

Las pinturas en la capilla de San Pedro Mártir de la iglesia de Pinseque (Zaragoza): un ciclo alegórico en torno al santo de Verona

The paintings of the chapel of Saint Peter Martyr
of the church of Pinseque (Saragossa): an allegorical cycle
about the Italian saint

JUAN CARLOS CALVO ASENSIO*

Resumen

La cofradía de San Pedro Mártir de Verona, fundada en Pinseque (Zaragoza) en 1664, necesitada de un espacio para las reuniones y la custodia de la imagen del patrón, alzó una capilla a mediados del siglo XVIII en el templo de su localidad. El espacio cuenta con un pensado mensaje simbólico destinado a ensalzar las glorias y bondades del mártir italiano. Analizamos el ciclo, que cuenta con interesantes paralelos nacionales e internacionales y que retoma el ejemplo de la tumba medieval del personaje, donde la alegoría ayuda a reforzar el ciclo hagiográfico.

Palabras clave

Pintura barroca aragonesa, Ana María Herrera, Estudios de iconografía e iconología, Cultos cívicos.

Abstract

The Confraternity of Saint Peter Martyr of Verona, founded in Pinseque (Saragossa) in 1664, needed a space for its meetings and the custody of the image of the saint patron. That's why they paid the construction of a chapel in the church of their town in the middle of the 18th century. This space contains a symbolic message that describes the glories of the Italian martyr. We study this cycle, its national and international parallels, and the example of the medieval tomb of Saint Peter Martyr, where the allegory adds new meanings to the hagiography.

Keywords

Aragonese Baroque painting, Ana María Herrera, Studies in iconography and iconology, Civic religion.

* * * * *

* Contratado predoctoral del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: juancarloscalvo@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3705-1138>.

El presente trabajo es la adaptación del informe histórico-artístico para la restauración de esta capilla, que tuvo lugar entre noviembre y enero de 2022-2023. Además, se inserta dentro del grupo de investigación de referencia *Vestigium* de la Universidad de Zaragoza (H19_20R). Agradezco a M^a Ángeles Cortés, restauradora, la buena disposición con la investigación y a José Ignacio Calvo Ruata los comentarios que ayudaron a mejorar el texto.

La capilla de San Pedro Mártir de la iglesia de Pinseque, un espacio dieciochesco en un templo renacentista

En la actualidad, son pocos los estudios dedicados a la iglesia de Pinseque, la mayoría contenidos en catálogos documentales e inventarios patrimoniales. El primero fue el del historiador Francisco Abbad Ríos, quien aludió a ella en el tomo de Zaragoza del *Catálogo monumental de España* publicado en 1957, datando erróneamente la capilla de San Pedro Mártir en el siglo XVII.¹

El capellán Ángel Bolsas Velázquez analizó el templo acudiendo a la documentación parroquial en un libro sobre las localidades de Pinseque y Peramán editado en 1986. Periodizó la realización del inmueble en distintas etapas entre el Quinientos y el Ochocientos estudiando los libros de la cofradía de San Pedro Mártir del municipio, asociación que estuvo implicada en la construcción de la capilla homónima. En su texto fechó con precisión el espacio, iniciado en 1733 e inaugurado en 1741, y la realización de las pinturas que lo decoran (1736). Igualmente, consiguió identificar a la mujer que cobró esta decoración, llamada Ana María Herrera.²

En 1991 Gonzalo Borrás Gualis dedicó un comentario al inmueble en el segundo volumen del *Inventario artístico de Zaragoza y su Provincia*. El autor identificó el sentido alegórico de la capilla que nos ocupa y de algunas de sus figuras, relacionándola con la Orden Dominicana, y asoció los escudos de las pechinas a los condes de Atarés.³

Otros estudios generales de la Comarca de la Ribera Alta del Ebro, como el coordinado por Miguel Hermoso Cuesta y Mónica Vázquez Astorga, publicado dentro de la *Colección Territorio-Comarcas de Aragón* en 2005, han subrayado la pertenencia de este templo a una tipología de iglesia renacentista habitual en la zona, por ejemplo, las parroquiales de San Martín de Tours en Grisén y de San Andrés en Torres de Berrellén, cronológicamente muy cercanas.⁴

Finalmente, en 2006, Carmen León Pacheco desveló una noticia documental del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza.

¹ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo monumental de España: Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 204.

² BOLSAS VELÁZQUEZ, Á., *Pinseque. Peramán*, Zaragoza, Gráficas Cinca, 1986.

³ BORRÁS GUALIS, G. M. (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su Provincia. Partido Judicial de Zaragoza*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, tomo II, pp. 232-238.

⁴ HERMOSO CUESTA, M. y VÁZQUEZ ASTORGA, M. (dirs.), *Colección Territorio: Comarca de Ribera Alta del Ebro*, Zaragoza, Diputación General de Aragón y Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2005, pp. 148-149.



Fig. 1. Iglesia de San Pedro de Verona de Pinseque. Fotografía: el autor.

En ella se alude a una intervención indeterminada en la torre del templo en 1629 por Pedro Urtún, albañil vecino de Alagón.⁵

La capilla de San Pedro Mártir está ubicada en la iglesia del mismo nombre en la localidad de Pinseque, municipio emplazado a 20 kilómetros de Zaragoza en las riberas de los ríos Jalón y Ebro. El templo, que hasta el siglo XIX se dedicaba a Nuestra Señora de los Ángeles, es de dimensiones reducidas y responde a los modelos arquitectónicos típicos de la época en la que se erigió, el siglo XVI [fig. 1]. Consta de dos tramos, cuyas intersecciones en las claves se resolvieron sin decoración, como sucede con las ménsulas desde las que arrancan los nervios, y junto con la cabecera de perfil poligonal, se cierran con bóveda estrellada.⁶ Cuenta con coro alto en los pies, coincidiendo con la torre y la entrada al edificio, una solución habitual en la arquitectura renacentista, presente de norte a sur en Aragón.⁷

La torre es de ladrillo, de dos cuerpos, el primero cuadrangular, edificado en el siglo XVI, contemporáneamente al resto del templo, y el segundo de perfil octogonal, añadido en el siglo XVIII como recrecimiento para tornarla más esbelta.⁸ Antes de su conclusión precisó de algunas reparaciones, pues en 1629, Pedro Urtún, albañil vecino de Alagón, cobró 800 sueldos de Jerónimo Virto de Vera, infanzón y mercader, vecino de Zaragoza, por intervenir en ella, en los tejados y el porticado del templo.⁹

La cronología que se ha propuesto para la construcción del inmueble, mediados del siglo XVI, nos parece acertada puesto que las visitas pastorales efectuadas durante el mandato de Hernando de Aragón, entre 1543 y 1554, revelan que el visitador diocesano al acceder al templo de Pinseque demandó *repar[ar] la iglesia dentro un año*. De la misma forma, para dotar convenientemente el interior, hizo *mercar* una cruz, una casulla, *ropa* (sin especificar qué tipo), unos manteles, una capita y un arca para la sacristía.¹⁰

En la siguiente visura del edificio, que se efectuó el 11 de marzo de 1566, el visitador reseñó que la misa se celebraba sobre un altar de madera *en una sala como una alcoba* que funcionaba como capilla, decorada con *una lapida buena, 3 manteles, sus corporales, cobertor de mero i delante altar de*

⁵ LEÓN PACHECO, C., *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. 1628-1630*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2006, p. 169, doc. 6-8300(8948).

⁶ BOLSAS VELÁZQUEZ, Á., *Pinseque. Peramán...*, *op. cit.*, p. 41, y MILLÁN GIL, J. y SEBASTIÁN FRANCO, P. (dirs.), *Informe de estado actual de San Pedro Mártir de Verona de Pinseque. Junio 2020*, s.f., s.l.

⁷ Véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Instituto de Estudios Turoleses, 2005.

⁸ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de...*, *op. cit.*, 1957, p. 204.

⁹ LEÓN PACHECO, C., *Las artes en...*, *op. cit.*, p. 169, doc. 6-8300(8948).

¹⁰ Archivo Diocesano de Zaragoza [A.D.Z.], Visitas pastorales, 1543-1554, sig. 2.1, f. 154 v. (Zaragoza, 1543-1554).

terciopelo carmesi. El espacio cobijaba un retablo *de pinzel* con la Epifanía como imagen titular.¹¹ El carácter temporal que parece tener esta *alcoba* para las celebraciones podría indicar que entonces todavía se prolongaban las labores de reforma, aunque el estilo arquitectónico del conjunto indica que no debieron de retrasarse mucho más.

El capellán e historiador local Ángel Bolsas Velázquez, basándose en el estudio del archivo parroquial, dividió la construcción del templo en tres etapas. Según el autor, en 1550 se acometió la nave hasta la altura del coro. Este último se añadió con posterioridad, en una reforma en 1576, momento en el que también se abriría la entrada lateral y se iniciaría la torre. Finalmente, en la década de 1730 se erigió la capilla de San Pedro Mártir, inaugurada en 1741, y el remate del campanario (1749).¹²

Desgraciadamente, las visitas pastorales cesaraugustanas no aportan pistas sobre otras intervenciones arquitectónicas o relativas a la capilla objeto de estudio. El documento más revelador al respecto es una descripción del templo realizada en 1771 por mandato del arzobispo Juan Saenz de Buruaga, instante en el que ya presentaba el semblante actual, pero con sus bienes muebles todavía conservados.¹³

La capilla de San Pedro Mártir, por lo tanto, es un añadido dieciochesco a una obra renacentista. Como hemos avanzado, tradicionalmente se ha datado entre 1733 y 1741 atendiendo al análisis de la documentación pinsequera. Su construcción fue iniciativa de la cofradía de San Pedro Mártir de la localidad, fundada en 1664 y con sus estatutos confirmados en 1666 por Jerónimo Miguel, chantre de la Seo de Zaragoza. Necesitados de espacio, en 1733 el obispo auxiliar de Zaragoza, Gregorio Galindo, concedió licencia a la cofradía para edificar una capilla dedicada al mártir italiano [fig. 2].¹⁴

El culto a San Pedro Mártir está presente en numerosos municipios aragoneses, donde se localizan iglesias, capillas o imágenes alzadas en su honor con bastante frecuencia.¹⁵ Desde el siglo XIII se produjo un establecimiento continuado de la Orden Dominica en la península Ibérica que favoreció la rápida difusión de sus santos. Solo en Aragón, a inicios del Seiscientos, se contaban quince conventos, dos casas, un colegio y seis monasterios de monjas, como bien refleja el *Memorial de la provincia*

¹¹ A.D.Z., Visitas pastorales, 1565-1574, sig. 3.1, f. 34 r, (Zaragoza, 1565-1574).

¹² BOLSAS VELÁZQUEZ, Á., *Pinseque. Peramán...*, *op. cit.*, p. 44.

¹³ A.D.Z., Visitas pastorales, 1771-74, sig. 17.1, ff. 496 r-497 v, (Zaragoza, 1771-1774). La visita pastoral anterior a la citada, fechada entre 1745 y 1749, es la que más datos podría arrojar al respecto, pero es parca en información.

¹⁴ BOLSAS VELÁZQUEZ, Á., *Pinseque. Peramán...*, *op. cit.*, pp. 82-85.

¹⁵ Véanse las que se mencionan en SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, y ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de...*, *op. cit.*



*Fig. 2. ¿Ana María Herrera (pintura)?, capilla de San Pedro Mártir.
Fotografía: M^a Ángeles Cortés.*

de Aragón enviado a Roma por el padre fray Rafael Rifós en 1613.¹⁶ Un foco destacado de la devoción al santo fue el convento de Predicadores de Zaragoza, donde, al menos desde 1422, se organizó una cofradía en su nombre, reestructurada en el siglo XVII para convertirse en la Hermandad del Santo Oficio de la Inquisición.¹⁷

La agrupación pinsequera constituye uno de estos establecimientos cívico-religiosos que demuestran la popularidad del personaje incluso en cronologías tardías. Sus libros de cuentas, analizados por Ángel Bolsas Velázquez, indican que en 1736 las pinturas que adornan la capilla del patrón estaban concluidas. Fueron cobradas por Ana María Herrera, mujer de la cual desconocemos otros datos adicionales con los que poder trazar una biografía. No sabemos cuál fue su grado de implicación, si fue la artista ejecutora o quizás la viuda o hija del maestro encargado de la tarea. Si se consiguiese demostrar que fue la artífice, se trataría de la primera pintora aragonesa de la Edad Moderna a la que se le puede imputar obra con certeza, pues la producción de aquellas mujeres que conocemos a través de la documentación queda en la sombra por el circuito laboral y comercial al que quedaban circunscritas como esposas o descendientes de maestros pintores.¹⁸

Cinco años más tarde, el 15 de agosto de 1741, el espacio fue bendecido y quedó inaugurado. En su interior se instaló una imagen de madera policromada del patrón concluida en 1721 que costó 26 cahices y 8 hanegas de trigo.¹⁹ La cercana cronología de la escultura indica que la idea original debió de ser la de cobijarla decentemente, hecho que explica la temática de las representaciones de los muros, ejemplificadoras del martirio y las virtudes del personaje. En la actualidad se decora con altares neogóticos que deben de corresponder con las reformas continuadas del templo en los siglos XIX y XX como consecuencia de los destrozos ocasionados en la Guerra de Independencia.²⁰

¹⁶ COLLELL COSTA, A., "Ayer de la provincia Dominicana de Aragón", *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 39, 2, 1966, pp. 217-255, y ESPONERA CERDÁN, A. y GARCÍA GIMÉNEZ, C. M., "Fuentes para el estudio del convento de Predicadores de Zaragoza", *Jerónimo Zurita*, 99, 2021, pp. 217-241.

¹⁷ PASAMAR LÁZARO, J. E., "Inquisición en Aragón: La Cofradía de San Pedro Mártir de Verona", *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, 5, 1996, pp. 303-316.

¹⁸ VICENTE ROMEO, Á., "Pintoras en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XVII: Paula Ferrer de Lanuza, María La Res, María de Ribera y Urzanqui y Pabla 'la pintora'", *Ars Bilduma*, 12, 2022, pp. 39-55, <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.23705>, y CARRETERO CALVO, R., "El pincel y la pluma en la clausura carmelitana aragonesa: Ana de la Madre de Dios (1570-1638), madre del Beato Juan de Palafox", en García Herrero, M. del C. y Gállego Franco, H. (eds.), *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia*, Zaragoza, Icaria, 2018, pp. 465-480.

¹⁹ BOLSAS VELÁZQUEZ, Á., *Pinseque. Peramán...*, *op. cit.*, pp. 81-85. La imagen fue restaurada en 1914 por los hermanos Albareda.

²⁰ *Ibidem*, pp. 48-57.

También debieron de contribuir económicamente con la obra los marqueses de Villalba, señores temporales de la villa, pues en las pechinas sobre estucos con relieves de angelotes entre decoración de rocalla se incluyó su heráldica. Los dos escudos pertenecen a Manuel de Villanueva y Ximénez Cerdán (Madrid, 1686-Zaragoza, 1768), marqués de Villalba y Peramán, comendador de Santibáñez y miembro de la Orden de Alcántara, y a su segunda esposa Josefa Mariana de Urriés y Urriés, nacida en Pamplona, con quien contrajo matrimonio en 1727.²¹ Él era descendiente de una familia de protonotarios al servicio de la monarquía hispánica, los Villanueva, que obtuvieron el título de marqueses en 1661. Emparentados con los Fernández de Heredia y los Ximénez de Aragüés, mediante políticas matrimoniales consiguieron hermanarse con los Terrer de Valenzuela, cuya casa dio a Aragón prelados de relevancia, como el obispo Martín Terrer. El miembro más destacado del linaje fue Jerónimo de Villanueva, secretario de Felipe IV y fundador del convento de San Plácido de Madrid.²² Josefa Mariana, por su parte, perteneció a una poderosa familia oscense que remonta sus orígenes a la monarquía francesa. Los Urriés sirvieron desde antaño a los monarcas aragoneses, la casa de Austria y los Borbones. Estos últimos les nombraron marqueses de Ayerbe en 1750.²³

El escudo perteneciente al prohombre cuenta con nueve cuarteles: el primero con castillo sobre campo de gules de los Villanueva; el segundo con flor de lis sobre monte con dos gallos simulando la bordura jaquelada de los Cerdán de Escatrón, a su vez, escudo municipal de Pinseque; el tercero, mantelado con dos estrellas de ocho puntas ocupando la zona superior y una pera en la inferior de los Clemente, en este caso de la rama de Embún; el cuarto con cinco torres sobre campo azul de los Fernández de Heredia; el quinto partido con bandas de gules sobre campo de oro en una de las mitades y dos lobos sables en la otra; el sexto compuesto a partir de estrellas de doce puntas en campo azul y con bordura jaquelada de gules y sable; el séptimo, de Aragón, conteniendo cuatro palos de gules en campo de oro; el octavo con tres cipreses sinoples de tamaño decreciente, tal vez de la familia Cebrián de Alagón; y el noveno con cadena dorada sobre fondo de gules de Navarra. El exorno se rodea de cuatro

²¹ MOGROBEJO, E., *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*, Bilbao, Mogrobejo-Zabala, 1995, vol. 10, p. 121.

²² SÁNCHEZ DURÁN, Á., “Gobierno y redes clientelares en la Monarquía Hispánica de Felipe IV: el protonotario Jerónimo de Villanueva y la Corona de Aragón (1626-1643)”, *Pedralbes*, 36, 2016, pp. 249-299, y DÍAZ MORENO, F., “La iglesia y convento de San Plácido de Madrid: proceso constructivo y destructivo”, *Madrid: Revista de Arte, Geografía e Historia*, 3, 2000, pp. 497-512.

²³ BROTO APARICIO, S., “Los Urriés, un noble linaje altoaragonés”, *Hidalguía*, 315, 2006, pp. 163-176.

flores de lis aludiendo a la pertenencia de su propietario a la Orden de Alcántara. Cuenta con la corona de marqués y un ave como timbre.²⁴

El segundo escudo se compone de nueve cuarteles y su forma oval nos indica que pertenece a una mujer casada. El primero, cuartelado en cruz, combina dos palos de gules sobre fondo de plata con esmaltes de gules de la familia Urriés; el segundo es un simple campo dorado de Aybar; el tercero, cortado, con flor de lis de oro sobre campo azul y cuatro barras de gules sobre campo de oro; en el cuarto se emplazan dos lobos sables sobre campo de gules, quizás de Gurrea; el quinto, cuartelado en cruz, alterna tres palos de gules sobre fondo de plata y campo de gules de los Urriés; el sexto consta de cuatro palos de gules sobre fondo de oro de Aragón; el séptimo de una estrella de ocho puntas en campo azul de Castro y Pinós; el octavo incluye cuatro fajas de gules en campo de oro; y el noveno es la cadena de oro sobre fondo de gules de Navarra. Como el anterior, aparece timbrado por la corona de marquesa.²⁵

San Pedro Mártir, ejemplo de santo virtuoso en la literatura y las artes plásticas

Las iglesias florentinas de Santa Maria Novella y del Seminario Maggiore conservan las que posiblemente sean las representaciones más antiguas del martirio de San Pedro de Verona. En dos frescos de composición similar, fechados a comienzos del Trecento, quedó fijado un detalle de la iconografía del santo que reaparece con asiduidad en imágenes más tardías. Pedro, arrodillado, se prepara para recibir la cuchillada del verdugo e, incluso antes del golpe de gracia, es acogido con honores en el Cielo. Un ángel irrumpe en la escena ofreciéndole la *corona aureola*, el triple galardón por sus cualidades de virgen, mártir y confesor. La inmediatez en el reconocimiento de sus obras se hizo efectivo en el proceso de investigación para su canonización, la más rápida de la historia hasta la fecha. La documentación recabada insistía en las cualidades excelsas del dominico, aspecto que también se resaltó en su tumba monumental en Milán, donde ocho personificaciones de las Virtudes elevan el arca pétrea que contiene sus restos.²⁶ Su figura sería incluso comparada con Cristo y,

²⁴ NICOLÁS Y MINUÉ SÁNCHEZ, A. J., “Heráldica de familias de Aragón entresacadas del armorial de Vicencio Juan de Lastanosa (s. XVII)”, *Emblemata*, 15, 2009, pp. 297-327, y CASTÁN Y ALEGRE, M. A., “Los señoríos temporales de Pinseque, La Zaida, Torres de Berrellén y El Castellar”, *Hidalguía*, 296, 2003, pp. 49-70.

²⁵ BROTO APARICIO, S., “Los Urriés, un...”, *op. cit.*, pp. 163-176.

²⁶ Como han resaltado los historiadores encargados de investigar los procesos de canonización en la Edad Media, en esta época no solo se tenían en cuenta los milagros obrados, sino también los *méritos espirituales* y las *virtudes morales*, aspecto que se filtrará también a las artes. Véase LARMON

por sus esfuerzos para erradicar el catarismo en un contexto en el que la heterodoxia quería ser combatida, su culto se difundió con rapidez como ejemplo moral de *pietate fidei et obediencia ecclesie Romane*.²⁷

San Pedro Mártir nació en Verona hacia 1203 y, según sus biógrafos, procedía de una familia cátara. Los historiadores dedicados al análisis de las fuentes inquisitoriales italianas han atestiguado la presencia de *domus catharorum* o *domus pro hereticis* en la ciudad durante el siglo XIII. La laxa acción de la Inquisición hasta bien entrada la centuria como institución recién constituida que todavía se estaba definiendo permitió la extensión del fenómeno y justifica la movilización de religiosos mendicantes, como nuestro personaje, para promover la conversión de herejes.²⁸

Las fuentes literarias destacan que Pedro demostró entereza en sus creencias desde niño y que forjó su personalidad a través de la *imitatio Christi*. Se cree que se formó en la Universidad de Bolonia, donde entró en contacto con Santo Domingo. La influencia que el ilustre dominico ejercería en él influyó en su acceso a la Orden de Predicadores en torno al año 1221. En aquel instante comenzó la labor principal de su vida: la lucha contra la apostasía. En 1232 fue nombrado Inquisidor General de Italia por Gregorio IX, contexto en el que los investigadores han podido rescatar el primer dato fehaciente del personaje, en concreto como intervisor en un juicio contra los hermanos Pace y Barone en Florencia en el año 1245. Cumpliendo con su tarea inquisitorial viajó por el norte de Italia, especialmente en las regiones de Lombardía y Toscana, ayudando a la organización de confraternidades y a la fundación de conventos. Fue asesinado en 1252 por un grupo cátaro en el monte Barlassina cuando se desplazaba desde Milán a Como. Inocencio IV lo canonizó en 1253 a través de la bula *Magnis et crebris* en un proceso que no llegó al año de duración. Las biografías tempranas del mártir, como la historia general de la Orden de Gerardo de Frachet titulada *Vitae fratrum* (ca. 1259); la *Leyenda Áurea* de Jacopo della Voragine (ca. 1260-1267) o la *Legenda Sancti Petri Martyris* de Tommaso Agni da Lentino (ca. 1270), ponen de relieve sus dotes como predicador e inflexible fe.²⁹

PETERSON, J., "The politics of sanctity in thirteenth-century Ferrara", *Traditio*, 63, 2008, pp. 307-326, <https://www.jstor.org/stable/27832084>.

²⁷ CALDWELL, C., "Peter Martyr: The Inquisitor as Saint", *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 31, 1, 2000, pp. 137-174, espec. p. 149.

²⁸ VARANINI, G. M., "Minima hereticalia. Schede d'archivio veronesi (sec. XII-XIII)", *Reti Medievali Rivista*, 6, 2, 2005, pp. 1-18, <https://doi.org/10.6092/1593-2214/191>.

²⁹ GÓMEZ-CHACÓN, D. L., "San Pedro Mártir de Verona", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11, 2014, pp. 79-96; PROUDLO, D. S., "Mothers and the Martyr: The Unlikely Patronage of a Medieval Dominican Preacher", *Journal of the History of Sexuality*, 21/2, 2012, pp. 313-324, y https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-verona-santo_%28Dizionario-Biografico%29/, (fecha de consulta: 28-XII-2022).

En 1256, la Orden aprobó en capítulo que se representaran imágenes del monje en sus casas (*et quod ymagines eorum in locis congruentibus depingantur*) y, a partir de las fuentes textuales, empezaron a difundirse los episodios más importantes de su vida.³⁰ El ejemplo de la iglesia de Pinseque es una manifestación tardía en cronología, pero que retoma algunos *topoi* de la tradición literaria y artística. La bóveda, pese a la torpeza de su ejecución que la convierte en una obra muy popular, posee un interés iconográfico, pues enseña los atributos de San Pedro asociados con determinadas virtudes o cualidades seleccionadas para remarcar aspectos del santoral del religioso. Esto denota la presencia de un iconógrafo que debía de estar familiarizado con la literatura del personaje y el uso de la alegoría. Posiblemente se tratase de un miembro de la cofradía de San Pedro de Pinseque, confraternidad que, como hemos explicado, pagó la edificación del espacio y se encargó de su mantenimiento.

Quien o quienes idearon el programa quizás tuvieron en mente otras obras de arte en las que también se emplearon recursos similares. El ejemplo primigenio es el sarcófago que contiene los restos del dominico en la iglesia de Sant' Eustorgio de Milán [fig. 3]. Ejecutado por el escultor pisano Giovanni di Balduccio en 1339, el arca ostenta, en palabras de historiadores, *el programa iconográfico más elaborado de una tumba italiana de finales del siglo XIII e inicios del XIV*.³¹ Sus relieves se refieren a milagros obrados por Pedro de Verona, los instantes del martirio, el funeral, la canonización y el traslado del cuerpo del difunto. Sin embargo,



Fig. 3. Giovanni di Balduccio, tumba de San Pedro Mártir, iglesia de Sant' Eustorgio de Milán, 1339. Fotografía: Sailko (Wikimedia Commons).

³⁰ CALDWELL, C., "Peter Martyr: The...", *op. cit.*, p. 145.

³¹ MOSKOWITZ, A., "Giovanni di Balduccio's Arca di San Pietro Martire: form and Function", *Arte Lombarda*, 96-97, 1991, pp. 7-18.

nos interesa cómo toda la estructura pétreo se sostiene sobre columnas-cariátide de las Virtudes, entendidas entonces como aquellas cualidades que el hombre debía cultivar para aspirar a la salvación y modeladoras del comportamiento del individuo.³²

En el arca milanesa aparecen ocho: las Virtudes Cardinales (*Yhustitia, Temperantia, Fortitudo y Prudentia*); Teologales (*Spes, Fides y Charitas*) y la *Hobedientia* por la condición de monje regular del muerto. La tradición iconográfica tiene paralelos literarios, en concreto las semblanzas de San Pedro que evidencian las *profusus virtutum* que lo convirtieron en un hombre de hondo carisma. Jacopo della Voragine en la *Leyenda Áurea*, por ejemplo, ensalzó su *devotione, humilitate, obedientia, benignitate, pietate, patientia et caritate*.³³

Sobre esta obra temprana y referencial se elaboraron otras composiciones alegóricas que retomaban el tema, pero añadiendo variantes. Un ejemplo interesante es la capilla de San Pedro Mártir de los Palacios Vaticanos, decorada con pintura al fresco por Giorgio Vasari y Jacopo Zucchi en 1570. El complejo, encargado por el papa Pio V junto con las capillas de Tomás de Aquino y San Esteban, despliega un mensaje similar al de Pinseque porque, además de incluir la personificación de las Virtudes, muestra ángeles con los atributos del prelado repartidos en algunos de los casetones de la bóveda. Su comitencia tiene que ver con la afinidad personal del pontífice hacia los Dominicos y la reivindicación generalizada de los protomártires en el contexto postridentino.³⁴

De la misma manera, debemos tener en consideración el ejemplo cercano (geográfica y temporalmente) de la iglesia de San Nicolás y San Pedro Mártir de Valencia, con argumento ideado por Antonio Palomino y ejecutado por su discípulo Dionís Vidal en el año 1700. Sus pinturas mezclan sucesos hagiográficos de la pareja con filacterias que contienen textos bíblicos y diferentes alegorías, culminando con ambos personajes siendo recibidos en los Cielos en un rompimiento de gloria encima del altar mayor.³⁵

³² Se convirtieron en habituales en las tumbas monumentales desde el Trecento hasta el Barroco. Un listado de monumentos funerarios de los siglos XIV y XV en los que se incluyeron aparece en ZURAW, S. E., "The public commemorative monument: Mino da Fiesole's tombs in the Florentine Badia", *The Art Bulletin*, 80/3, 1998, pp. 452-477, espec. nota 55, <https://doi.org/10.2307/3051300>.

³³ VARAZZE, J. DA y GRASSE, J. G. T. (ed.), *Jacobi a Voragine. Leyenda aurea. Vulgo Historia lombardica dicta ad optimorum librorum fidem recensuit*, Dresdae & Lipsiae, Impensis Librarie Arnoldinae, 1846, p. 279.

³⁴ GIROLAMI CHENEY, L. DE, "Giorgio Vasari, Saint Thomas of Aquinas and the Heretics in the Chapel of Pius V: a new discovery", *Explorations in Renaissance Culture*, 39/1, 2013, pp. 111-133, <https://doi.org/10.1163/23526963-90000442>.

³⁵ LLORENS MONTORO, J. V., *El programa iconográfico del templo de San Nicolás Obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*, Valencia, Ecir, 1988.

El propio Palomino describió la obra en el tratado *El museo pictórico y escala óptica* (1ª ed. Madrid, 1715). El pintor explica que optó por dividir la cubierta en dos mitades y mostrar los *elogios* de Nicolás y Pedro seleccionando diferentes relatos de sus biografías acompañadas por *symbolos* y *figuras morales* que extrajo del libro de *Iconologia* de Cesare Ripa (1ª ed. Roma, 1593). En el caso de San Pedro, complementó los episodios con cartelas que incluyen fragmentos de la Biblia y personificaciones de la Pureza, Doctrina, Castidad, Vigilancia, Clemencia, Gracia, Industria o Ardid, Fe, Constancia, Bienaventuranza e Inmortalidad para subrayar la idea de la Iglesia virtuosa triunfante frente a la herejía.³⁶

Iconografía de la capilla de San Pedro Mártir de la iglesia de Pinseque

Como hemos explicado, la capilla de San Pedro Mártir de Pinseque se planteó como un anexo a la construcción original del templo en el lado de la Epístola. Se cerró con bóveda oval con ocho lunetos decorados con representaciones de siete ángeles portando los atributos de San Pedro de Verona y ocho tondos con angelotes exhibiendo filacterias con diferentes títulos.³⁷

La pintora presentó los diferentes atributos del mártir enseñados por ángeles repartidos en los lunetos de la cubierta, cada uno en consonancia con un tondo en el que un angelote despliega una filacteria en la que se escribe una virtud que añade un significado a dichas insignias. El conjunto ensalza así el carácter de San Pedro de Verona en todas sus vertientes, concentrando la atención en su condición de inquisidor, predicador y mártir. Desviándose de las imágenes habituales, no presenta el asesinato por el verdugo o episodios de su biografía, sino que visibiliza y explicita los valores que encarnó.

La exhibición compartimentada de los instrumentos identificativos del mártir de Verona que apreciamos en la bóveda de Pinseque tiene un paralelo interesante en ámbito local: el retablo mayor de la iglesia de San Pedro Mártir de Borja. En él, el dominico aparece en apoteosis, aupado por una corte angélica que hace alarde de sus emblemas: espada, cáliz, estandarte con la cruz de la Orden de Predicadores, la triple corona, palma y coronas de laurel y flores. Este tema típico del Barroco, que consiste en presentar el ascenso de un personaje para ser acogido en el Reino de Dios en honor a sus glorias y vida ejemplarizante, es retomado por la

³⁶ PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Viuda de Juan Garcia Infançon, 1715, tomo II, libro 9, pp. 166-174.

³⁷ Uno de los lunetos quedó anulado porque en él se insertó el vano que ilumina el interior.



Fig. 4. Ángel con lirios y Castitas. Fotografía: el autor.



Fig. 5. Ángel con la cruz de la Orden de Predicadores y Præmium. Fotografía: el autor.



Fig. 6. Ángel con la cruz latina y Triumphum. Fotografía: el autor.

pintura pinsequera pero de manera simplificada y eludiendo al titular, pues este ya estaba físicamente presente en la escultura que se exponía de forma permanente en la capilla.

Si leemos el ciclo zaragozano de izquierda a derecha a partir del vano que divide la bóveda en dos mitades; en primer lugar, nos encontramos con un ángel portando lirios y, encima de éste, un angelote inscrito en un medallón sosteniendo una filacteria en la que se lee *Castitas* [fig. 4]. El vocablo alude expresamente a las cualidades simbólicas de pureza que tradicionalmente se atribuyen a esta flor, que aparece en la Anunciación del arcángel Gabriel a María y como atributo identificativo de las mártires vírgenes. La Castidad era entendida en el siglo XVIII como la *virtud que modera las pasiones de la parte concupiscible en orden a los actos venéreos y los deléites carnales*.³⁸ La hagiografía de San Pedro, no obstante, resalta su incorruptibilidad carnal y espiritual (*virginitatem quoque mentis et corporis*), desde la infancia hasta recibir el martirio y, especialmente, en sus múltiples confrontaciones con la herejía.³⁹ Por esta razón, la Castidad del ciclo pinsequero puede ser leída como antagónica a lujuria, remarcando entonces los votos monásticos de San Pedro, pero también confrontada a la apostasía.

En el segundo luneto un ángel sujeta el emblema de la Orden de Predicadores y otro angelote en idéntico tondo exhibe una filacteria donde se escribió *Præmium* [fig. 5]. Este término latino encarna un *galardón* y en la Edad Moderna, si revisamos los diccionarios históricos, ya había adquirido el significado actual de *recompensa por algún mérito o servicio*.⁴⁰ En ocasiones, la literatura contemporánea señala que el premio del virtuoso es el rechazo de los vicios y el abrazo de estas noblezas. Si tenemos en cuenta a los autores cristianos, como a San Agustín, la palabra aparece en contextos en los que la concesión no es el fin, sino el medio para alcanzar a Dios.⁴¹ De esta forma, el mensaje que posiblemente se esté transmitiendo aquí es que San Pedro ha realizado acciones laudables para acceder a la congregación Dominica y, tras haber servido a la hermandad, también a los Cielos como recompensa última.

³⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar*, Madrid, Francisco del Hierro, 1729, tomo II, p. 222.

³⁹ VARAZZE, J. DA y GRÄSSE, J. G. T. (eds.), *Jacobi a Voragine...*, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁰ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, tomo V, p. 356.

⁴¹ GARCÍA DE LA FUENTE, O. (trad.), *Obras completas de San Agustín XXVIII. Escritos bíblicos (4º)*. *Cuestiones sobre el Heptateuco (en siete libros)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1989, p. 115, y p. 493.



Fig. 7. Ángel con cáliz y Fides. Fotografía: el autor.



Fig. 8. Autor desconocido, Martirio de San Pedro, siglo XVII, iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros. Fotografía: el autor.

A continuación, un tercer ángel enseña la cruz latina mientras un nuevo angelote despliega una filacteria en la que se divisa la palabra *Triumphum* [fig. 6]. Aquí el sentido está mucho más claro, pues el tema del catolicismo triunfante frente al paganismo tiene sendos paralelos en la Edad Moderna. Se pone el foco en la vertiente conversora de San Pedro de Verona, en su labor de inquisidor y evangelizador de los cátaros, una cuestión en la que inciden constantemente sus



Fig. 9. Ángel con palma y triple corona y Pulcritudo. Fotografía: el autor.

biógrafos.⁴² Las fuentes escritas contemporáneas a la canonización del mártir también ponen el foco en sus aptitudes como *predicator eximius*.⁴³ De hecho, la acción homilética es el aspecto mejor explicado de su vida en las compilaciones biográficas de santos que los ideólogos de las pinturas de Pinseque pudieron tener a mano para diseñar el ciclo pictórico. El *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, uno de los más extendidos en los siglos XVII y XVIII, explica como *ayudado á sus estudios salió famoso predicador; estendiendose su nombre* y que allá donde viajaba era capaz de congregar grandes masas de personas que le escuchaban con devoción.⁴⁴

A la imagen comentada le sucede otro ser angélico alzando un cáliz y un cetro que hace pareja con un angelote enseñando un rótulo con la palabra *Fides* [fig. 7]. Se refiere así la tradicional representación de la Fe, que en ocasiones también puede portar la cruz latina.⁴⁵ La tríada de las Virtudes teologales es muy común en los programas iconográficos de la Edad Media y la Edad Moderna. El Concilio de Trento las puso en valor y reivindicó su práctica activa, motivo por el que se reaparecen con asiduidad en obras de arte. Fueron esgrimidas como fundamento del catolicismo en contraposición a los vicios, todo aquello indeseable que debía evitarse.⁴⁶ En el caso de San Pedro Mártir, las fuentes insisten en el férreo seguimiento de la doctrina desde que era joven y la poca influencia que su familia cátara ejerció en él. Sus creencias se manifestaron también durante su asesinato, pues momentos antes de fallecer escribió con el dedo untado en sangre el inicio del Credo (*Credo in unum Deum*).⁴⁷ Este último detalle referente al martirio aparece escenificado en numerosos cuadros, entre los cuales destacamos el ejemplo cercano de extraordinaria calidad de un lienzo del Seiscientos expuesto en la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros [fig. 8].⁴⁸

El ciclo sigue con los mismos seres homólogos ya mencionados, esta vez sujetando la palma martirial rodeada de tres coronas y desenrollando una filacteria en la que se lee *Pulcritudo* [fig. 9]. De este tipo

⁴² CALDWELL, C., "Peter Martyr: The...", *op. cit.*, pp. 137-174, espec. pp. 148-149.

⁴³ https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-verona-santo_%28Dizionario-Biografico%29/, (fecha de consulta: 28-XII-2022).

⁴⁴ VILLEGAS, A. DE, *Flos sanctorum, historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo, Dios y Señor nuestro; y de los santos*, Barcelona, Isidro Aguasvivas, 1794, pp. 307-309.

⁴⁵ Antonio Palomino, por ejemplo, la describe como una doncella portando en la mano derecha el cáliz con la hostia y en la izquierda la cruz. Véase PALOMINO, A., *El museo pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, libro 9, p. 172.

⁴⁶ CRIADO MAINAR, J., *La escultura romanista en la comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2013, pp. 19-20.

⁴⁷ VILLEGAS, A. DE, *Flos sanctorum, historia...*, *op. cit.*, p. 307.

⁴⁸ Agradezco a Daniel Clemente, seminarista destinado al servicio de la Unidad Pastoral de Ejea de los Caballeros, que permitiera el acceso para su fotografiado.



Fig. 10. Autor desconocido, Retablo de San Pedro Mártir, Museo Nacional de Arte de Cataluña, primer tercio del siglo XIV. Fotografía: Museo Nacional de Arte de Cataluña.

iconográfico existen paralelos en Aragón, como el *Retablo de San Pedro Mártir* procedente del monasterio de Sigüenza, datado en la primera mitad del siglo XIV y conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña [fig. 10]. La tabla está presidida por la imagen del predicador portando palma y libro, con el cuchillo clavado en la espalda y herido en la cabeza. Dos ángeles le imponen la triple *corona aureola* de *confesion*, *martirio* y *virginitas*, según el artífice especificó en la propia composición.⁴⁹ La representación más cercana a la pinsequera es la imagen titular del *Retablo de San Pedro Mártir* del convento de Santo Tomás de Ávila (1491-1499), hoy custodiada en el Museo del Prado, obra de Pedro Berruguete, donde la palma martirial aparece envuelta por el triple galardón, como en otra pintura del MNAC datada hacia 1616 y atribuida al pintor de Belvédère (ducado de Saboya) Lluís Gaudin Balvèr.⁵⁰

La inclusión del rótulo con la palabra *Pulcritudo* (Belleza) para complementar el significado del luneto debe entenderse con las dos acepciones que adquiere el término en época moderna: como cualidad humana no duradera y en sentido espiritual.⁵¹ En este caso parece más certera la segunda definición; se debe de estar resaltando la cercanía con Dios que

⁴⁹ MALÉ, G., "El retaule de sant Pere Màrtir de Verona: un instrument de propaganda dominic", *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 2, 2011, pp. 52-67.

⁵⁰ Véase <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pedro-martir/4480a03bf28d-4fc2-a7c6-f4507c2358d0>, (fecha de consulta: 2-I-2023), y <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/san-pedro-martir/lluís-gaudin/024167-000>, (fecha de consulta: 2-I-2023).

⁵¹ Partimos de los diccionarios de iconología que se mencionan en MONTESINOS CASTAÑEDA, M^a, *La visualidad de las Virtudes Cardinales*, Valencia, Universitat de València, 2019, p. 96. Por ejemplo, RIPA, C., *Iconologia*, Venetia, Cristoforo Tomasin, 1645 (1590), libro I, p. 61; BAUDOUIN, J., *Iconologie*, París, Jacques Villery, 1637, pp. 37-39, y JEAN-BAPTISTE, B., *Iconologie tirée de divers auteurs*, Parma, Philippe Carmignani, 1759, p. 66.



Fig. 11. Ángel con espada y corona de laurel e Iustitia. Fotografía: el autor.

poseen las cosas bellas y que estimulan al alma a reunirse con su creador, siguiendo las ideas de Marsilio Ficino,⁵² en este caso insistiendo en la *imitatio Christi* que forjó el carácter de San Pedro Mártir.

El programa prosigue con otro ángel mostrando una espada y una corona de laurel y el mismo acompañamiento de un angelote haciendo visible el vocablo *Iustitia* [fig. 11]. Se exhibe así la herramienta del martirio de Pedro, el *gladius*, que puede adoptar forma de *muco* o *falcastrum* cuando es curvo y el típico galardón vegetal adjudicado con frecuencia a los mártires.⁵³ Estos atributos dialogan con la filacteria con la que hacen pareja, pues la personificación de la Justicia normalmente sujeta una espada (y balanzas), y ahondan en la faceta inquisitorial del monje italiano.

A las figuras citadas les sigue otro ángel ofreciendo un recipiente mientras el angelote sobre su cabeza hace alarde del título *Sapientia* [fig. 12]. Pensamos que, en este caso, se están ensalzando las cualidades docta y estudiosa de los dominicos y, en particular, del mártir de Verona, dotado según las compilaciones que se refieren a él de *erudicionem litterarum* y dedicado al *studiis lectionum* que lo convirtió en buen orador.⁵⁴ Ignoramos el sentido que puede tener el receptáculo, del cual no hemos localizado semejanzas iconográficas.

⁵² NOEL PAUL, A., "El amor y la belleza en la estética ficiniana", *El Arco y la Lira. Tensiones y Debates*, 1, 2013, pp. 69-80.

⁵³ GÓMEZ-CHACÓN, D. L., "San Pedro Mártir...", *op. cit.*, p. 81.

⁵⁴ FRACHETO, G. DE y REICHERT, B. M. (eds.), *Fratris Gerardi de Fracheto O.P. Vitae fratrum ordinis praedicatorum*, Lovanii, E. Charpentier & J. Schoonjans, 1896, p. 237, y VARAZZE, J. DA y GRÄSSE, J. G. T. (eds.), *Jacobi a Voragine...*, *op. cit.*, p. 279.



Fig. 12. Ángel con recipiente y Sapientia. Fotografía: el autor.



Fig. 13. Charitas. Fotografía: el autor.



Fig. 14. Cruz flordelisada de la Orden de Predicadores. Fotografía: el autor.

Finalmente, un último ange-lote exhibe un rótulo en el que se divisa la palabra *Charitas*, virtud teologal junto a la Fe y la Esperanza [fig. 13]. Cesare Ripa, en su libro de *Iconologia*, define la Caridad como la *cara unità* con Dios, la unión deseada a través del amor y las acciones meritorias hacia el prójimo que dan acceso al Paraíso.⁵⁵ En este caso, el luneto que contendría el ángel portador del atributo del santo se eludió porque en el espacio se insertó el vano que ilumina la capilla, aunque, en todo caso, el significado es claro: reiterar las bondades del personaje.

En los ocho nervios de la bóveda se incluyeron sirenas con torso de mujer y cola de pez que alzan una gran guirnalda de flores con la cruz flordelisada de la Orden de Predicadores en su centro como ensalzamiento final de la congregación en la que profesó el protagonista del ciclo [figs. 14 y 15]. Como sucede en esta zona, el resto de la bóveda está poblado de follaje, frutas y pequeñas aves que sirven como ornato.

En los lunetos laterales encima de la cornisa, generados por la línea de imposta de la cubierta, se escenificaron dos vanos fingidos con moldura arquitectónica dieciochesca. Uno aparece cerrado con celosía y el otro está semiabierto con ventana batiente, un juego visual con numerosos equivalentes en la pintura barroca, como en la capilla de los duques de Villahermosa en la iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza o en el Salón de Obispos del palacio Episcopal de Tarazona. Se trata de un recurso habitual que pretende engañar al espectador y la percepción que éste tiene del espacio (dentro-fuera o finito-infinito) y de la realidad (veraz-fingido) para inducir a la reflexión sobre la vida y la trascendencia.



Fig. 15. Sirena. Fotografía: el autor.

⁵⁵ RIPA, C., *Iconologia...*, *op. cit.*, libro I, pp. 84-85.

Conclusión

La lectura que presentamos de la bóveda de San Pedro Mártir contrarresta las interpretaciones realizadas desde medios no especializados que afirman que en ella se representó un reloj lunar, idea también difundida en la prensa con motivo de su restauración. La teoría, no obstante, es equivocada en sus pesquisas, pues confunde la cruz flordelisada de la Orden de Predicadores con la cruz patada de la Orden del Temple. El interés de la pintura radica en el elaborado mensaje alegórico que despliega, con homólogos nacionales e internacionales que toman como ejemplo la tumba medieval del santo en Milán, y en que podría tratarse de la primera obra conservada de la Edad Moderna en Aragón de una mujer pintora. Su estudio, teniendo en cuenta el origen, la finalidad y las fuentes a las que pudieron recurrir sus ideólogos, abre la puerta al conocimiento de un ciclo de complejidad iconográfica hasta ahora no atendido por la historiografía aragonesa.