recreado mediante un zócalo moderno de ladrillo, presenta un sobatabanco con dos emblemas (uno eucarístico y otro franciscano) que originalmente remataban los retablos laterales y que han venido a cubrir el hueco dejado por el altar y las gradas; una predela con cuatro tablas pintadas al óleo de escasa calidad (de izquierda a derecha: una abadesa, san Ramón Nonato, san Antonio y un san Francisco con el Niño Jesús); y un tabernáculo de tres puertas con esculturas, en relieve y exentas, rematado por una talla en madera dorada de santa Clara. El cuerpo central presenta, entre dos columnas salomónicas ricamente trabajadas con decoración vegetal, un gran lienzo (340 x 240 cms., aproximadamente) que representa la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los Convertidos* (Fig. 3). Está firmado y fechado: «VIC^[c] BE[RD]USAN, fa^t, 167[3?]» (parte inferior central, tras el sagrario), y aunque el estado general de conservación es bueno, algunas pérdidas de capa pictórica dificultan una correcta lectura de la inscripción.

³¹Juan Sanz de Latrás alcanzó gran fama y prestigio político y militar; en 1625 le fue concedido el condado de Atarés, juró el cargo de Diputado en Cortes en 1642 y murió en 1666. Según se dice en un documento referente a un «acto público de muerte» fechado el 13 de julio de 1670, «... en fecha 27 de agosto de 1666 se enfermó en las capuchinas don Juan de Latras conde de Atares recibio los sacramentos hico testamento recibio Pedro de Latre notario del número de Huesca». Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPH), Sección de Protocolos Notariales, notario Miguel Lardiés, protocolo núm. 1123, año 1670, folio 14 v.

³²AHPH, Sección de Protocolos notariales, notario Pedro Miguel Latre, protocolo núm. 1975, año 1666, fol. 333 r y v. Entre sus últimas voluntades estaba también el deseo de que su cuerpo fuera depositado en la iglesia del convento de las madres capuchinas «donde me sean hechos mi defuncion honras y demas sufragios» y que luego fueran trasladados sus restos a la iglesia parroquial de Xabierregay (Huesca), donde yacían su padre y su abuelo (fol. 64 v y 65 r). En el presbiterio de la antigua iglesia de las capuchinas se conservan sendas lápidas de Juan Sanz de Latrás y de su esposa.

La representación obedece a uno de los modelos básicos utilizados en la representación del tema, con la Virgen y el Niño sobre la columna actuando a modo de eje vertical y una línea de horizonte que marca el otro eje y que sirve de separación entre el grupo terrenal formado por Santiago y los Convertidos y el rompimiento de gloria con los ángeles músicos en la mitad superior, cuya agitación y diversidad de posturas contrastan con la actitud serena de la Virgen. El arrobamiento místico de los sorprendidos espectadores del milagro, la gradación de planos mediante la reducción tonal y la técnica difusa y abocetada que se opera en profundidad (igual que sucede en la escena celeste), así como los tipos iconográficos (especialmente de los personajes que ocupan el primer plano) nos remiten a algunas obras en las que Berdusán trabajaba por esas mismas fechas, como *La Conversión del duque Guillermo de Aquitania* (Monasterio de Veruela, 1671-1673)³³. Interesa también destacar la evolución de la técnica, especialmente en el aspecto compositivo, que se produce en el arte de Berdusán y que se manifiesta al comparar esta obra con escenas de esquema similar, como ocurre con la *Venida del Espíritu Santo* del altar homónimo en la catedral de Tudela, fechable a comienzos de los años sesenta, uno de cuyos personajes (el anciano que tapa sus ojos para no ser deslumbrado, situado a la derecha) vuelve a aparecer en el cuadro de la Virgen del Pilar con un gesto mucho más suelto y expresivo.

El retablo se coronaba con un magnífico *Calvario*, óleo sobre lienzo de 210 × 162 cms. que actualmente se conserva en el rellano de una escalera de la clausura; la rica decoración que lo enmarcaba fue vendida en fecha imprecisa³⁴. Presenta un Cristo de cuatro clavos entre la Virgen (a su derecha) y san Juan (a su izquierda), con un fondo de paisaje.

Los retablos laterales, cuya mazonería no se ha conservado, eran, a juzgar por los testimonios orales de las hermanas capuchinas, de las mismas trazas aunque de menor tamaño que el principal; el que se situaba en el lado de la Epístola tenía en su cuerpo central un lienzo de *Santa Clara*, de 210 × 132 cms., que actualmente se guarda en el claustro; la santa aparece representada de pie y girada hacia la izquierda (es decir, hacia el retablo mayor), con hábito franciscano y sosteniendo la custodia con sus dos manos, escena que es presenciada por dos querubines que asoman entre nubes. La obra sufrió algunos desperfectos durante la guerra civil y hubo de ser restaurada; en esta desafortunada in-

³³ *Id.* *supra* y nota 15.

³⁴ NAVAL MAS, Antonio y NAVAL MAS, Joaquín. *Inventario Artístico de Huesca y su Provincia*, 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, p. 139-144. En esta publicación se citan las obras de las Capuchinas, atribuyéndolas sin más argumentos a Verdusán (sic). Respecto al ático, se dice que su estructura de madera fue llevada a Pamplona.

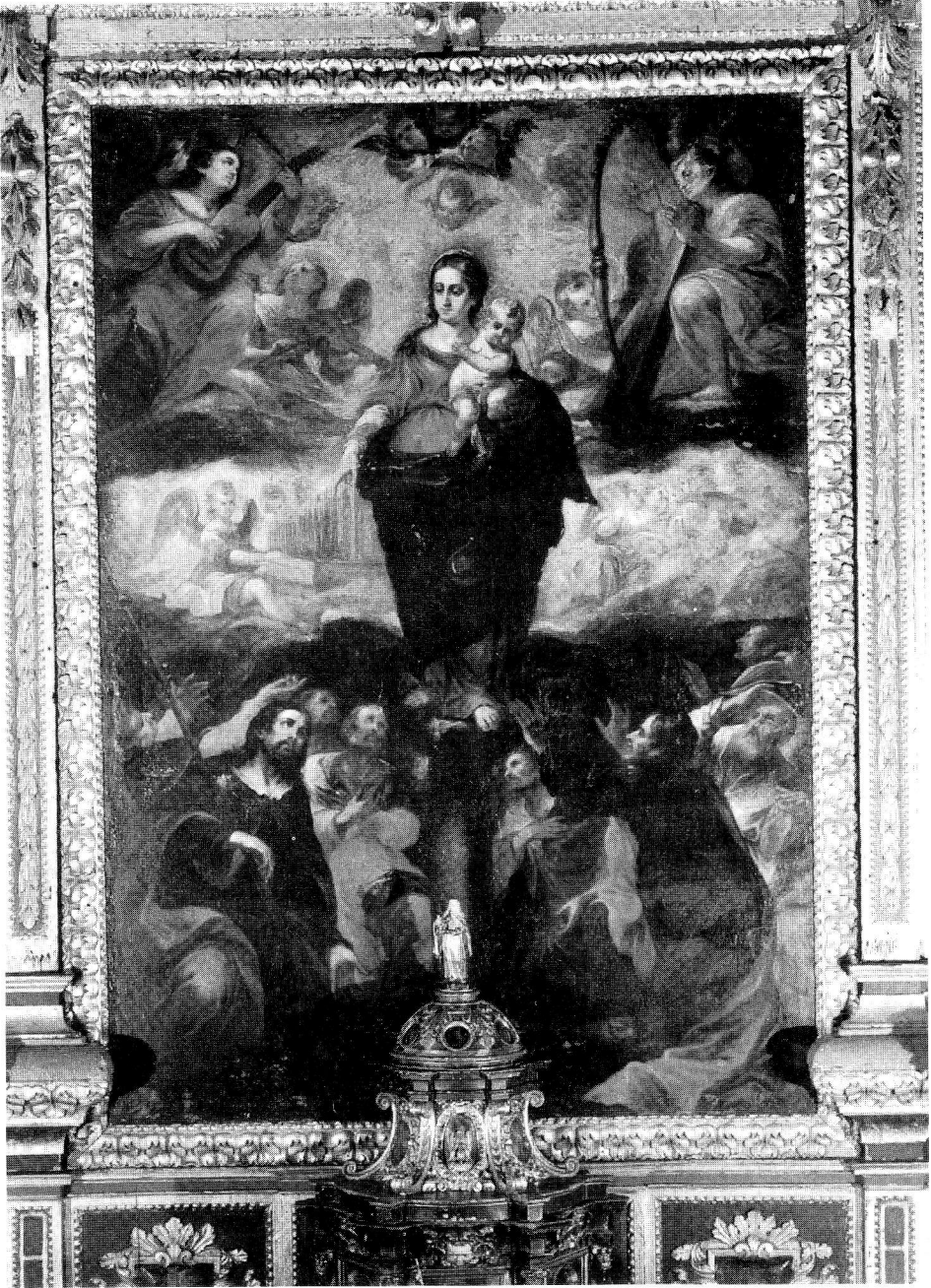


Fig. 3.

tervención se adhirió el lienzo a una tabla, lo que ha producido manchas y otros efectos de difícil reparación. El otro retablo estaba presidido por un lienzo de *San Francisco* de Asís, de 203 × 130 cms., que actualmente se sitúa en el coro de la iglesia³⁵; el santo aparece en forzada torsión hacia la derecha (también hacia el retablo mayor), con los estigmas en pies y manos y contempla extasiado un crucifijo. En el suelo, un libro abierto y una calavera, y fondo de paisaje de gran calidad. Dada la unidad del conjunto, se deduce un encargo común y, por tanto, idéntica cronología.

Respecto a ésta, recordemos que Ricardo del Arco atribuye a Berdusán y fecha en 1672 el lienzo que ocupa el cuerpo central del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo y San Martín de Huesca³⁶. Es un lienzo de gran tamaño que representa el tema de la *Asunción*, en una composición agitada donde aparecen algunos elementos y tipos extraños al arte de Berdusán, lo que denota la copia literal de un modelo. De la relación profesional del pintor con esta ciudad existen algunos ejemplos ubicados en la catedral³⁷, pero quedan todavía bastantes incógnitas por resolver, entre ellas la autoría de los cuadros del retablo de la Virgen del Pilar en la basílica de San Lorenzo³⁸ y la de los lienzos del retablo de San Martín, en la capilla homónima (lado de la Epístola, junto al transepto) de la Seo oscense³⁹. Respecto a los

³⁵La obra formó parte de la exposición *Signos* (II). En el estudio del catálogo, realizado por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, se cita también el lienzo de Santa Clara, al que califica como más «tradicional», y dice que ambos estuvieron en tiempos en altares simétricos de la iglesia, aunque omite la existencia del retablo principal. Lo fecha h. 1690, adscribiéndolo pues a la última fase de su producción, y lo relaciona con las obras del convento de las Capuchinas de Tudela (1696), así como con algunos rasgos del estilo del pintor Francisco Camilo, subrayando de esta forma la todavía poco conocida pero evidente formación madrileña de Berdusán. Ver lo anterior en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *San Francisco de Asís. Estudio para el catálogo de la exposición Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Zaragoza: Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, 1994, p. 300-301. En el mismo catálogo, este autor ha realizado una completa síntesis de «La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón».

³⁶ARCO Y GARAY (1954), op. cit., p. 68-70. También atribuido a Verdusán (sic) en NAVAL MAS, op. cit., p. 88. No ha sido posible ver esta obra debido a los trabajos de restauración que se llevan a cabo en la iglesia, y por tanto no se ha podido comprobar la existencia de inscripciones en el lienzo.

³⁷Dejamos para otra ocasión el estudio de la cúpula, las pechinas y los lienzos de los retablos laterales de la capilla de San Joaquín y los dos grandes lienzos que cubren las paredes laterales de la popular capilla del Santo Cristo de los Milagros. Remitimos al mencionado estado de la cuestión preparado por el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis (ver nota 5).

³⁸La atribución de los cuadros de San Lorenzo se da por segura en ARCO Y GARAY, Ricardo del. *Catálogo Monumental de España. Huesca*. Madrid, CSIC, Instituto «Diego Velázquez», 1942, p. 134. También se apunta en IGUACEN BORAU, Damián. *La Basílica de San Lorenzo de Huesca*. Huesca, 1969, p. 105-106. Esta atribución se pone en duda en CASADO ALCALDE, op. cit., p. 532-533 (nota 31); y en LÓPEZ MURIAS, op. cit., p. 155-156.

³⁹Estas obras, cuya autoría se adjudica a Berdusán en ARCO Y GARAY (1954), op. cit., p. 64, aparecen como «atribuidas a Verdusán (sic) o a su círculo» en NAVAL MAS, op. cit., p. 36-37. Y de la misma forma en DURÁN GUDIOL, Antonio. *Historia de la Catedral de Huesca*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, p. 222.

primeros, pensamos que la adscripción al pintor ejeano tendría que ser definitivamente desechada, pues presentan rasgos formales muy alejados de su estilo. Por contra, la pintura del retablo de San Martín (una *Glorificación de San Martín de Tours* en el cuerpo central y *San Simón y San Judas* en el remate) le debe quedar definitivamente adjudicada, por cuanto en el transcurso de esta investigación hemos hallado su firma en el lienzo principal: «Vicente Ber / dusan, fa¹, 1671» (ángulo inferior izquierdo). La obra presenta a san Martín, de pie, ataviado de obispo; la composición se completa con dos escenas que remiten a episodios hagiográficos: san Martín a caballo partiendo su capa con un mendigo y el sueño del santo; en la parte superior, un rompimiento de gloria con una escena de ángeles músicos de gran calidad similar a la de las Capuchinas. Otro interesante dato es apuntado por Ricardo del Arco⁴⁰, quien dice que «los patronos de la capilla [de San Martín] y del beneficio, fueron, al parecer, los condes de Atarés [...]». Esta afirmación del erudito oscense parece basarse exclusivamente en el análisis heráldico de los dos escudos que campean en el remate del retablo de San Martín, a ambos lados del lienzo de los santos Simón y Judas. El de la izquierda presenta los cuatro bastones gules de Aragón, que son las armas de los Sanz de Latrás, y el de la derecha tres chevrones de plata en campo azul, correspondiente a la casa de Agullana (en algunas fuentes Augullana). Según estos datos, los benefactores de esta capilla pudieron ser el mencionado Juan Sanz de Latrás, conde de Atarés, y su segunda esposa Magdalena Sanz de Latrás y Agullana, hija de Martín Sanz de Latrás (que a su vez era tío de su esposo) y de Leonor de Agullana de Sarriera⁴¹. La actividad de mecenazgo y beneficencia de los Sanz de Latrás ha sido ya suficientemente probada, pero no fue menos importante la de los Agullana; de hecho, Magdalena Sanz de Latrás no hacía sino continuar una tradición familiar iniciada por un tío de su madre, Jaime de Agullana, chanciller de Cataluña, quien a su muerte dejó «... ochocientos escudos de renta anual para que se invirtieran en objetos sagrados para el culto, con la obligación de que en ellos se pusieran los blasones de la casa, a fin de que a sus descendientes pudiera servir de estímulo el realizar actos de piedad»⁴².

⁴⁰ ARCO Y GARAY, Ricardo del. *La catedral de Huesca*. Huesca: Imprenta «Editorial V. Campo», 1924, p. 94.

⁴¹ MUR, op. cit., p. 369-371. Para más datos sobre los donantes, remitimos a la tesis doctoral inédita de M.^a Celia Fontana Calvo (ver nota 30).

⁴² MUR, op. cit., p. 369-370.