

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”

WOMEN PAINTERS IN ZARAGOZA IN THE SECOND HALF OF THE SEVENTEENTH CENTURY: PAULA FERRER DE LANUZA, MARÍA LA RES, MARÍA DE RIBERA Y URZANQUI, AND PABLA "LA PINTORA"

PITTRICI A SARAGOZZA NELLA SECONDA METÀ DEL XVII SECOLO: PAULA FERRER DE LANUZA, MARÍA LA RES, MARÍA DE RIBERA Y URZANQUI E PABLA "LA PINTORA"

ÁLVARO VICENTE ROMEO
Universidad de Zaragoza (UZ)

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte
C/ San Juan Bosco
50009 Zaragoza (Zaragoza)

avguiu@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7457-8890>

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XVII vivieron en Zaragoza una serie de pintoras de las que únicamente se conocía alguna mención puntual. Todas ellas desarrollaron su actividad artística en la capital y en otras localidades aragonesas recibiendo su formación en el ámbito familiar, bien por nacer en una familia de artistas o bien por matrimonio. Las artífices conocían perfectamente el oficio por la soltura con la que manejaban el lenguaje de la profesión y por sus conocimientos sobre los rudimentos del mismo. En este texto se estudia su vida y su producción pictórica, de las que nos han llegado datos de interés.

ABSTRACT

In the second half of the seventeenth century, many women painters lived in Zaragoza of whom only some specific mention was known. All of them developed their artistic activity both in the capital and in other Aragonese towns, receiving their training by being born into a family of artists or by marriage. The craftsmen knew the trade perfectly due to the ease with which they handled the language of the profession and because of their knowledge of its rudiments. In this text we study his life and his pictorial production, of which we have received information of interest.

RIASSUNTO

Nella seconda metà del Seicento vissero a Saragozza una serie di pittrici di cui ci sono giunte poche notizie. Ricevettero una formazione artistica poiché nacquero all'interno di una famiglia di artisti o grazie al suo matrimonio. Furono attivi sia nella capitale che in altre città aragonesi. Queste pittrice conoscevano perfettamente questo mestiere, vista la facilità con cui si destreggiavano nel linguaggio pittorico e nei suoi strumenti peculiari. Questo contributo vuole fare charezza sulla loro vita e la sua produzione pittorica, di cui abbiamo interessanti informazioni e testimonianze.

PALABRAS CLAVE

Zaragoza; siglo XVII; Aragón; pintoras; Paula Ferrer de Lanuza; María La Res; María de Ribera y Urzanqui; Pabla “La Pintora”; actividad artística; pintor; pintura.

KEYWORDS

Seventeenth century; Zaragoza; artistic activity; Aragonese town; artist; craftsmen; pictorial production; paintings; painter.

PAROLE CHIAVE

Seicento; Saragozza; pittrici; attività artistica; città aragonesi; artista; produzione pittorica; pittura; pittrice.

1. INTRODUCCIÓN

Como sucede con toda investigación relativa a la pintura del siglo XVII en Aragón, los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez constituyen una fuente ineludible. El pintor zaragozano citó a una serie de pintoras que estaban emparentadas con grandes maestros del nobilísimo arte, algo muy habitual. En las biografías que recogió en su tratado, se ocupa del pintor Felipe de Liaño, discípulo de Alonso Sánchez Coello, a quien elogia como “singular retratador en pequeño”. Según el tratadista, Liaño no tuvo discípulos, pero sí una hija pintora a la que “le enseñó esa noble profesión, y la aprendió con tanta excelencia que casi igualó al padre”¹. Antonia, que así se llamaba y que no era su hija sino su hermana, contrajo nupcias con Jerónimo Sánchez, un hermanastro de Alonso Sánchez Coello, el 22 de octubre de 1584². En este punto debemos mencionar a la hija del citado pintor de Felipe II, Isabel Sánchez Coello, de la que se decía que “retrata con grande admiración de los que esta arte mucho entienden”³.

De las numerosas ediciones comentadas que existen de la obra de Jusepe Martínez, recurrimos a la de Valentín Carderera puesto que en ella, el erudito oscense hace referencia a diferentes pintoras, todas aragonesas, sin centrarse demasiado en ellas⁴. En primer lugar, se refiere a Ana Lastanosa, hija del mecenas Vicencio Juan de Lastanosa, que se interesó por la pintura y que realizó algunos retratos. La siguiente pintora es Teresa Agüesca, quien “grababa con suma limpieza y corrección”, y era hija del grabador Jerónimo Agüesca, aunque probablemente se formó con Lorenzo Agüesca⁵, su tío, que también le enseñó el

arte de la estampa⁶. La última artista que reseña es Dionisia Segura. Sobre ella, el autor nos trasmite que un descendiente suyo dijo que fue “primorosísima” en el dibujo y los cuadros bordados⁷. Sin embargo, aunque estas misteriosas pintoras, todas vinculadas a Huesca, fueron coetáneas a Jusepe Martínez, no aparecen recogidas en los *Discursos* originales.

Antonio Palomino en el tercer tomo de su *Museo pictórico y la escala óptica, El Parnaso pintoresco laureado*, recoge biografías de artistas a la manera vasariana. Las únicas artífices a las que dedicó una entrada fueron Luisa Roldán, Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi. Sin embargo, estas pintoras eran conocidas y celebradas en su tiempo y por ello han pasado a la historia como grandes maestras por la calidad de su obra. Como ya puso de relieve Daniel Lavín⁸, en la obra de Palomino se repara en otras artistas a las que no dedica un estudio exclusivo, sino que las encontramos tras el nombre de un pintor, puesto que eran sus hijas, mujeres o hermanas. El tratadista andaluz las menciona de forma anecdótica cuando trata del pintor en cuestión, sin aportar mayor información en la mayoría de ocasiones. Algunos ejemplos son Magdalena Gilarte, Isabel Carrasquilla, Jesualda Sanchís o la hija de Antonio Arias⁹. El perfil biográfico de estas pintoras era el mismo: o bien nacían en el seno de una familia que vivía del oficio, y posteriormente se casaban con otros pintores o familiares de ellos, o bien se unían en matrimonio con un pintor y aprendían con él. La ocupación de estas artífices no solía ser elegida, sino que venía favorecida por el entorno en el que vivían y crecían.

La formación de estas pintoras, como venimos adelantando, se desarrollaba en el seno de su familia. Los hijos de los pintores aprendían el oficio con su padre y no era necesario reflejarlo documentalmente, a diferencia de lo que sucedía cuando el maestro era alguien ajeno a su círculo familiar. Si con los hijos varones no se firmaba nada, creemos que tampoco cuando la aprendiz era una mujer, ya que –al menos hasta el momento– no conocemos ningún contrato de aprendizaje femenino. Alba Gómez de Zamora en su estudio sobre el

-
- 1 MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte...* Madrid, Manuel Tello, 1866, p. 127.
 - 2 Según las investigaciones de Julia de la Torre Fazio, Antonia sería hermana del *Pequeño Tiziano* – así fue denominado Liaño por Palomino –, puesto que el pintor murió muy joven para tener hijos y en el matrimonio de ella no actuó como padrino sino únicamente de testigo. DE LA TORRE, J.: *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2009, pp. 158-159.
 - 3 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Las «mujeres pintoras» en España”, en Ángeles Durán, M^a A. (ed.), *La imagen de la mujer en el arte español, Actas de las III Jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 73.
 - 4 LAVÍN GONZÁLEZ, D.: “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: un mapa a través de la historiografía española”, *Anales de Historia del Arte*, n^o 28, 2018, p. 71.
 - 5 Valentín Carderera redactó una introducción sobre la pintura aragonesa donde cita a estas pintoras. El erudito oscense poseía una estampa de san Antonio con el Niño Jesús de Teresa Agüesca –su primera obra de calidad– y varias de escudos de armas con angelitos y cartelas. MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, pp. 33-34. Morales y Marín nos transmite que la estampa de san Antonio se conserva en el Museo de Huesca. MORALES Y MARÍN, J. L.: *Pintura aragonesa del siglo XVII*, Zaragoza, Guara,

-
- 1980, p. 52.
 - 6 PALLARÉS, M^a J.: *La pintura en Huesca en el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, p. 113.
 - 7 Carderera atribuye la autoría de unos dibujos que adornan las páginas de las *Noticias de las armas y genealogías de los Ruices de castilla y Urriés*, linaje con el que al parecer estaba emparentada. El oscense alega que los propios dibujos no son dignos de una artista “primorosísima”. MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, pp. 33-34. LAVÍN GONZÁLEZ, D.: *op. cit.*, p. 71.
 - 8 PALOMINO, A.: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1724, p. 603;
 - 9 y LAVÍN GONZÁLEZ, D.: *op. cit.*, p. 71.

papel femenino en los talleres artísticos de Madrid en el siglo XVII¹⁰, asegura que no había necesidad de realizar acuerdo alguno, porque los maestros mantendrían a sus hijos –u otros familiares muy próximos– y así se evitaban los pagos por las cartas de aprendizaje, el emolumento del notario y el de los gremios. Es perfectamente posible que esta cuestión pueda trasladarse tanto al contexto aragonés en general como al zaragozano en particular.

Sin embargo, pesar de que los tratadistas y los estudios sobre pintura barroca no recogen a pintoras en Aragón, sí las hubo y algunas de ellas se presentan en este texto. Su biografía se ha llevado a cabo gracias a un minucioso análisis de la documentación, ya que no suelen figurar abiertamente como pintoras. Además, como se podrá comprobar, encontraremos la misma característica del resto de artistas recogidas por Jusepe Martínez o Antonio Palomino: en la mayoría de los casos aparecerán vinculadas a un marido pintor o a una familia de pintores, gracias a los que podremos conocer algún dato de ellas. Por lo tanto, hemos localizado una serie de datos con los que pergeñar una aproximación al perfil biográfico y artístico de cuatro pintoras que trabajaron en el ámbito zaragozano, cuyos nombres son Paula Ferrer de Lanuza, María La Res, María de Ribera y Urzanqui y Pabla “La Pintora”.

2. PAULA FERRER DE LANUZA (DOC. 1647-1670)

La primera pintora que vamos a estudiar es Paula Ferrer de Lanuza documentada por vez primera en el acto de firma de sus capitulaciones matrimoniales con el retratista Vicente Tió, el 4 de agosto de 1647¹¹. El día de su enlace es intitulada como doncella, por lo tanto, no superaría los 20 años. Era hija de Luisa Pozuelo y de Agustín Ferrer de Lanuza, cuyo oficio desconocemos¹². Como testigo del enlace figura el entonces joven pintor Vicente

Berdusán¹³. Ambos contrayentes debían gozar de buena situación económica puesto que Tió aporta 16000 sueldos en dinero y “alajas” de casa, mientras que Paula, 6000 sueldos jaqueses en oro, joyas y vestidos, y otros 8000 en efectivo, bienes muebles e inmuebles y herencias. Además, el pintor se comprometía a abonar a su esposa 3000 sueldos jaqueses para la manutención de los vástagos de la pareja. Las últimas cláusulas del contrato especifican que en el momento en que falleciese uno de los cónyuges, la herencia debía recaer a partes iguales entre los hijos y el superviviente. La juventud de Paula Ferrer de Lanuza y el desconocimiento del oficio paterno nos llevan a proponer que se formase con su marido, quien contaría entonces poco menos de cincuenta años¹⁴. A partir de este momento el matrimonio se instalaría en una casa en la plaza de San Miguel, como queda referido en el documento del óbito de Luisa Pozuelo, madre de Paula¹⁵.

Hasta el momento, nada nos indica que Paula Ferrer de Lanuza se dedicase al oficio de la pintura. Debemos aguardar hasta que otorga testamento el 21 de febrero de 1669, cuando ya era viuda. Asegura encontrarse en perfectas condiciones físicas y mentales y deja como responsable de sus exequias fúnebres a Diego Ferrer de Lanuza, su hermano, que fue secretario de las Cortes Generales del Reino de Aragón.

Una vez solventadas todas las cuestiones relacionadas con su salvación espiritual, Paula reparte sus bienes, que en su mayoría son pinturas. Al mencionado Diego Ferrer de Lanuza le concede “en señal de amor, todos los cuadros que tengo en la sala baja de sus cassas”, que era el lugar en el que ella debió vivir sus últimos años y que probablemente era una estancia de su taller:

“Un Ecce Homo, la Virgen del Pilar, la Virgen de Caragoça la Vieja, la Virgen del Portillo, el milagro de los cinco panes, el quadro de San Joachim, la Virgen y Santa Ana, el de Sanbuenaventura, el de San Pedro Arbues de cuerpo entero, el de Christo y San Juan en el Jordan, el quadro del Angel de la Guarda, tres batallas grandes y las dos son con marcos, un frutero y el quadro de la madre de Salinas”.

10 GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, A.: *El papel de las mujeres en los talleres artísticos de la Villa de Madrid (1561-1700)*, Granada, Atrio y Comité Español de Historia del Arte, 2020, p. 67.

11 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, [AHPNZ], Juan Francisco Sánchez del Castejar, 1647, ff. 873 v.-880 (Zaragoza, 21-VI-1643). Su regesta en GIL MENDIZÁBAL, A. M^a: *Documentación artística de los años 1646, 1647 y 1648, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 4637.

12 Se ha establecido erróneamente que era hija de Catalina Gil. BRUÑÉN IBAÑEZ, A. I., CALVO COMÍN, M^a L., SENAC RUBIO, M^a B.: *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1655)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 268.

13 El hecho de que Berdusán actuase como testigo en el matrimonio entre los dos pintores unido a los pocos datos conocidos sobre la juventud y formación del ejeano es probable que indique que en ese momento se estuviese formando en el arte de la pintura con Vicente Tió, ya que se trata de un contexto muy íntimo, y el pintor apenas contaba con 15 años. En la actualidad preparamos un artículo sobre este pintor.

14 Vicente Tió nació en torno al año 1600 puesto que su partida de defunción el 21 de marzo de 1665 dice: “de edad de sesenta años poco más o menos”. Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de fallecidos (Zaragoza, 21-III-2021), p. 1661.

15 María Juana Luisa Pozuelo falleció a los 78 años en la plaza de San Miguel el 23 de diciembre de 1653

■ ÁLVARO VICENTE ROMEO

La elevada cifra de 27 lienzos que posee –entre los que destacan de pintura religiosa, de historia y bodegones–, unido al hecho de que habla de ellos en primera persona, como si fuesen de su autoría y, desde luego, de su propiedad, parece evidenciar el secreto oficio de la otorgante.

La demostración definitiva de que nos encontramos ante una desconocida pintora la descubrimos cuando detalla los bienes que corresponden a María Astóñez, viuda y vecina de la ciudad. Paula Ferrer le concede todos los cuadros que encontrasen a su muerte “en el cuarto que trabaxo y tengo mi habitacion mas continuamente”. Esto nos lleva a pensar que está indicando que todas las pinturas que se encontrasen en el taller en el que las pintaba irían a parar a María Astóñez. Además, se debían entregar a la viuda zaragozana “seis sillas pequeñas, con sus franjas labradas en seda y armas”, entre otros enseres de casa, y 20 libras jaquesas. Debemos señalar que en la época el taller u obrador de los pintores –y de otros oficios liberales- se encontraba en los entresuelos de las casas, lo cual encajaría con esa ubicación en la parte baja de la vivienda que señala la otorgante.

El texto documental vuelve a demostrar el oficio de la testadora cuando se acuerda de su sobrino fray Julián Ferrer de Lanuza, que en ese momento se encontraba en las Indias. La cantidad de lienzos –todos religiosos y un frutero– que debía recibir es igual de elevada que la anterior:

“Un Santo Christo con San Juan y la Virgen, el martirio de San Pedro Arbues, San Antonio de Padua, Santo Domingo Soriano, San Francisco, San Miguel, San Jose, La Virgen y el Niño, la Asuncion de la Virgen, la Virgen de Cogullada, la Virgen del Camino, la Virgen de la Soledad, la Trinidad, o Coronacion de la Virgen y un frutero”.

No obstante, este familiar no debía tener muchas intenciones de volver a la capital ya que, si no lo hacía en dos años, las telas debían ser vendidas, y con lo que de ellas se obtuviese se tenían que pagar misas por el alma de la testadora.

siendo enterrada en la misma iglesia. Los responsables de llevar a cabo sus últimas voluntades eran su yerno, su hija y su hijo, Diego Ferrer, que regentaba una escribanía “de la audiencia” en la calle de San Lorenzo. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de fallecidos desde 1642 a 1666, p. 1578 (Zaragoza, 23-XII-1653).

Otro lienzo de un “Santo Cristo” y cincuenta reales corresponderían a un tal fray Domingo, que era religioso y sacristán del Convento de Nuestra Señora de Jesús de Zaragoza, a cambio del trabajo que el fraile debía realizar para ayudar a la pintora “a bien morir”. Además, al licenciado Agustín Ferrer de Lanuza, su sobrino, le concede “seis sillas de quero de Moscovia negras nuevas”, a las que se debían sumar algunos de los cuadros que deja a Diego Ferrer de Lanuza –que, parece ser su heredero universal– a gusto de él. La parte final del contrato son meras formalidades y son suscritas autógrafamente por la pintora (fig. 1)¹⁶.

Parece que Vicente Tió y Paula Ferrer de Lanuza se debían dedicar al arte de la pintura indistintamente. Sin embargo, las obras documentadas hasta el momento del pintor se reducen únicamente a dos encargos¹⁷, lo que dificulta localizar algún trabajo colegiado de la pareja. No obstante, podríamos atribuir a los pinceles de Paula Ferrer de Lanuza las obras que deja como herencia en su testamento ya que, al fallecer su marido, pudo quedar a cargo del taller, algo que era habitual. Una figura con la que podemos establecer un paralelismo es con la madre del pintor Antonio de Pereda, María Salgado que también era pintora. Al morir su esposo –que se llamaba como su hijo y que era también pintor- se hizo cargo del negocio familiar vendiendo obras y administrando el taller del difunto, un cometido frecuente, como podemos apreciar, al que solían quedar a cargo estas pintoras viudas¹⁸.

16 AHPNZ, Diego Miguel Andrés, 1669, ff. 276 v.-282 (Zaragoza, 21-II-1669). Su regesta en SANTOS ARAMBURO, A. M^a: *Documentación artística de los años 1667, 1668 y 1669 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982, doc. 5440.

17 Se trata de la copia de los retratos de la galería de reyes y condes de Aragón del palacio de la diputación que el pintor llevó a cabo con Andrés y Pedro Urzanqui y Francisco Camilo, de los originales de Filippo Ariosto. El de los lienzos para la capilla de San José del gremio de carpinteros fue un trabajo colegiado entre Diego Escobar, Vicente Tió y Juan Montero. La información sobre este último procede únicamente de la documentación que concierne a este encargo. No descartamos la identificación de este pintor con otro poco conocido de la escuela madrileña, Juan Montero de Rojas. Fue discípulo de Pedro de las Cuevas –como Juan Carreño de Miranda o Francisco Camilo-, y en su juventud viajó a Italia, impregnándose del caravaggismo, que plasmaría en las pocas obras que se conservan. Se sabe que fue defensor de la alta dignidad del oficio de pintor, ya que reivindicó la situación de los pintores en Italia donde estaban mejor considerados que en España. Según Antonio Palomino, falleció en Madrid en 1683, siendo enterrado en la Iglesia parroquial de San Sebastián. PÉREZ SÁNCHEZ, A., E.: *Pintura Barroca en España, (1600-1750)*, edición actualizada por Navarrete Prieto, B., Cátedra, 2010, p. 252 y PALOMINO, A.: *op. cit.*, p. 599-600.

18 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, p. 77. Conviene destacar que en el siglo XIV existió en Zaragoza un pintor llamado Ramon Torrent que, tras fallecer, María Ximénez de Ribas, su esposa, que también era pintora se hizo cargo de su taller y clientela. GARCÍA DIESTRE, A.: “María Ximénez de Ribas, empresaria de obras de arte y artista (¿1302?-†1336)”, *TVRIASO*, XXIV, 2018-2019, p. 193.

Fig. 1: Firma de Paula Ferrer de Lanuza. Extraída de AHPNZ, Diego Miguel Andrés, 1669, ff. 276 v.-282, (Zaragoza, 21-II-1669)

La pareja debía mantener una estrecha relación con otros pintores de la época, puesto que actuaron como padrinos de bautismo de sus hijos. El pintor sevillano Diego Escobar y su mujer María Gregoria de Lara nombraron a Vicente y Paula padrinos de su hija Paula María Valera¹⁹. El vínculo entre los dos artífices los llevó a trabajar juntos ya que Vicente Tió y Diego Escobar, en compañía de Juan Montero, llevaron a cabo los lienzos para la capilla de San José de la Iglesia del Monasterio de Santa Engracia financiados por el gremio de carpinteros. Del mismo modo, el pintor Pablo Rabiella y su esposa, Gerónima Díez de Aux, eligieron al matrimonio para que apadrinasen a su hija Miguela Josefa Vicenta²⁰.

La última vez que encontramos documentada a esta pintora es en 1670, en un acto en el que se reparten los bienes de su difunto hermano Diego –que también poseía una colección de pinturas- entre su otro hermano, Agustín Ferrer de Lanuza, presbítero beneficiado de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, la viuda del difunto, María Torres, y la suegra, Catalina Gil. A Paula le corresponde “una alaja, la que quisiera elegir, en señal de amor”²¹.

Por lo tanto, esta pintora encaja perfectamente en el perfil habitual de las artífices que ocupan este estudio por ciertos aspectos de su personalidad. Paula Ferrer, a pesar de que no se defina como pintora, lo fue y eso se deduce por los bienes que posee cuando otorga testamento –principalmente obras de pintura-, aunque también por su matrimonio con el conocido retratista Vicente Tió. Igualmente, otro dato que respalda esta hipótesis es el trabajo –aunque no se menciona cuál- que llevaba a cabo en ciertas estancias de la casa de su hermano, donde se encontraban la mayor parte de sus pinturas. Por último también serían fruto de este secreto oficio las relaciones que estableció, junto a su marido, con otros pintores de la época²².

3. MARÍA LA RES (H. 1605-1655)

La segunda pintora de la que nos vamos a ocupar se llamaba María La Res, a quien hemos conocido gracias a su testamento, otorgado el 9 de octubre de 1655²³. En el momento de dictar sus últimas voluntades estaba casada con el cantero Domingo de Espés, aunque había contraído nupcias dos veces antes. Dispuso ser enterrada en la Iglesia de San Miguel de los Navarros con el hábito de San Francisco. Además, quería que se rezasen misas por su alma en la misma parroquia zaragozana, así como en el Convento de San José de carmelitas descalzos, en Iglesia de Santa Engracia y en la de Nuestra Señora de Jesús. La pintora debía tener alguna relación con la localidad de Luna, puesto que disponía que se rezasen misas también por su alma en la Iglesia de Nuestra Señora de Monlora. Por último, su salvación la encomienda a fray Miguel de Oliván, religioso de la Orden de Predicadores²⁴.

19 La neófito llamada Paula María Valera recibió las aguas bautismales en la Iglesia de San Miguel de los Navarros el 2 de febrero de 1649. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 4 de bautizados desde 1642 a 1666, p. 97 (Zaragoza, 2-II-1649). VICENTE ROMEO, Á., “Novedades en torno al arte aragonés del siglo XVII: el pintor Diego Escobar (1631-1672)”, en ANDRÉS, E., ANÍA, P. C., ESPADA, D. M., MARTÍN, J., RUIZ, L., SANZ, A. M., Y TORRALBA, B., (coords.), *IV Jornadas de investigadores predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 76.

20 Esta descendiente fue bautizada el 12 de mayo de 1655. Fue hermana del también pintor Pablo Rabiella y Díez de Aux. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 4 de bautizados desde 1642 a 1666, p. 170 (Zaragoza, 12-VI-1655).

21 AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1670, ff. 3914 v.-3934 (Zaragoza, 26-XI-1670). Su regesta

en SENAC RUBIO, M^a B.: *Documentación artística de los años 1670, 1671 y 1672, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, 1982, docs. 6070.

22 A pesar de que hay una importante diferencia cronológica podemos comparar la figura de Paula Ferrer de Lanuza también con la de la pintora Violant de Algarabí, quién en su testamento –otorgado el 31 de agosto de 1474- alega que deban ser “restituydas las cortinas que tengo a pintar y a cada uno de los suyos a sus duenyos pagando lo que deven pagar et dar de pintar”. Así, dejando entrever su ocupación, deja en herencia también obras de pintura –como hizo Paula- definidas como “coxines nuevos mios pintados nuevos” y un retablo de la Virgen María. GARCÍA HERRERO, M^a DEL C., y MORALES GÓMEZ, J. J.: “Violant de Algarabí, pintora aragonesa del siglo XV”, *Aragón en la Edad Media*, vol. 1, n^o 14-15, 1999, pp. 663 y 673.

23 AHPNZ, Diego Jerónimo Montaner, 1655, ff. 2209 v.-2219 (Zaragoza, 9-X-1655). Su regesta en CO-MÍN, M^a L.: *op. cit.*, doc. 350.

24 Se ha conservado un testamento de una tal María de la Red, otorgado el 10 de diciembre de 1641, pero

María La Res falleció poco después de otorgar testamento seguramente a causa de la enfermedad que padecía. El 14 de noviembre del mismo año se testificó su muerte, especificándose que aconteció en el Coso, en la “acera de la Cruz”. La pintora rondaba los 50 años, así que podemos establecer su nacimiento en torno a 1605. El ejecutor de sus últimas voluntades fue su marido Domingo de Espés, que seguía residiendo en el Coso. Otros dos ejecutores fueron el pintor Juan de Oliván, que vivía en el callizo de la Parra, y el célebre escultor Francisco Franco²⁵.

Antes de contraer matrimonio con Domingo de Espés, María La Res se casó con el pintor Bernardo Nogués. La artista seguramente aprendió el oficio con él, y debió seguir ejerciéndolo una vez viuda, puesto que, tras casarse con un hombre que se dedicaba a un oficio diferente, ella conservó los utensilios de pintor. Nogués tenía un descendiente llamado Jaime de Nogués y Bordás, que fue pintor y dorador²⁶. Con seguridad, no era hijo de María La Res, puesto que, a pesar de que ella le concede diferentes bienes, no se refiere a él como tal, aunque se deja entrever una relación muy estrecha entre ambos. Si ella no hubiese sido pintora, lo razonable es que los utensilios de pintor los hubiese heredado Jaime, que era pintor, pero María esperó a entregárselos tras su muerte, reflejando notarialmente esta decisión cuando se encontraba enferma, quizá porque ella misma les estaba dando uso.

Aparte de ello, del documento se pueden extraer otras conclusiones que evidencian que María La Res se dedicaba al oficio de la pintura. En una de las cláusulas en las que hace referencia a los bienes que recibiría Jaime Bordás es donde apreciamos que se sirve del lenguaje propio del oficio del pintor. María se refiere a los objetos por su nombre preciso poniendo de manifiesto sus conocimientos de este arte y de sus instrumentos. En primer lugar, se ocupa de unos “moldes” de su difunto marido Bernardo Nogués, que debían ser heredados por Jaime Bordás. A pesar de que pueden parecer objetos relacionados con el

arte de la escultura, de ellos se servían los pintores para crear sus composiciones. Con las figuras que surgían de esos moldes los pintores calibraban la incidencia de la luz, las posturas, las anatomías y la caída de los paños en ellas²⁷. Sin embargo, en nuestro caso concreto, desconocemos si estos moldes eran modelos propiamente dichos o moldes para crearlos.

La tratadística de la época avalaba el uso de modelos de bulto –modelos o maniqués– para componer las pinturas, un recurso que era, además, muy económico. Francisco Pacheco informa en su tratado de “que los famosos pintores en la Italia i en España hacen primero modelos de bulto, i los imitan, i ponen en pintura” y afirma que modelar el barro ha sido algo común para pintores y escultores. Asimismo, añade que si los pintores realizan esos modelos para componer sus obras “y elegir las luzes y batimentos a su menester siendo obra de sus manos: que tan antes esto es demostración de su ingenio” debido a que hay veces que no “se tiene tan a mano el natural”. Además alega que “para venir a más inteligente que se ejercite el pintor en imitar figuras de relieve de piedra, o de mármol, o de yeso, vaziadadas del vivo o de alguna estatua antigua o que haga modelos de barro desnudos o vestidos”²⁸. Para apoyar esta tesis, cita al mismísimo Vasari²⁹.

Sin embargo, el tratadista aragonés Jusepe Martínez opinaba que cuando los pintores realizaban los dibujos en base a “modelos y bajorrelieves de yeso blanco [...] se ponen en peligro de hacer sus dibujos duros y secos”. No obstante, a pesar de ello, reivindicaba el uso de estos útiles ya que los pintores “valiéndose de figuras de barro y cera, hechas con mucho estudio y perfección, usando de estos modelos para las figuras principales de sus historias” y que “es de grande importancia valerse el pintor estudioso de modelar en barro, y sobre todo para niños y figuras que van por el aire: esto es haberlo visto obrar á hombres cuidadosos de hacer sus obras admirables, como lo han conseguido”³⁰. En la realidad zaragozana de la época tenemos ejemplos documentados de pintores que los utilizaban, y además eran muy próximos en el tiempo a nuestra pintora, lo cual indica que se trataba de una práctica habitual. En este sentido, sabemos que el pintor Juan Pérez Galbán, oriundo

que por su brevedad y sobriedad no nos permite identificar a la otorgante con nuestra pintora. AHPNZ, Miguel Antonio Villanueva, 1641, ff. 1967-1969, (Zaragoza, 10-XII-1641). Su regesta en LATORRE GRACIA, N.: *Documentación Histórica en los años 1640, 1641 y 1642, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 3628.

25 ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo II de fallecidos desde 1642 a 1666), pp. 1267-1268 (Zaragoza, 14-XI-1655).

26 Además de los apellidos, todo parece indicar que Jaime fuese hijo de Bernardo Nogués, sin embargo, en ningún momento se le denominó como tal. No sería extraño que el pintor y dorador fuese un aprendiz que Nogués tratase como un vástago y heredero. El pintor a partir de este momento firmará con su segundo apellido, y así nos referiremos a él.

27 Su uso estaba muy extendido. El pintor vallisoletano Jerónimo Vázquez poseía modelos de yeso. ARIAS MARTÍNEZ, M.: “Los modelos tridimensionales de Gaspar Becerra y la uniformidad del Romanismo en España”, *Hispanic Research Journal*, vol. 16, nº 5, 2015, p. 428.

28 Estos modelos, en ocasiones podían reproducir obras de escultores célebres o esculturas de la antigüedad

29 PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649, p. 239.

30 MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, pp. 6-7.

de la localidad zaragozana de Luesia, poseía en su casa y taller de Zaragoza “dos maniquis uno pequeño y otro grande” y un “almario con diversos modelos de cera, aljez y varro”³¹. También el pintor Pedro Urzanqui, según Martínez, “valióse mucho del maniquí para hacer sus paños”³². Como se aprecia, el uso de estos modelos de bulto –o los moldes para hacerlos–, confeccionados en barro, cera o yeso, estaba muy extendido y era aceptado, por lo que es más que posible que la propia pintora, su hijo político y su marido se sirviesen de dichos moldes para llevar a cabo diferentes figuras y para basar en ellos la representación de anatomías, drapeados y la incidencia de la luz que plasmarían en sus telas.

Regresando a aquello que otorga en herencia a Jaime Bordás, el pintor también debía recibir “todas las demas cosas tocantes al oficio de pintor”, refiriéndose sin duda a pinceles, piedras moletas, lienzos y divesos utensilios, además de aceites, pigmentos y otros materiales. Entre estos elementos, se debían exceptuar dos cocios, unas vasijas de boca muy ancha con un orificio para desaguar en la base, que no serían para él. Es probable que estos recipientes – que al final acabó recibiendo- se empleasen para emblanquecer paños o textiles en agua con ceniza, y es posible que con ellos se albeasen los lienzos. Además, sabemos con seguridad que el pintor recibiría estos bienes –y otros no relacionados con el oficio de pintor– de manos de Domingo de Espés³³, renunciando posteriormente a los derechos sobre ellos³⁴.

Aparte de los moldes y modelos, para la composición de los dibujos de las pinturas era habitual el uso de repertorios de estampas o de libros con imágenes y María La Res no era una excepción. La pintora poseía, “en una harca que tengo”, una serie de libros que irían a parar a Jaime Bordás y al pintor Juan de Oliván a partes iguales, entre los que se podrían identificar recopilaciones de fuentes gráficas. Al parecer en la misma estancia, sobre un banco, había una serie de cartones aparejados de los que doce correspondían a Juan de Oliván y el resto a Jaime Bordás.

Es en la siguiente cláusula en la que se vuelve a incidir en la relación que había entre Jaime Bordás y el difunto marido de María La Res. La otorgante alega que todos los citados bienes serían entregados a Bordás con la condición de que él pintase un lienzo de San Bernardo y lo donase a la iglesia de la localidad zaragozana de Castejón de Valdejasa, colocándolo junto a la sepultura del que debió ser su tutor, Bernardo Nogués.

Gracias a su testamento, sabemos que la iglesia del municipio cincovillés de las Pedrosas conservaba una obra original de María La Res, concretamente un lienzo de San Roque. Una de sus últimas voluntades era que una toalla, “la mejor que tuviere”, se debía donar a dicho templo para cubrir esta pintura. Dos telas más de la pintora colgarían de los muros de la iglesia tras la muerte de la misma. Se trataría de un cuadro de Santa Teresa de Jesús y, en palabras de la artífice, otro de “mi santo Cristo para el loco”. Como se puede comprobar, la pintora habla con cierta autoridad sobre las obras, lo que lleva a pensar que fueron ejecutadas por ella, y que eran de su propiedad.

Además, pensamos que María debía dedicarse a distribuir y componer cartones, puesto que su sobrino Cristóbal Marracán debía heredar nueve libras jaquesas que le adeudaba el vicario de la localidad aragonesa de Pinseque por la ingente cifra de tres docenas de cartones que ella le había vendido, aparte de los que se conservaban en su casa.

Al final del documento la testadora designa a los “exhoneradores de mi alma” que serían los presbíteros mosén Joseph Lafoy y mosén Alberto Miranda, actuando como ejecutores el pintor Juan de Oliván, el escultor Francisco Franco y su marido, el cantero Domingo de Espés. Miguel Veyan, uno de los testigos, firmó por María porque no sabía escribir, a diferencia del resto de mujeres artistas que presentamos en este texto.

María La Res, demuestra en sus últimas voluntades su maestría en el arte de la pintura. Ella era un miembro más de ese taller familiar que compusieron su segundo marido y su ahijado, quien heredaría los útiles de pintor cuando ella, una vez fallecida, dejase de emplearlos. Las diferentes pinturas que llevó a cabo y que donó a las iglesias con las que estaba vinculada –y sus indicaciones sobre cómo se debían exhibir las mismas- junto a la autoridad con la que habla de los cartones que habían salido de su taller para su distribución, nos indica una profesionalidad artística, de las más evidentes de las pintoras que se analizan en este estudio.

31 Así se refleja en el inventario de sus bienes realizado el 8 de septiembre de 1645. AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoiz, 1645, ff. 862 v.-869. Su regesta en RODRÍGUEZ BELTRÁN, M^a DEL M.: *Documentación Artística de los años 1643, 1644 y 1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 5589.

32 MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, p. 149.

33 AHPNZ, Francisco de Robres, 1656, ff. 756 v.-797 (Zaragoza, 11-III-1656). Su regesta en CALVO CO-MÍN, M^a L.: *op. cit.*, doc. 562.

34 AHPNZ, Juan Francisco del Castellar, 1656, ff. 526-526 v. (Zaragoza, 25-III-1656). Su regesta en *Ibid.*, doc. 571.

4. MARÍA DE RIBERA Y URZANQUI (DOC. 1645-1694)

Gracias a su segundo apellido sabemos que María de Ribera era familia directa de los hermanos Pedro, Andrés y Francisco Urzanqui, pintores muy activos en el panorama artístico zaragozano del Seiscientos. Los tres hermanos desarrollaron el grueso de su obra en Zaragoza, pero provenían de la localidad navarra de Cascante. Sus padres, Andrés Urzanqui y Andrea Ximenez³⁵, trajeron al mundo a cinco hijos más, Manuela, Domingo, Ana, María y Francisca.

Los hermanos nacieron en torno a 1600, es decir, pertenecieron a la generación de Jusepe Martínez. Debemos entender el conjunto familiar de los Urzanqui como muy extenso y realmente unido. Sus miembros eran solidarios entre ellos y sus lazos familiares les hicieron velar por el bienestar del resto, haciéndolo efectivo a través de documentos notariales y por los papeles que se conferían entre ellos. Es por ello que se ha conservado abundante documentación que nos ha permitido construir la historia de esta pintora nacida en Zaragoza.

La pintora que nos ocupa es denominada en la documentación como sobrina de los tres pintores, fue hija de Francisca Urzanqui y del dorador Vicente Ribera, ya fallecido para el 6 de diciembre de 1645. Ambos cónyuges tuvieron una hija más llamada Polonia. Tras la muerte de Vicente Ribera, Francisca Urzanqui se volvió a casar con otro pintor, Francisco de Arcilla, con quien tuvo a María Magdalena de Arcilla, medio hermana de María y Polonia.

Conocemos a Francisca Urzanqui gracias a sus últimas voluntades. La cascantina cayó enferma y, viéndose morir, otorgó testamento el 6 de diciembre de 1645 dejando como herederas a sus tres hijas. Como ejecutores del mismo nombró a su marido, junto a Francisco Urzanqui. De este documento, no se puede extraer mucho más, tan solo que a Polonia, hermana de María, le deja de gracia especial un manto de seda³⁶. Probablemente Francisca falleció poco después. La joven María, quedó a cargo de sus tíos a una edad muy temprana, como se aprecia, un hecho que contribuyó a que aprendiese en el arte de la pintura, en el que tal vez se iniciase con su padre o su padrastro.

35 Contrajeron matrimonio el 29 de junio de 1592. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: "Documentos e inventario de los bienes de Andrés de Urzanqui. Legado del pintor a Nuestra Señora del Romero de Cascante (Navarra). Año 1672", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nº 2-3, 1981, p. I.

36 AHPNZ, Miguel Ángel Villanueva, 1645, ff. 3252 v.-3257 (Zaragoza, 6-XII-1645). Su regesta en RODRÍGUEZ BELTRÁN, M^a del M.: *op. cit.*, doc. 5718.

Apenas un año más tarde, el 9 de septiembre de 1646, el pintor Pedro Urzanqui, murió³⁷. El 1 de febrero de 1646 el tío de María había otorgado su testamento en el que acuerda de ella³⁸. De la lectura del documento se puede entrever que la joven María de Ribera habría pasado a vivir con su tío Pedro tras el óbito de su madre, aunque fuera por poco tiempo. Así, la joven, que sin duda era menor³⁹, pudo desarrollar su aprendizaje en el arte de la pintura con este familiar.

La primera persona a la que Pedro nombra en su testamento y, además como heredero universal, es a su hermano Francisco, a cargo de quien quedaría María tras la muerte del otorgante y con quien estaría fuertemente unida durante el resto de su vida. Merced al presente documento se descubre la actividad artística de María de Ribera y Urzanqui:

"Nombro e instituyo heredero mio unibersal a Francisco Urzanqui, mi hermano, con obligacion de que haia de tener en su casa y compañia a Maria Ribera, mi sobrina, probeiendole de todo lo necesario al sustento de la vida humana, francamente, hasta que tome estado, con esto, empero, que todo lo que la dicha Maria Ribera trabajase en la profesion de pintor haia de ser a beneficio de dicho mi heredero, el qual tenga obligacion y le deje la mia y unibersal herencia con condicion que haia de dar a la dicha Maria de Ribera, mi sobrina, para quando tomare estado, doscientas libras jaquesas y una cama de ropa doble".

De estas palabras deducimos que la joven María ya se había iniciado en el noble arte de la pintura⁴⁰, aunque todo lo que ganase por la venta de sus lienzos, debía ir a parar a la persona que la iba a mantener y con quien iba a completar su formación, es decir, su tío Francisco. No obstante, debemos entender que el destino de las ganancias de María de Ribera y Urzanqui era quizá una manera de pagar la manutención por parte de su tío y no por quitarle mérito como artista⁴⁰.

37 Nacido en la localidad navarra de Cascante en 1594 y fallecido en la parroquia de San Gil de Zaragoza el 9 de septiembre de 1646. MORALES Y MARÍN, M.: *op. cit.*, p. 155.

38 AHPNZ, Ildelfonso Moles, 1646, ff. 63-66 v. (Zaragoza, 1-II-1646). Documento recogido en GIL MENDIZÁBAL, A. M^a: *op. cit.*, doc. 5839.

39 La joven contraerá nupcias con Jaime Bordás y en dicha unión matrimonial –tanto en la ceremonia religiosa como en el acto notarial– se la define como como doncella o "mancebo" en 1656. AHPNZ, Ildelfonso Moles, 1656, ff. 406 v.-408 v. Su regesta en CALVO COMÍN, M^a L.: *op. cit.*, doc. 632. El registro de la unión religiosa en ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 2 de matrimonios desde 1642 a 1666, p. 844, (Zaragoza, 7-V-1656).

40 Un reflejo de las relaciones personales entre los artistas se aprecia en la declaración de testigos en este

Sin embargo, el pintor más popular y cotizado de los tíos de María fue Andrés Urzanqui⁴¹. Este artífice murió en 1672⁴², aunque una enfermedad que le aquejaba en mayo de 1651, le obligó a otorgar testamento. Se trata de un documento que da fe de su poderosa situación económica y en el que deja a sus sobrinas María y Polonia un montante de dinero. Sin embargo, la cifra se debía obtener de la venta de unas casas que Andrés poseía en la parroquia de San Pablo de Zaragoza, concretamente en la calle de la Bandera, que trascurría entre el Convento de Santa Fe y la plaza de San Ildefonso. Además, el dinero de la venta debía repartirse también entre sus otras sobrinas –a las que no denomina por su nombre–, hijas de su hermana María Urzanqui y de Juan de la Torre, que vivían en la localidad zaragozana de Malón⁴³.

El siguiente acontecimiento que marcó la vida de María de Ribera y Urzanqui fue su matrimonio. La joven pintora firmó sus capitulaciones matrimoniales el 6 de mayo de 1656 en la ciudad de Zaragoza con el pintor y dorador Jaime Bordás. Como se recordará, Bordás era heredero del difunto Bernardo Nogués, segundo marido de la pintora María La Res. La contrayente acudió al acto junto al que, a efectos prácticos, era su tutor, su tío Francisco. El futuro marido aportó 200 libras jaquesas y Francisco Urzanqui, en favor de su sobrina, unas “casas las menores” sitas en la calle de Predicadores, en la parroquia de San Pablo, que confrontaban con las suyas propias, que eran las “cassas mayores”⁴⁴. Con esta herencia y aportaciones María de Ribera estaba percibiendo la totalidad de lo que le quedó en

herencia de su tío Pedro, a cuyo testamento ya nos referimos, y también lo correspondiente a su tío Francisco. Lo más probable es que los cónyuges se instalasen poco después en dicho inmueble, que sería su residencia y taller a partir de entonces puesto que aún disponen de él en 1683⁴⁵. Como vemos, gran parte de la familia habitaba en esta calle de la parroquia de San Pablo o poseía inmuebles en la misma.

La ceremonia religiosa se celebró el 7 de mayo del mismo año en la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros. Gracias al registro de los libros parroquiales descubrimos que Jaime Bordás era natural de la ciudad de Jaca y que María nació en Zaragoza. Los testigos fueron Francisco Urzanqui, tío de María, y el dorador Juan de Orcoyen⁴⁶. Como hemos adelantado, a partir de este momento el matrimonio se instaló en la populosa parroquia zaragozana de San Pablo.

La pareja tuvo dos hijos pocos años después de contraer matrimonio. El 23 de abril de 1659 fue bautizado en la Iglesia de San Pablo, Bernardo Jaime Francisco Bordás⁴⁷. Poco más de un año más tarde, Jaime Francisco recibió las aguas bautismales en 21 de mayo de 1660⁴⁸. Sabemos que Bernardo será religioso y que se hará cargo de una capilla que su tío Francisco fundó, dedicada a su santo patrón en la Iglesia de San Miguel de los Navarros⁴⁹. Del otro hijo, no conocemos más información.

documento que es firmada por el pintor y dorador Juan Jerónimo Jalón, oriundo de la ciudad de Jaca, quien desde el 26 de septiembre de 1641 y tres años en adelante aprendió el oficio de pintor con Pedro Urzanqui, a cargo de quién quedó María. El contrato de aprendizaje en AHPNZ, Ildefonso Moles, 1641, ff. 1319 v.-2279 v (Zaragoza, 26-IX-1641). La regesta en LATORRE GRACIA, N.: *op. cit.*, doc. 3537.

- 41 El taller y clientela de Pedro Urzanqui debieron pasar, una vez fallecido, a su hermano Andrés, que sin duda podemos identificar con el “hermano suyo muy acomodado” que recoge Jusepe Martínez en su biografía del cascantino. Su hermano Francisco, sin embargo, obtuvo la herencia. MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, p. 149.
- 42 El pintor falleció entre el 29 de diciembre de 1671, cuando otorga testamento, y el 8 de enero del año siguiente cuando se realizó inventario de los bienes que atesoraba en su casa. El testamento en AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1671, ff. 9 v.-10 (Zaragoza, 29-XII-1671); y AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1672, ff. 113 v.-128 (Zaragoza, 8-I-1672). Documento publicado íntegramente en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *op. cit.*, pp. XXIX-XL. Regestas en SENAC RUBIO, M^a B.: *op. cit.*, docs. 6514 y 6526.
- 43 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1651, ff. 478- 481, (Zaragoza, 22-V-1651). Documento recogido en MONEVA RAMÍREZ, L.: *Documentación artística del siglo XVII en los años 1649, 1650 y 1651, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 8299.
- 44 Las “cassas menores” confrontaban con las de Manuel Gerónimo Malfeit y, además, estaban alquiladas hasta el día de San Juan de 1656. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1656, ff. 406 v.-408 v. (Zaragoza, 6-V-1656). Su regesta en CALVO COMÍN, M^a L.: *op. cit.*, doc. 632.

- 45 Un documento otorgado por el infanzón Domingo Andrés Fuenbuena, se nombra a Jaime Bordás como propietario de unas casas en la calle de Predicadores. AHPNZ, Antonio de Leiza y Eraso, 1683, ff. 391 v.-393 (Zaragoza, 30-VIII-1683). Su regesta en FERRÁNDEZ SANCHO, M^a G.: *Documentación artística en los años 1682, 1683 y 1684, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980, doc. 470.
- 46 ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 2 de matrimonios desde 1642 a 1666, p. 844, (Zaragoza, 7-V-1656).
- 47 Sus padrinos fueron Vicente de Ubarri y Ana Lambán. Archivo parroquial de San Pablo, [APSP], Libros parroquiales de San Pablo de Zaragoza, desde diciembre de 1657 a 1666, tomo de nacimientos, f. 32 (Zaragoza, 23-IV-1659).
- 48 Fue bautizado por el licenciado Garcés y Mercado, ejerciendo de padrinos el licenciado Francisco Ribera e Isabel Esteban. *Ibid.*, f. 57 v. (Zaragoza, 21-V-1660).
- 49 Se conserva documentación sobre la fundación de dicha capilla. La unidad de esta familia se aprecia también en este documento, ya que en el momento en que Bernardo Bordás no pudiese hacerse cargo de la capilla, dicho cometido debía quedar a cargo el pariente más cercano de Andrés Urzanqui y Andrea Ximénez, padres de los tres pintores cascantinos. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1675, ff. 367 v.-374 (Zaragoza, 23-X-1673). Su regesta en VILLAR PÉREZ, J. J.: *Documentación artística de los años 1673, 1674 y 1675 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982, doc. 7897.

La vinculación de Jaime Bordás con la gran saga de pintores Urzanqui –una muestra más de la endogamia entre personas del mismo gremio– no debió ser fruto de la casualidad puesto que Jaime Bordás debía ser un pintor y dorador bastante reconocido puesto que fue miembro del gremio de doradores de Zaragoza⁵⁰. El origen de esta asociación era la cofradía de San Lucas de Zaragoza, que reunía a los pintores y doradores de la ciudad desde 1502, año en que fueron aprobadas sus ordenaciones⁵¹.

Durante más de siglo y medio, pintores y doradores compartieron cofradía. Sin embargo, los pintores, considerándose practicantes de un arte liberal se escindieron del gremio en 1666, puesto que el oficio de dorador refulgía carácter artesanal, mientras que el de pintor no tenía que estar subyugado a una normativa gremial, sino que era autónomo. Los pintores vieron reconocida su intelectualidad en las Cortes del Reino de Aragón (1677-1678), cuando se proclamó la liberalidad del arte de la pintura y se les otorgó el derecho a formar parte del brazo de los infanzones y caballeros y a ocupar cargos políticos⁵².

Los doradores se reunieron en un gremio exclusivo a partir de 12 de noviembre de 1675 cuando fueron aprobadas sus nuevas ordenanzas, realizadas *ad hoc* para su oficio. El profesor Arturo Ansón, que estudió este gremio y sus ordenaciones, aseguró que los treudos de la primitiva cofradía, así como sus beneficios y cargas, pasaban a los doradores, al igual que la capilla del desaparecido convento de San Francisco. Jaime Bordás, sin duda, vivió en primera persona estos avatares. La nueva corporación se regía por una junta en la que había dos mayordomos, uno “mayor”, más importante y otro “menor”, que anualmente sustituía a su superior, dos consejeros, dos veedores, un luminero y un secretario⁵³. El gremio tenía una organización muy similar a otros, y es en el seno del mismo donde Jaime Bordás ejerció cargos de verdadera importancia⁵⁴. Desde una fecha tan temprana como 1679 actuó como

secretario y escribano hasta 1681 y a partir de ese año desempeñó el puesto de mayordomo menor. Al año siguiente fue nombrado mayordomo mayor con su cuñado, el dorador Juan de Latorre⁵⁵, como subalterno, quien ya había sido previamente consejero. Incluso se conserva un documento que refleja la sustitución de los doradores Juan Brun, Francisco del Plano, Melchor Donclaros, y los notarios causídicos de la ciudad Juan Jerónimo Androsilla, Cristóbal Hernández, Antonio Gracián y Juan de Samitier, notarios causídicos de la ciudad de Zaragoza, por Bordás y Latorre⁵⁶. De igual modo, disponemos de documentación de las reuniones periódicas –cada 20 de octubre– de la cofradía⁵⁷, así como de la entrega de una copia de las ordenanzas a nuevos doradores para que las obedeciesen⁵⁸.

Francisco Urzanqui estuvo profundamente unido a su sobrina carnal durante toda la vida y también a su esposo Jaime Bordás. El pintor cascantino, que es tal vez el menos conocido de los tres hermanos, falleció en Zaragoza el 25 de marzo de 1679⁵⁹. Los ejecutores de su testamento fueron el notario Antonio de Leiza y Eraso y Jaime Bordás. Según el registro, el pintor rondaba los 70 años⁶⁰, y era viudo desde 1674 puesto que el 7 de julio de ese año su mujer, Ana Salcedo, que contaba con 68 años, falleció. La difunta recibió sepultura en el convento de San José y su marido quedó encargado de ejecutar sus últimas voluntades⁶¹.

50 Por su éxito profesional en 1685 Jaime Bordás acogió como aprendiz a Jusepe Barascuay por tiempo de cuatro años para ser “criado, aprehendiz y sirviente” y vivir en su casa AHPNZ, Diego Jerónimo Montaner y Lope, 1685, ff. 604 v.-607 (Zaragoza, 15-IX-1685). Documento recogido en ALMERÍA GRACIA, J. A., *Documentación artística en los años 1685, 1686 y 1687, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980, doc. 176.

51 Sin embargo, las ordenaciones fueron reformadas en 1517, debido a la existencia de problemas no contemplados en las primeras. En GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: “Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas de pintores”, *Zaragoza*, nº XXV, 1967, p. 448.

52 ANSÓN NAVARRO, A.: “El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)”, *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, p. 489.

53 El mayordomo mayor cobraba los treudos y utilidades de la cofradía, convocaba los capítulos, juntas, misas y entierros. También debía rendir cuantas al capítulo al acabar su mandato. En “*ibid.*”, pp. 493-494.

54 Un impreso con los estatutos se encuentra inserto en el protocolo de 1686 del notario Martín Grau. AHPNZ, Martín Grau, 1686, s. f. En “*ibid.*”, pp. 493-494 y 489.

55 Se trata de un sobrino de Andrés, Pedro y Francisco Urzanqui. Su padre, llamado también Juan de Latorre, dorador, se casó con María Urzanqui, hermana de los pintores cascantinos. En 1679 es elegido consejero de la cofradía. Conocemos estos lazos de sangre gracias al testamento de Andrés Urzanqui. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1651, ff. 478-481 (Zaragoza, 22-V-1651). Su regesta en MONEVA RAMÍREZ, L.: *op. cit.*, doc. 8299.

56 AHPNZ, Martín Grau, 1682, s. f. (Zaragoza, 24-VIII-1682). Su regesta en FERRÁNDEZ SANCHO, M^a G.: *op. cit.*, doc. 186.

57 La cofradía se reunía en junta general el día después de San Lucas, es decir, el 20 de octubre. En dicha fecha se recordaba a los cofrades y se reunían en la sala capitular de Nuestra Señora de los Ángeles del convento de San Francisco, propiedad de la hermandad de la Sangre de Cristo. Igualmente, ese día se volvían a elegir los cargos.

58 El dorador Juan Brun entregó a Lucas Esteban, mancebo dorador una copia de las ordenaciones, quien se comprometió a acatarlas. AHPNZ, Martín Grau, 1684, s. f. (Zaragoza, 20-I-1684). Su regesta en FERRÁNDEZ SANCHO, M^a G.: *op. cit.*, doc. 580.

59 Sin embargo, a pesar de que así lo dice el registro, el día anterior se hizo inventario de sus bienes, declarando que ya estaba muerto. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de difuntos desde 1667 hasta 1702, p. 737 (Zaragoza, 25-III-1679).

60 El pintor Andrés Urzanqui nació en Cascante en 1602, así que contaría con 77 años. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Estética, sociedad y cualidades de la pintura en Aragón en el siglo XVII*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1989, p. 46.

Otro hecho que refuerza la vinculación familiar de los Bordás-Ribera con Francisco Urzanqui, es el papel que le confirió a Bernardo Bordás, hijo de los cónyuges como capellán de su capilla en la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros⁶². Del mismo modo, Andrés Urzanqui legó a Francisco una capilla en el Colegio de la Santísima Trinidad que, en caso de que José Joaquín Urzanqui, su sobrino –hijo de Pedro Urzanqui y Teresa Magallón–, no se pudiese hacer cargo de la capellanía, dicho deber correspondería a los hijos de María de Ribera y Jaime Bordás⁶³. Los ejecutores del documento fueron el notario Martín Grau, Juan de Latorre y Jaime Bordás⁶⁴.

Antes de este último testamento, Francisco Urzanqui realizó otros dos⁶⁵, muy similares entre ellos, aunque el postrero es más exhaustivo. En todos ellos lega a María de Ribera y Urzanqui “cien reales por una vez” y otros 100 a su hermana Polonia. Además, cuando concede en usufructo vitalicio a un pariente suyo unas casas en la calle de Predicadores que confrontan con las de Jaime Bordás y María de Ribera, se expresa que eran las que el pintor

navarro había cedido a su sobrina en su matrimonio. Además, en el primer testamento se designa por vez primera como capellán de la capilla del Colegio de la Trinidad a Bernardo Bordás, que había heredado de su hermano Andrés⁶⁶.

Como se puede apreciar, la figura de María de Ribera y Urzanqui no se puede analizar de manera aislada, puesto que su historia se encuentra imbricada con la de su tío y su marido y, por lo tanto, es la única manera de conocerla. Las mujeres, a no ser que fuesen viudas –y en este estado civil podían dirigir el taller– no solían actuar en su nombre, sino que lo hacían a través de sus procuradores. Justamente esto es lo que un documento notarial, fechado a 13 de junio de 1671, revela de María de Ribera y Urzanqui. La pintora transmitió todos sus poderes a su marido Jaime Bordás. *A priori*, puede resultar un documento corriente de procura, pero se vislumbra un especial énfasis en lo que debe hacer el esposo por ella a partir de este momento. En realidad se trata de actos que debía haber llevado a cabo la propia María y que se especifican sin escatimar en detalles. Jaime Bordás debía recibir, cobrar, confesar y otorgar de cualquier persona o institución ciertas cantidades económicas en nombre de su esposa. Además, podría otorgar apocas, albaranes y comandas hechos en favor de María y que le habían “perteneído, pertenecen y pertenecerán”, así como recibir el precio procedente de supuestas ventas, renunciando a los derechos de las mismas. De ello se desprende que María tenía algún tipo de quehacer comercial, probablemente relativo a la venta de sus pinturas⁶⁷.

En 1680 Jaime Bordás hace testamento dejando herederos a su mujer y a sus hijos. El presente documento no arroja más información salvo que, como ejecutor, figura un hermano del dorador que no conocíamos llamado Blas Bordás⁶⁸. Para entonces, el jacetano debía ser ya mayor, aunque gozaba de buena salud dado que suscribió sus voluntades en perfectas

61 ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de difuntos desde 1667 hasta 1702 p. 703 (Zaragoza, 27-VII-1674).

62 Para el sustento de la capilla dispuso la renta de unas casas de su propiedad en la calle de Predicadores, parroquia de San Pablo. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1675, ff. 367 v.-374 (Zaragoza, 23-III-1673). Su regesta en VILLAR PÉREZ, J. J.: *op. cit.*, doc. 7897.

63 Según el testamento el rector de San Miguel de los Navarros sería el primer patrón de la capilla Jaime Bordás, el segundo y Juan de Latorre, el tercero. AHPNZ, Antonio de Leyza y Eraso, ff. 176-182 v. (Zaragoza, 17-III-1679). Su regesta en DIEZ NOVALES, M^a P.: *Documentación artística en los años 1679, 1680 y 1681, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980, doc. 52.

64 El tercer y último testamento de Francisco Urzanqui otorgado el 17 de Marzo de 1679 –veáse nota anterior–, requirió de la realización de un inventario de sus bienes para repartir la herencia el día 24, que fue dado a conocer por Ricardo del Arco. ARCO, R. del: “La pintura en el Alto Aragón en los siglos XVII y XVIII, obras y artistas inéditos”, *Arte Español: revista de la sociedad de amigos del arte*, vol. 1, n^o 3, 1914, p. 10. Este estudio es el primero en el que se cita a Jaime Bordás.

65 El primer testamento parece ser de carácter previsor, pero los otros dos ya fueron otorgados ante una muerte inminente puesto que el testador se declara enfermo. En el definitivo, de hecho, Blas Lope, uno de los testigos alegó “me firmo por Francisco Urzanqui, testador, que dixo no podía firmar por su grave enfermedad”. Primer testamento: AHPNZ, Ildefonso Moles, 1673, ff. 362-367 (Zaragoza, 15-X-1675). Su regesta en VILLAR PÉREZ, J. J.: *op. cit.*, doc. 7896 (con variantes en la interpretación); Segundo testamento: AHPNZ, Ildefonso Moles, 1676, ff. 647-653 (Zaragoza, 28-XI-1676). Su regesta en ARROYO PARRAGA, J.: *Documentación artística en los años 1676, 1677 y 1678 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980, doc. 256. Tercer testamento en AHPNZ, Antonio de Leyza y Eraso, ff. 176-182 v. (Zaragoza, 17-III-1679). Su regesta en DIEZ NOVALES, M^a P.: *op. cit.*, doc. 52.

66 Según un documento fechado a 15 de octubre de 1675, Francisco Urzanqui fundó una capilla en la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros bajo la advocación de San Francisco. Debía ser capellán de la misma Bernardo de Bordás, u otro hijo de María de Ribera y Jaime Bordás. Es curioso que en su testamento no se haga referencia a esta fundación personal y sí a la que Francisco heredó de su hermano Andrés en el Colegio de la Santísima Trinidad que tenía un retablo completado con un lienzo de San Andrés. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1673, ff. 367 v.-374 (Zaragoza, 15-XI-1675). Su regesta en VILLAR PÉREZ, J. J.: *op. cit.*, doc. 7896.

67 AHPNZ, José Sánchez del Castellar, 1671, ff. 1809-1810 (Zaragoza, 13-VI-1671). Su regesta en SENAC RUBIO, M^a B.: *op. cit.*, doc. 6297.

68 AHPNZ, Jaime Félix Mezquita, 1680, ff. 725-728 (Zaragoza, 26-XI-1680). Su regesta en DIEZ NOVALES, M^a P.: *op. cit.*, doc. 461.

condiciones. Dos años después el pintor volvió a otorgar testamento junto a su mujer. En el dejan nombran heredero universal a su hijo Bernardo, a quien el superviviente de la pareja debía mantener hasta que tomase estado. Asimismo, legaban 10 libras jaquesas al mencionado Blas Bordás, que era ermitaño. La pintora firmó el propio documento (fig. 2)⁶⁹.

La última vez que hemos podido documentar a María de Ribera y Urzanqui y a su esposo es en 3 de marzo de 1694. En esta fecha se comprometen a donar a la capellanía de San Miguel de los Navarros –como se recordará, a cargo de su hijo Bernardo–, la cantidad de 25 libras anuales para siempre. La capilla contaba con una dotación impuesta por su tío Francisco de 48 libras jaquesas. Sin embargo, a pesar de la buena voluntad de este, dicha cifra no era suficiente para que Bernardo se pudiese ordenar sacerdote. Como garantía para esta contribución María y Jaime fijaron como aval unas casas en la calle de Predicadores, que anteriormente fueron propiedad de Francisco Urzanqui, aunque desconocemos si eran o no las suyas⁷⁰.

Lamentablemente, ignoramos qué fue de este matrimonio de pintores en los últimos años de su vida. Aunque no parece probable, tal vez se trasladaron a otro lugar pues sus óbitos no aparecen registrados en los libros parroquiales de San Pablo⁷¹. Es posible que fueran enterrados en otra parroquia; no obstante, no podemos descartar que fallecieron fuera de Zaragoza.

En cuanto a la producción artística de Jaime Bordás, la obra más importante en la que colaboró fue el dorado y coloreado del retablo de la capilla de Santo Tomás de Villanueva del convento de San Agustín patrocinado por de Pedro Ximenez Cenarbe. A cargo de dirigir dicha empresa –una máquina articulada por columnas salomónicas– estaba Sebastián Sánchez⁷²,

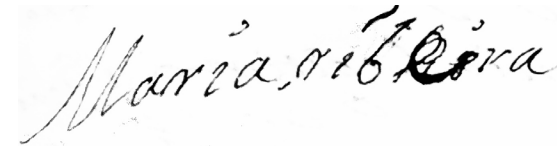


Fig. 2: Firma de María de Ribera y Urzanqui. extraída de AHPNZ, Jaime Félix Mezquita, 1682, ff. 949 v.-952 (Zaragoza, 8-IX-1682)

maestro dorador, y como fianza actuaba Jaime Bordás⁷³. Hasta el momento desconocemos pinturas que puedan adscribirse a la pareja. Sin embargo, disponemos de datos acerca de su producción artística gracias a una declaración realizada por Miguel Cascante, presbítero beneficiado de la Iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza, el 19 de abril de 1678 ante notario. El religioso, que debía conocer al matrimonio, les solicitó una serie de bienes para decorar su vivienda por motivos que no se revelan. Junto a diferentes objetos, los pintores le prestaron una serie de pinturas de temática religiosa. Un “santo Ecce Homo”, una tela de la Virgen y el Niño Jesús, y otro lienzo de Santa Lucía son las primeras citadas. Igualmente, pusieron a disposición del presbítero unos lienzos de las Sibilas, además de una pintura que debía estar cubierta de hollín al haber estado dispuesta sobre de la chimenea, no se apreciaba lo pintado. Por último, una serie de nueve fruteros completaban las obras prestadas. Asimismo, también asegura tener “cinco cartones de damiselas viejos”, otros diecisiete de “paisajes y devociones”, doce estampas de papel iluminadas y “dos cortinas coloreadas”. No se establece la autoría de ninguna de las pinturas, pero proviniendo de casa de dos pintores, no sería extraño que hubiesen salido de los pinceles de la pareja⁷⁴.

Para la vida de María de Ribera y Urzanqui fue determinante que naciese y creciese en el seno de una familia de pintores hasta el punto de que aprendió el arte de la pintura. Fue seguramente ese secreto oficio el motivo de que contrajese nupcias con el pintor y dorador Jaime Bordás. La presente pintora, que es un nuevo miembro a incluir en la saga de pintores

69 AHPNZ, Jaime Félix Mezquita, 1682, ff. 949 v.-952 (Zaragoza, 8-IX-1682). Su regesta en FERRÁNDEZ SANCHO, M^a G.: *op. cit.*, doc. 195.

70 AHPNZ, Jacobo Félix Mezquita, 1694, ff. 347 v.-349 (Zaragoza, 3-III-1694). Su regesta en TOVAR GRACIA, R. M^a: *op. cit.*, doc. 51.

71 Hemos consultado los libros parroquiales de San Pablo hasta la década de 1730 sin hallar dichas partidas de defunción.

72 El profesor Arturo Ansóñ en su mencionado estudio sobre el gremio zaragozano de doradores descubrió una noticia realmente interesante que merece la pena que reseñemos. Según el vecindario de Zaragoza de 1723 existió en la ciudad una tal María Tudela, viuda de Sebastián Sánchez –posible descendiente del dorador que citábamos– cuyo oficio era el de doradora, y cuyo sobrino Francisco Sánchez también fue dorador. ANSÓN NAVARRO, A.: *op. cit.*, p. 500.

73 En el caso de que Sánchez falleciera, la obra –que debía ser concluida en ocho meses– sería cobrada por el jacetano. AHPNZ, Braulio Villanueva, 1681, ff. 16-20 (Zaragoza, 27-XII-1680). Su regesta en DÍEZ NOVALES, M^a P.: *op. cit.*, docs. 487 y 488.

74 AHPNZ, Jaime Félix Mezquita, 1679, ff. 366 v.- 368 v. (Zaragoza, 19-IV-1679). Su regesta en DÍEZ NOVALES, M^a P.: *op. cit.*, doc. 594.

Urzanqui, se debía encargar de llevar a cabo y vender sus obras, aunque probablemente lo hacía con su marido como intermediario. Sin embargo, se desconocen cómo fueron los últimos años de esta pintora y de su marido, aunque no sería extraño que una vez fallecidos, fuesen sepultados en la capilla que su hijo Bernardo tenía a su cargo en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza.

5. PABLA, “LA PINTORA” (DOC. 1683)

La última pintora que estudiamos es un poco más conocida. Los primeros datos sobre ella fueron publicados en el estudio documental *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, donde se escribió una breve referencia a su figura, con algunas imprecisiones que vamos a intentar esclarecer. En dicha biografía se destaca la excepcionalidad de una pintora, en un entorno que era plenamente masculino. En segundo lugar, se expresa que el 4 de marzo de 1683 había pintado dos retratos para un convento de Sos a cambio de 10 libras jaquesas⁷⁵.

La información sobre la artífice proviene en su totalidad de un extenso documento fechado el 4 de marzo de 1683⁷⁶. En él se recogen las últimas voluntades de la otorgante, que era una acaudalada paisana de Sos del Rey Católico, de ilustre linaje. Se llamaba Antonia Felipa Guerrero y Álava y era viuda de Miguel Morlanes Garcés de las Cuevas, diputado del Reino de Aragón. Lo más importante del texto es que 7000 ducados de su herencia debían dedicarse a la construcción de un convento en la villa de Sos, sobre una antigua ermita medieval, erigida a raíz de la aparición de la Virgen en el siglo XII⁷⁷. Merced a esta donación, se levantó el convento de carmelitas descalzos de Santa María de Valentuñana pues la benefactora era muy devota de dicha advocación mariana de su localidad.

El documento, suscrito por la fundadora en plenas facultades, detalla todo lo que se vendió, se pagó y se ejecutó para liquidar los bienes de la otorgante ya que sus pertenencias debían convertirse en dinero en efectivo para la fundación, construcción y mantenimiento del futuro Convento de Valentuñana u otros gastos relacionados con ello. Uno de esos pagos que se recogen revelan la voluntad de la bienhechora de donar dos retratos suyos con destino a las dependencias del convento para que quedase constancia de su generosidad y devoción. Ambas imágenes son las referidas al principio de esta biografía. Según el documento, uno de los retratos era de cuerpo entero, mientras que el otro lo era de medio cuerpo. La pintora, a la que únicamente conocemos por este texto, cobró por la realización de ambas obras solamente 10 libras, aunque desconocemos si este pago era complemento de otros. No obstante, lo que sí sabemos con certeza es que los cuadros fueron realizados, ya que se conserva el pago.

El paradero de los retratos es desconocido, ya que el convento se vio despojado de sus bienes muebles a principios del siglo XIX, tras el decreto de supresión del estado religioso de varones de José Bonaparte, que provocó el abandono de muchos cenobios. Además, las tropas francesas dañaron significativamente el inmueble en la guerra de Independencia, lo que hace pensar que pudieron ser destruidos en este momento⁷⁸.

Por el contexto en el que se encuentra esta pintora pensamos que podría haber sido religiosa. El profesor Pérez Sánchez estudió las monjas pintoras en su citado artículo sobre mujeres artistas, y Pabla reúne muchas de sus características. Sospechamos que Pabla pudiese tener esta condición por el hecho de que no parecía querer hacer negocio con sus retratos. Sin embargo, descartamos que formase parte del futuro convento, donde los frailes llegaron en 1677, debido a que era un cenobio masculino. Normalmente estas religiosas solían ser hijas de pintores y su producción se reducía a ornamentar las dependencias conventuales y a los cuadros de devoción. De hecho, también enfocaban sus creaciones a retratar al resto de religiosas, a las abadesas o a las fundadoras. Conocemos datos sobre algunas religiosas pintoras; de hecho, las hijas de algunos de los más conocidos pintores del Barroco lo fueron. El sevillano Juan Valdés Leal tuvo dos hijas, María y Luisa Rafaela de Valdés Morales, que optaron por la vida religiosa en el monasterio cisterciense de San Clemente de Sevilla en cuyo retablo trabajó el patriarca. Ambas religiosas se formaron con su padre en el arte del

75 ALMERÍA, J. A., ARROYO, J., DÍEZ, M^a P., FERRÁNDEZ M^a G., RINCÓN, W., ROMERO, A., y TOVAR, R. M^a: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, p. 298.

76 AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1683, ff. 316 v.-386 (Zaragoza, 4-III-1683). FERRÁNDEZ SANCHO, M^a G.: *op. cit.*, doc. 1749.

77 LAMBÁN, J., SARRIÁ, J., y SIERRA, J. M.: “En Santa María de Valentuñana, Sos”, *Suesetania: Boletín del Centro de Estudios Suesetanos*, Ejea de los Caballeros, 1983, p. 9.

78 AYUNTAMIENTO DE LAS CINCO VILLAS, “Santuario de Valentuñana. Sos del Rey Católico”, (23-II-2013) <https://www.cincovillas.com/valentunana/> (Consultado el 1/04/2021).

grabado y de la pintura⁷⁹. En Aragón, también existió una religiosa que fue pintora, natural de Tarazona, llamada Ana de la Madre de Dios, que también fue poeta. Vivió entre su ciudad natal y Zaragoza, siendo priora de los conventos de las carmelitas descalzas de San José y de Santa Teresa de Jesús –más conocida como de las Fecetas– ambos en la capital, y del de Santa Ana en Tarazona⁸⁰.

Sin embargo, lo que más llama la atención de Pabla es que en la documentación se la denomina abiertamente como pintora, algo que no sucede con ninguna de las otras tres artistas que hemos tratado, ni con otras muchas de la España del siglo XVII. Por ejemplo, la mencionada María Salgado, madre de Antonio de Pereda aparece citada en numerosas ocasiones abiertamente como pintora y tuvo un papel importante en el taller familiar⁸¹.

Por último, no queremos cerrar este apartado sin reconocer que al acometer nuestra investigación sobre esta artífice creíamos en su identificación con la pintora Paula Ferrer de Lanuza –la esposa de Vicente Tió, a la que hemos dedicado la primera parte de este estudio–, puesto que en alguna ocasión también se la denomina como Pabla. Sin embargo, contando con que Paula Ferrer era “doncella” en 1647 cuando contrajo matrimonio con el retratista, y que Pabla está documentada en 1683, la primera sería demasiado mayor para poder haber realizado los retratos, aunque en el documento de Antonia Felipa Guerrero y Álava no se especifica cuando se realizaron. A pesar de que no sería imposible, nos inclinamos a pensar que se trata de dos artistas diferentes.

79 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, pp. 78-79.

80 Su nombre secular era Ana de Casanate y Espés (1570-1638) y fue madre del Beato Juan de Palafox, obispo de Puebla de los Ángeles y Osma. Son de su autoría unos poemas que dio a conocer la profesora Rebeca Carretero quien también sugiere pinturas que pudieron ser realizadas por la turiasonense. 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^a C., Gállego Franco, H. (eds.), *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia, Zaragoza*, Icaria, 2018, pp. 467 y 475.

81 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, p. 77.

CONCLUSIONES

Las artistas que hemos presentado tuvieron una formación que siempre era de carácter familiar y circunscrito a sagas o a un varón que practicase el arte de la pintura. Las artífices eran hijas, esposas o parientes muy cercanas de pintores, como es el caso de la zaragozana María de Ribera y Urzanqui, que era sobrina y esposa. Todas las féminas que estudiamos estaban vinculadas a un pintor, a excepción –que sepamos– de Pabla, autora de los retratos de Antonia Felipa Guerrero y Álava. Tampoco hemos hallado ningún caso en el que las pintoras se formasen en un taller ajeno a su entorno más próximo, pues la cercanía de ese oficio facilitaba la familiarización o iniciación en la pintura. De igual modo, no existen afirmamientos o contratos de aprendizaje, ya que, cuando se hacía entre miembros de la misma familia, estos acuerdos no se solían hacer efectivos más que verbalmente y posiblemente eran aún menos habituales con mujeres.

Como ya hemos puesto de manifiesto, estas pintoras, por su condición y su realidad es normal que no apareciesen en tratados artísticos. Las pocas que aparecen, como por ejemplo Sofonisba Anguissola o Artemisia Gentileschi se debe a su excepcionalidad como artistas. No obstante, sí que se citan familiares de las pintoras que hemos estudiado como Pedro Urzanqui, tío de María de Ribera y Urzanqui, en concreto en los *Discursos practicables*⁸². La coyuntura perfecta para que una mujer se pudiera iniciar en el arte de la pintura era el de nacer en el seno de una familia vinculada a un taller acreditado e importante, dirigido por un pintor destacado, que sería susceptible de aparecer en los tratados artísticos o vidas de artistas.

La historia de estas pintoras ha tenido que ser construida con base a los documentos de sus familiares, por lo general, varones y, como mucho, hemos localizado alguna mención anecdótica en un testamento o una procura, puesto que son muy escasos los otorgados por ellas. Así sucede con la pintora de la que más documentación poseemos, y cuya biografía es la más extensa: María de Ribera y Urzanqui. La mayoría de documentos que arrojan datos sobre la pintora zaragozana fueron otorgados por los hombres más próximos a ella: sus dos tíos, Pedro y Francisco de Urzanqui, y su marido, Jaime Bordás.

82 MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, p. 149.

Lamentablemente no conocemos la producción artística de estas ignotas pintoras. Lo más probable es que se incluyese en la de su marido y que colaborasen juntos en algunas obras. Tampoco se ha conservado información relativa a encargos directos a ellas, y solamente podemos proponer la inclusión en su producción artística de aquellas pinturas citadas en los testamentos, porque indican quiénes eran sus poseedoras y a quién iban dirigidas. No obstante, como hemos tenido oportunidad de comprobar, se ha conservado algún documento en el que se detallan algunas telas que podemos adjudicar a las pintoras.

Por último, queremos destacar que las pintoras que hemos estudiado se encuentran en ocasiones próximas entre sí, es decir, que mantienen vínculos familiares y profesionales entre ellas. Por ejemplo, María La Res, madre adoptiva de Jaime Bordás, era pintora y, como se recordará, el jacetano contrajo matrimonio con otra pintora, María de Ribera y Urzanqui, cuya vocación ya existía mucho antes de que contrajesen matrimonio.

No queremos concluir sin dejar por escrito nuestra convicción de que existieron muchas más pintoras de las que no nos ha llegado ninguna información. La economía del momento fomentaba que todos los miembros de la familia colaborasen en el oficio familiar. Si bien es cierto que muchas esposas, hijas u otras familiares de pintores conocerían los rudimentos del arte de la pintura e incluso ayudarían al maestro en algunas de las tareas del taller – preparación del lienzo, molienda de pigmentos, elaboración de barnices, etc.–, otras, sin lugar a dudas, alcanzarían cotas más altas de maestría como las que se presentan en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

ALMERÍA GRACIA, J. A.: *Documentación artística en los años 1685, 1686 y 1687, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980.

ALMERÍA, J. A., ARROYO, J., DÍEZ, M^a P., FERRÁNDEZ M^a G., RINCÓN, W., ROMERO, A., y TOVAR, R. M^a: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.

ANSÓN NAVARRO, A.: "El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)", *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987.

ARIAS MARTÍNEZ, M.: "Los modelos tridimensionales de Gaspar Becerra y la uniformidad del Romanismo en España", *Hispanic Research Journal*, vol. 16, n^o 5, 2015.

ARCO, R. del: "La pintura en el Alto Aragón en los siglos XVII y XVIII, obras y artistas inéditos", *Arte Español: revista de la sociedad de amigos del arte*, vol. 1, n^o 3, 1914.

ARROYO PARRAGA, J.: *Documentación artística en los años 1676, 1677 y 1678 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980.

AYUNTAMIENTO DE LAS CINCO VILLAS, "Santuario de Valentuñana. Sos del Rey Católico", (23-II-2013) <https://www.cincovillas.com/valentunana/> (Consultado el 1/04/2021).

BRUÑÉN IBAÑEZ, A. I., CALVO COMÍN, M^a L., SENAC RUBIO, M^a B.: *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1655)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.

CALVO COMÍN, M^a L.: *Documentación artística de los años 1655, 1656, y 1657, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982.

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^a C., Gállego Franco, H. (eds.), *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia, Zaragoza*, Icaria, 2018.

DE LA TORRE, J.: *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2009.

DIEZ NOVALES, M^a P.: *Documentación artística en los años 1679, 1680 y 1681, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980.

FERRÁNDEZ SANCHO, M^a G.: *Documentación artística en los años 1682, 1683 y 1684, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980.

GARCÍA DIESTRE, A.: "María Ximénez de Ribas, empresaria de obras de arte y artista (¿1302?-†1336)", *TVRIASO*, XXIV, 2018-2019.

GARCÍA HERRERO, M^a DEL C., y MORALES GÓMEZ, J. J.: "Violant de Algarabí, pintora aragonesa del siglo XV", *Aragón en la Edad Media*, vol. 1, n^o 14-15, 1999, pp. 663 y 673.

GIL MENDIZÁBAL, A. M^a.: *Documentación artística de los años 1646, 1647 y 1648, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984.

GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, A.: *El papel de las mujeres en los talleres artísticos de la Villa de Madrid (1561-1700)*, Granada, Atrio y Comité Español de Historia del Arte, 2020.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: "Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas de pintores", *Zaragoza*, n^o XXV, 1967.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: "Documentos e inventario de los bienes de Andrés de Urzanqui. Legado del pintor a Nuestra Señora del Romero de Cascante (Navarra). Año 1672", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n^o 2-3, 1981.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Estética, sociedad y cualidades de la pintura en Aragón en el siglo XVII*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1989.

LAVÍN GONZÁLEZ, D.: "Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: un mapa a través de la historiografía española", *Anales de Historia del Arte*, n^o 28, 2018.

LAMBÁN, J., SARRIÁ, J., y SIERRA, J. M.: "En Santa María de Valentuñana, Sos", *Suesetania: Boletín del Centro de Estudios Suesetanos*, Ejea de los Caballeros, 1983.

MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición y notas de Carderera, V., Madrid, Manuel Tello, 1866.

MONEVA RAMÍREZ, L.: *Documentación artística del siglo XVII en los años 1649, 1650 y 1651, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984.

MORALES Y MARÍN, J. L.: *Pintura aragonesa del siglo XVII*, Zaragoza, Guara, 1980.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649.

PALLARÉS, M^a J.: *La pintura en Huesca en el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Las «mujeres pintoras» en España", en Ángeles Durán, M^a A. (ed.), *La imagen de la mujer en el arte español, Actas de las III Jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura Barroca en España, (1600-1750)*, edición actualizada por Navarrete Prieto, B., Cátedra, 2010.

PALOMINO, A.: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1724.

RODRÍGUEZ BELTRÁN, M^a DEL M.: *Documentación Artística de los años 1643, 1644 y 1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984.

SENAC RUBIO, M^a B.: *Documentación artística de los años 1670, 1671 y 1672, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, 1982.

SANTOS ARAMBURO, A. M^a: *Documentación artística de los años 1667, 1668 y 1669 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982.

VICENTE ROMEO, A.: "Novedades en torno al arte aragonés del siglo XVII: el pintor Diego Escobar (1631-1672)", en ANDRÉS, E., ANÍA, P. C., ESPADA, D. M., MARTÍN, J., RUIZ, L., SANZ, A. M, Y TORRALBA, B., (coords.), *IV Jornadas de investigadores predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2021.

VILLAR PÉREZ, J. J.: *Documentación artística de los años 1673, 1674 y 1675 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982, doc. 7897.